

# «Abbandonare la patria, l'are dei nostri Dei». Opera e fuggitivi risorgimentali in Argentina

Aníbal Enrique Cetrangolo  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Before the massive migration of Italians, fugitives from Bourbon and Hapsburg repressions arrived in Argentina. They were people with a high cultural background. Some of these were also good musicians: they founded almost all the Argentine bands. These people lived in the century that invented the idea of nation. Yet for them homeland was a place of mind that could grow indiscriminately in Italy, Argentina or elsewhere. Subsequently, the power of the young Latin American states needed to justify the borders drawn by politics. Local cultural elites put themselves worked for this purpose and desperately sought distinctive signs, often picturesque, to differentiate their own country from the Other. The map defeated the mind. In this paper, I study the cases of two of those heroic fugitives and their pioneering role in culture in Argentina: Tommaso Mazzanti e Giuseppe Giribone.

**Keywords** Music. Internationalism. Homeland. Nationalism. Solidarity.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Primo caso: Tommaso Mazzanti. – 3 Secondo caso: Giuseppe Giribone. – 4 Conclusione.

## 1 Introduzione

Recentemente ho pubblicato un testo che si occupava della diffusione popolare dell'opera in Argentina (Cetrangolo 2018). In quel lavoro intendevo mostrare il ruolo rilevante della banda che, tanto in Sudame-

rica, come anche in Italia, fu veicolo della diffusione del melodramma anche fuori dal teatro. Nel caso argentino il fenomeno ebbe caratteristiche speciali: si rileva infatti che l'inizio di queste attività è dovuto a migranti italiani che giungono molto prima del grande flusso migratorio di fine Ottocento. La banda arriva ad opera di personaggi di alta formazione culturale, che non lasciano l'Italia mossi dal bisogno economico ma in esilio politico. Si tratta di persone attive nelle lotte del Risorgimento, spesso appartenenti al ceto nobiliare. Tra questi fuggiaschi ci fu anche qualche elemento che fu protagonista nella promozione di fenomeni culturali fondamentali, come l'attività teatrale o la fondazione di periodici.

Qui mi propongo di descrivere due di questi casi, il secondo dei quali è abbastanza conosciuto. Dopo l'esposizione dei dati biografici, propongo qualche riflessione.

## 2 Primo caso: Tommaso Mazzanti

Qualche anno fa ho trovato al caffè Gijón di Madrid due cari amici argentini che vivono in Spagna da molto tempo: Fernando Terán e sua moglie Silvina Mazzanti. Silvina, allora mi chiese: «Come mai tu, che ti occupi di opera in Argentina, non hai studiato il caso del mio trisavolo e del suo teatro a Goya?». Conoscevo bene l'esistenza del teatro al quale alludeva Silvina: era la sala conosciuta come Solari, che si ritiene essere la più antica ancora attiva in Argentina. La mia amica, a proposito di quel luogo, mi ha raccontato una storia sorprendente: la madre di un suo trisavolo apparteneva a una nobile famiglia fiorentina, imparentata con i Medici. Rapita dai pirati, qualche tempo dopo era stata liberata, dietro pagamento di un riscatto. Era incinta; al bambino fu dato il cognome materno, Mazzanti, e crescendo divenne, buon sangue non mente, un uomo d'azione. Quel personaggio, Tommaso Mazzanti, fu militante attivo ai tempi del Risorgimento, tanto che, latitante, fu condannato a morte. Riuscì a fuggire da Firenze vestito da monaco e fu fucilato in effigie, evidente residuo di usanze simili del tempo dell'Inquisizione. Fuggito in Brasile, passò poi a Corrientes e a Goya fondò un giornale e anche il teatro oggetto del mio interesse. Fin lì il resoconto della mia amica.

Ho sempre voluto conoscere Goya, una città fondata nel 1526, la zona fu visitata da un illustre veneziano, Sebastiano Caboto, il quale eresse in prossimità la prima colonia in territorio argentino: Sancti Spiritu.

Non mi risultava facile compiere quel tratto di pellegrinaggio, durante i miei annuali ma brevi soggiorni argentini, ma l'occasione si presentò un paio di anni fa grazie alla complicità dei miei amici Héctor e Marta Kohen. In quella circostanza abbiamo potuto conoscere ciò che resta del teatro di Goya. L'edificio appartiene a un privato

e lo stato di abbandono è tale che, anche se dichiarato monumento nazionale, attualmente è difficile stabilire se convenga o meno fare qualcosa per renderlo nuovamente agibile e funzionante. Nonostante tutto, il viaggio non fu vano: l'evento più interessante è sicuramente legato alla conoscenza delle persone del luogo e, tra questi incontri, il più fruttuoso quello con Margarita Fogantini, studiosa di storia di notevole competenza e infinita amabilità, che m'informò di un'autobiografia che avrebbe scritto Mazzanti, l'avo di Silvina.<sup>1</sup> La professoressa Fogantini non era in possesso di quel testo, ma aveva comunque alcuni appunti trascritti quando lo aveva avuto in visione: gentilmente, mise a mia disposizione quei materiali. Sempre grazie ai contatti favoriti da Margarita ho avuto modo di recuperare una parte del testo scritto da Mazzanti conservato da un discendente diretto del nostro personaggio: Martín Vera Mazzanti, residente a Mendoza. Con grande curiosità sono andato a leggere quelle pagine per verificare l'affascinante storia di Silvina.

Si tratta di un testo dattiloscritto che conosco nella sua prima parte, in formato digitale. Grazie alla lettura di quelle pagine ho trovato alcuni elementi che possono interessare ai colleghi di linguistica e che timidamente segnalo con la speranza di attrarre qualcuno di loro a occuparsi di questo materiale. Per certi versi lo spagnolo impiegato da Mazzanti è sofisticato: ad esempio scrive «asno» e non «burro», come abitualmente si fa nel Rio de la Plata. Parallelamente è ricco di retaggi della lingua materna «sintiéndome mancar las fuerzas», «el Borbone de Napole», «no me quedo, ya están los tedescos», «éramos en guerra», «un carrito tirado por un viejo y flaco caballo».<sup>2</sup>

Confrontando il racconto di Silvina con il testo, non ho trovato in quest'ultimo la conferma della storia del rapimento da parte dei pirati e nemmeno della fuga rocambolesca con il travestimento da monaco, ma non escludo affatto che quei fatti siano comunque veri, in quanto trovo nel dattiloscritto significativi riferimenti paralleli che mi inducono a pensare che sia possibile che quanto detto a voce da Mazzanti non sia passato al testo, magari per il pudore di riconoscerne, nella durata perenne della scrittura, l'illegittimità della sua nascita. Infatti, ci sono nel testo riferimenti a pirati e rapimenti. Nel racconto di un episodio di quando da bambino scappa da casa con la sorellina, provocando la logica preoccupazione materna, afferma: «mi madre se desmayó... había creído que algunos gitanos nos hubiesen robado». Oppure, rispetto ai viaggi paterni: «intereses de familia

**1** Il testimonio dattiloscritto di Mazzanti ha come titolo *Mis Memorias, vida y peripecias*. Quel testo sembra oggi irreperibile. M'informa Margarita Fogantini che una versione in fotocopia di quelle memorie fu custodita durante un certo periodo nella Casa de la Cultura de la Municipalidad de Goya, ma anch'essa è oggi di arduo accesso.

**2** Il testo informatico che mi è arrivato da Martín Vera Mazzanti non è impaginato.

obligaron a mi padre a ausentarse para Alejandria.... el Mar Mediterraneo no era muy seguro, no faltaban corso-barbaros». Soprattutto, ad un certo punto Mazzanti allude alla propria diversità: «mis padres me miraban con indiferencia, me consideraban feo, no tenía el cabello rubio como mi hermano, el mío era negro y crespo, no tenía la carita rosada y el cutis blanco como nieve, el mío era moreno».

Non possono nemmeno scartarsi come non attendibili le curiose circostanze della fuga di Firenze che, per quanto si vedrà in seguito, sono assolutamente plausibili nel contesto del *bios* di Mazzanti e perciò, continuando, passo da quello che manca - rapimento e travestimento monacale - a quello che invece c'è. Le pagine che ho letto sono più coinvolgenti di quanto immaginavo prima della lettura. Si conferma, sì, l'origine nobiliare: Mazzanti era diretto parente dei Medici, sua nonna era Maddalena Di Filippi Ulivi Medici e suo padre discendeva da una famosa eroina del Seicento, che, per fuggire alla barbarie dei lanzichenecchi di Carlo V, si buttò in Arno: Letizia Mazzanti è ricordata oggi con strade, piazze e scuole che in Toscana portano il suo nome. La storia raccontata da Tommaso Mazzanti è, lo affermo con convinzione, quella di un eroe. Poche testimonianze mi hanno fatto toccare con mano il sacrificio, l'eroismo e l'amore per l'Italia che nasceva come questo racconto di Mazzanti.

Da adolescente, a quattordici anni, partecipò alle barricate che a Firenze si organizzarono contro gli austriaci. A insaputa della famiglia e assieme a un amico, gestì una precaria tipografia per stampare foglietti rivoluzionari. La madre, che voleva capire quali fossero le attività notturne del figlio, lo fece seguire dallo zio, il quale, scoperto l'arcano, divenne, col suo silenzio, complice del nipote. L'anno terribilis 1848 - ancora in Italia si dice «è successo un quarantotto» per alludere a una catastrofe - coinvolge inevitabilmente Mazzanti che allora aveva diciassette anni. Contro la volontà familiare parte con i volontari di Firenze per partecipare ai moti milanesi. I resoconti di Mazzanti danno conto della generosità di quei giovani: «nadie quería aceptar grados, decían que el tomar las armas era para combatir al enemigo de Italia y no para recibir honores». Anche la partecipazione del popolo è resa con una testimonianza viva che oggi abbiamo difficoltà a recepire: «A los gritos de viva Italia, bajaban de las montañas los pastores que nos traían agua y vino».

Successivamente leggiamo il resoconto di indicibili privazioni, di una grande quantità di morti tra i compagni, di delusioni di fronte alle sconfitte. Mazzanti ricorda così quel 29 maggio del 1848: «cuántos compañeros serían víctimas en ese día quedando sus huesos en los campos de Curtatone y Montanara... cuánta sangre dada a la patria». Infatti, a Montanara le perdite tra morti e feriti ammontarono a due-mila trecento quaranta soldati. Mazzanti, nella tremenda battaglia, riesce a impossessarsi della bandiera tricolore che il nemico voleva fare sua; ci riesce ma sviene. Quando si riprende, recupera lo zaino e lo

trova crivellato da pallottole. Una frase mostra il carattere generoso e umile di Mazzanti: quando un generale - Delanger - conoscendo le sue prodezze gli dice «tu sarai qualcuno», Mazzanti scrive nelle *Memorie*: «profecía que no se cumplió porque siempre 'he sido un nada'».

Quella di Mazzanti è la storia di un giovane ricco di ideali che rischia costantemente la vita per l'Italia che stava nascendo. Si tratta di un racconto privo di retorica. Una storia di vita, come spesso si definiscono questi testi, la cui lettura da parte dei ragazzi che oggi hanno l'età di quel Mazzanti sarebbe di profitto enorme. Conoscendo la devozione e l'amore che ogni frase trasuda per i quei luoghi, posso capire dunque l'enorme dolore che per lui avrà significato il forzoso esilio.

Anche la vita in America Latina fu segnata da un destino di lotta. Una lotta più sorda, ingloriosa, contro muri di gomma e mulini a vento, faticosissima, della quale rimangono, dopo la sua morte, oggetti più simbolici che reali e che sono d'immenso valore, in quanto momenti fondativi di un contesto culturale: un teatro, la memoria di un periodico, e ancora tanto altro. Chiunque voglia conoscere qualcosa sulla storia di Goya dovrà consultare il piano della città che fu realizzato da Mazzanti appena arrivato in America, a richiesta del genovese Nicola Grondona.

Oltre il teatro, vi è anche l'inizio di una attività giornalistica a Goya con il periodico *La Patria*, fondato nel 1871 da lui e da un suo amico, il comandante Plácido Martínez. Vi è inoltre la creazione, da parte di Mazzanti e di altri compatrioti, della Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, che aveva una sede progettata dall'architetto Giovanni Battista Arnaldi. Evidentemente lui fu costantemente vicino a intellettuali italiani. Leggendo l'atto di morte di Mazzanti, noto che a presentarlo alle autorità di Goya fu suo genero, Americo Fracassi, di venticinque anni. Trovo il dato della massima importanza: tra i fondatori della didattica musicale in Argentina ci sono i figli di Salvatore Fracassi, un altro emigrato, che si chiamavano Elmerico e Americo, quest'ultimo nato nel 1880.

Posso confermare, grazie a questo documento del 1936, la morte di Fracassi a Goya, dato presentato come probabile ma non certo da Dionisio Petriella e Sara Sosa Miatello (1976). Fracassi, nato a Lucito in Campobasso, fu pioniere dell'insegnamento musicale a Goya, dove fu docente della Escuela Normal de Goya, la cui creazione fu promossa dal suocero Mazzanti.

Grazie all'atto di morte di Fracassi, posso capire che il musicista aveva sposato una delle figlie di Mazzanti, Hortensia. Questo mostra un elemento di grande interesse, ovvero la persistenza di un connubio, in questo caso anche di natura familiare, degli italiani esiliati con la musica.

Il teatro, che fu chiamato prima 25 de Mayo e poi Solari, fu inaugurato nel 1874. Per la serata d'apertura si approfittò della presenza

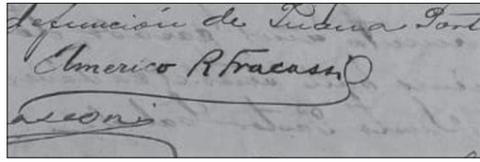


Figura 1 Firma di Americo Fracassi nell'atto di morte di Tommaso Marranti

a Goya della troupe del catalano Juan Riso. Questo era in realtà per Mazzanti il culmine di una promozione della cultura drammaturgica iniziata da lui appena arrivato in America. Già nel 1857, con altri devoti della cultura, aveva costruito un teatro errante, presentando commedie nel cortile della caserma. Tra il repertorio che arriva a noi, si sa di qualche pièce come *Guzmán el bueno* di Juan de Iriarte.

In relazione al teatro di Mazzanti, è necessario segnalare che l'eccezionalità consiste nella sopravvivenza alla *picota*.

In realtà, a quei tempi il suo non era un caso isolato e nella regione era operante un nutrito numero di sale teatrali, dove erano presentate pièce di teatro parlato e anche opera italiana.

Per studiare quei teatri e il loro repertorio il nostro gruppo di ricerca RIIA della International Musicological Society da qualche tempo si dedica allo studio dei teatri costruiti nel XX secolo, in particolare nel primo decennio e negli anni successivi sulle sponde dei fiumi Paraná e in Uruguay, il che ci ha permesso di rilevare una nutrita circolazione di spettacoli anche lirici.

Come primo risultato di queste impegnative ricerche abbiamo pubblicato un testo disponibile online grazie all'accoglienza dell'iniziativa dell'Università di Bologna (Cetrangolo, Paoletti 2021). Il lavoro è stato arduo perché gran parte di quei teatri, sebbene esistenti fisicamente, non hanno conservato memoria della propria attività in quanto non hanno provveduto alla conservazione dei programmi di sala e l'unico aiuto alla ricerca è venuto dalla lettura delle pubblicazioni periodiche che davano conto delle loro attività.

Ma questi teatri, come l'Aguiar di San Nicolás, il Tres de Febrero di Paraná, il XX settembre di Gualeguay e tanti altri, stanno ancora in piedi e appartengono a una generazione successiva a quella del teatro di Goya e delle strutture coeve, di cui non si è nemmeno conservato l'edificio. Qui l'indagine si presenta quasi disperata. Nel caso di questi teatri più antichi, alla difficoltà di reperire programmi, si aggiunge la difficoltà di trovare pubblicazioni periodiche locali. Queste sono di difficile reperibilità oppure si trovano in uno stato di conservazione molto precaria. Anni fa, nella ricerca di questi materiali, ho tentato di consultare un fondo che potenzialmente potrebbe custodire dati preziosi: la biblioteca della benemerita Associazione Unione e

Benevolenza di Buenos Aires, una delle più antiche del suo tipo. Sul posto mi fu detto che una persona apriva il luogo, una stanza, appena un pomeriggio alla settimana e che lo stato dei materiali era molto precario. Consapevole della presenza di pubblicazioni periodiche che difficilmente potevano essere trovate altrove, ho cercato di interessare a tale realtà le autorità dell'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires, mostrando l'urgenza della situazione e anche la semplicità del rimedio: basterebbe che una persona anche di livello tecnico non avanzato fotografasse digitalmente quei periodici, che molto probabilmente risultano in unica copia superstite. Non fu compresa la necessità. Come direbbe Eduardo Mallea: «todo verdor perecerá».

Approfitto perciò di questo forum per sollecitare i colleghi che s'interessano di scritture migranti a fare un appello: il poco che si conosce del teatro di Goya è dovuto alle memorie di Mazzanti. Il poco che si sa dell'attività teatrale di altri luoghi, come San Nicolás de los Arroyos, si deve a un altro fervente oriundo d'Italia, Santiago Chervo, che ha scritto quanto lui e i suoi famigliari ricordavano (Chervo 1978). Non solo: ha trasformato il suo domicilio, unica memoria documentale del posto, nel Museo di San Nicolás. Il direttore del Museo è Chervo e la segretaria, sua figlia, in una concreta sostituzione del ruolo dello Stato. Grazie a lui abbiamo notizia non solo del teatro oggi esistente, l'Aguiar, inaugurato nel 1908, ma anche delle attività anteriori a quella data. È fondamentale raccogliere le memorie scritte e orali. Sono importantissimi i dati che si ricavano delle lettere.

Grazie a Chervo sappiamo di attività teatrali contemporanee o precedenti al teatro di Goya. Chervo ci racconta di un teatro chiamato San Nicolás che funzionava dal 1855. Cinque anni dopo, nello stesso posto si inaugura il teatro Progreso e nel 1870 il teatro Guerrero.

Nella decade successiva gli abitanti di San Nicolás accolse diverse compagnie teatrali, come quella spagnola diretta da un certo Herman Cortes, e poco dopo fu attivo il teatro Principal. Grazie al testo di Chervo sappiamo che in quella sala, prima della costruzione del teatro Aguiar, una compagna lirica rappresentò la allora recente *Tosca*, *La Bohème*, *Fausto*, *La Traviata*, *I Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana*, *Lucia di Lamermoor* e *Manon Lescaut*.

### 3 Secondo caso: Giuseppe Giribone

Alla figura di Mazzanti, voglio accostare quella di un altro, più noto, personaggio eroico che arrivò in America fuggendo dal pericolo: Giuseppe Giribone. La bibliografia militare argentina lo celebra sovente come argentino e gli uruguaiani come personaggio della propria storia. In Italia fu ricordato in un testo di Camilla Cattarulla (2021).

Giribone nacque a Savona nel 1824 e da ragazzo partecipò attivamente ai moti rivoluzionari dei suoi tempi; questo motivò il suo esi-

lio in Uruguay nel 1843. A differenza di Mazzanti, Giribone continuò in America il suo impegno bellico. In Uruguay raggiunse Garibaldi, che allora lottava contro Rosas, e, difendendo Montevideo, si unì alla Legione Italiana. Anni dopo, sempre lottando contro Rosas, si unì alle truppe di Urquiza e più tardi fu coinvolto nella difesa di Buenos Aires sotto il comando del General Hornos. Hornos sconfisse il nemico in un campo chiamato El Tala e allora fu chiesto a Giribone di comporre una musica celebrativa, che risultò una delle musiche più popolari tra quelle che ancora oggi accompagnano le sfilate dell'esercito argentino. La leggenda racconta che Giribone scrisse la sua musica sulla pelle di un tamburo. Ancora dopo, Giribone, in occasione della guerra della Triple Alleanza, fu a capo di un battaglione di volontari argentini e italiani e fu ferito gravemente, ma, sopravvissuto, si lanciò in un altro scontro, a Tuyú Cué, dove fu ferito mortalmente, trapassato da diciassette lance nemiche. Era il 1868 (Petriella, Sosa Miatello 1976).

È straordinario che un simile impegno militare non abbia mai distratto Giribone della sua attività musicale, che esercitò nel campo professionale della bandistica, anche se rimase costantemente legato al mondo del melodramma italiano. Così nel 1854, nel bel teatro di Paraná chiamato Tres de Febrero, Giribone diresse una stagione di opera italiana. Cinque anni dopo organizzò la Società filarmonica italiana. Fu direttore di innumerevoli bande argentine, il cui repertorio era in gran parte composto da musica lirica e questo anche in mezzo al fragore delle armi. Così la banda della Legión Militar di Giribone nel riposo del campo di battaglia eseguiva musiche che oggi ci sorprendono. Si trattava di musica di opere del repertorio italiano: *Guglielmo Tell*, *Semiramide*, *La Gazza Ladra*, *La Traviata*, *Norma*, *Rigoletto* ma anche tedesco (*Freischütz*, *Oberon*, *Lohengrin*) e francese (*Carmen*, *Le Prophète*, *La Juive*).

Giribone apparteneva a un nutrito stuolo di musicisti italiani fuggiaschi. Quando feci ricerche sulle bande in Argentina mi fu presentato il direttore della banda del Regimiento de Patricios di Buenos Aires, che mi invitò nella loro sede di Pacífico (nel quartiere di Palermo). Confesso che, memore della mia gioventù a Buenos Aires negli anni Settanta, mi presentai nel luogo con una certa apprensione. Questo disagio fu dissipato subito quando conobbi il mio anfitrión: il maggiore Diego Cejas. Cejas è adesso un caro amico e ho trovato in lui un imprescindibile ricercatore di questi argomenti. Quando entrai nell'edificio, segnalando i ritratti dei suoi predecessori, tra cui Giribone, Cejas mi disse. «Questi sono gli italiani. Erano loro che sapevano; a loro dobbiamo tutto». Infatti, quasi tutte le bande militari argentine furono fondate da colleghi e compatrioti di Giribone. Ho stilato un elenco delle marce che l'esercito argentino utilizza oggi, mostrando che una immensa quantità dei loro creatori sono italiani. Ecco dunque questa lista che, risultando da un primo approccio

al tema, necessita ancora di correzioni e integrazioni. Questa tabella dà comunque un'idea della frenetica attività di questi italiani, in gran parti esuli della repressione asburgico-borbonica, nelle caserme argentine.

<b>Compositore</b>	<b>Nome della composizione</b>	<b>Incarichi</b>	<b>Nato a</b>
Arena, Giuseppe	<i>Cura-Malal, Suipacha, General Belgrano, Patricios, e altre</i>	Direttore delle Bande del 1° e 5° Reggimento Fanteria. Ispettore di bande dell'esercito.	Palmi
Bruzzone, Bernardo	<i>Polka Malvina, Marcha de la Artillería, e altre</i>	Direttore della Banda d'Artiglieria premiato all'Esposizione Continentale di Buenos Aires.	Italia (senza specificare luogo)
Bugni, Serafino	<i>25 de mayo de 1865 en Corrientes</i>	Direttore della Banda della Polizia di Paraná, Direttore della Banda Municipale di Tucumán.	Italia (senza specificare luogo)
Cifoletti, Aldo	<i>Marcha del Reservista, Marcha Nahuel, Marcha del Sesquicentenario, Marcha de la Educación Física, Himno a San Martín</i>		Venezia
D'Andrea, Carlo		Banda del deposito marittimo.	Italia (senza specificare luogo)
D'Elia, Alfonso		Vice Direttore della Banda Militare del Collegio Militare Nazionale. Direttore di banda del 5° Reggimento di linea di guarnigione a Reconquista.	Italia (senza specificare luogo)
Del Cioppo, Crisanto		Direttore delle Bande Militari di Buenos Aires e Mendoza. Riorganizza le bande dell'esercito.	Italia (senza specificare luogo)
Fracassi, Raffaello	<i>General Ricchieri, Sáenz Peña, Bomberos</i>	Direttore della Banda di Córdoba.	Italia (senza specificare luogo)
Giribone, Giuseppe	<i>El Tala</i>	Capobanda del 2° Reggimento Fanteria.	Savona
Imbroisi, Giovanni	<i>Ami bandera</i>	Direttore di banda del 7° Reggimento di Fanteria.	Paola
Liparini, Carmelo	<i>Marce varie</i>	Ispettore delle bande militari dell'esercito.	Palagonia
Luzzatti, Arturo	<i>Himno al Libertador</i>		Torino

Compositore	Nome della composizione	Incarichi	Nato a
Malvagni, Antonino		Direttore della Banda del 1° Reggimento Artiglieria di stanza a Córdoba; Direttore della banda dei vigili del fuoco di Tucuman; Direttore e fondatore della Banda Municipale di Buenos Aires.	Italia (senza specificare luogo)
Metallo, Angelo Maria	<i>Marce varie</i>	Direttore di banda del 7° Reggimento di Fanteria.	Italia (senza specificare luogo)
Metallo, Gerardo	<i>Tres Árboles, Libertad Curro Cuchares</i> e altri duecento componimenti	Direttore di diverse bande militari.	Calabritto, forse
Montano, Giovanni Battista	<i>Numerose marce</i>	Fondatore della Banda e della Scuola di Musica del Collegio Militare Nazionale.	Italia (senza specificare luogo)
Spreafico, Enrico		Direttore della Banda del Battaglione Provinciale di Entre Ríos. Direttore della Banda del Battaglione della Polizia Marittima di Rosario,	Italia (senza specificare luogo)

#### 4 Conclusione

Le vicende di Mazzanti e Giribone, ma anche quelle di tanti soggetti che hanno vissuto esperienze affini, testimoniano la lotta, il dolore dell'esilio, la vita retta da ideali ai quali ci si consegna senza risparmio. Queste persone hanno scelto di mettersi costantemente in gioco al limite della morte per difendere ciò che consideravano più importante della vita e, questa è la cosa notevole, trascurando se la bandiera che sventolava sopra di loro fosse tricolore oppure celeste e bianca.

Entrambi hanno sentito che l'idea di patria non era legata a un territorio specifico; la patria è un luogo grande che significa progresso, solidarietà, socialismo e, nel momento della contesa, internazionalizzazione della lotta. Mazzanti, a giudicare da quanto sappiamo della sua biografia, nemmeno nel pieno della sua sorda battaglia in Argentina dimenticò il luogo natio e fece di tutto per convincere un sacerdote restio a battezzare suo figlio con il nome Italo dichiarando: «come può sapere lei che tra le diecimila vergini che morirono con Sant'Orsola non c'era una chiamata Itala?».

Dall'altra parte, Giribone è anche l'uomo che partecipa alle barricate risorgimentali e che difende Montevideo prima e Buenos Aires poi, per finire crivellato da diciassette lance a Tuyú-Cué.

Trovo interessante un dato: entrambi appartengono al secolo che ha inventato l'idea di nazione e l'identità nazionale; queste, come scrive Gellner, pur avendo accompagnato la storia dell'umanità non sono aspetti innati nell'essere umano e pertanto, come sono nate, così possono scomparire con il loro sonoro armamentario di bandiere e cerimonie liturgiche (Gellner 1988).

Ben diverso è il loro mondo nelle Americhe all'inizio del Novecento, quando muri reali, simbolici e pretestuosi, furono alzati per separarci dal vicino, soprattutto quando costui risultava intollerabilmente troppo simile a noi. La connivenza dei gruppi intellettuali con gli interessi del potere significò che nei nostri atenei, almeno in area musicologica, l'Ottocento non fu studiato, poiché era popolato da personaggi che, sebbene radicati in America, erano considerati stranieri che facevano musica straniera - cioè opera -, era apprezzato, invece, lo studio della musica creata entro le frontiere nazionali e che suonasse 'nazionale'.

Anche ai primi del Novecento, nell'universo della lirica delle Americhe è possibile trovare atteggiamenti rancorosi, dove il sorriso solidale cede a gesti ogni volta più ostili. Pasquale/Pascual de Rogatis si proclama argentino, rifiutando le sue origini di Avellino in quanto dice di essere stato trascurato dalla sua famiglia, ma quando scrive un'opera su argomento americano, raccomanda di non abusare della scala pentatonica tipica del continente perché «es una lata» (cit. en Kuss 1976, 208).

Giribone e gli altri compositori utilizzarono la musica senza testo, un «linguaggio senza parole», perché accessibile alla maggioranza, ma è la cultura in quanto patrimonio universale, a essere fattore efficace nella negazione delle frontiere. Nella nostra ricerca abbiamo verificato quanto la migrazione dell'opera riuscì a imporre un repertorio unico al pubblico e che il melodramma, così come i fiumi che furono canale della sua migrazione, ignoravano le frontiere, affratellando un unico pubblico che nel nostro caso era argentino, paraguayano, uruguayano e brasiliano.

Oggi, personaggi come Mazzanti o Giribone, come tanti altri esiliati, rimangono in un limbo senza attenzione. L'Italia li ha persi, il sovranismo non li riconosce come argentini. Nessuno li studia. In questa sede, parlando di José Bergamín Martínez, María del Carmen Domínguez Gutiérrez si riferiva a un caso che non interessava né agli studiosi spagnoli né a quelli americani, rimanendo in uno spazio ambiguo.

Oggi [la giornata di questa esposizione] 20 settembre, è una data ideale per ricordare Mazzanti e Giribone. Come la loro memoria, anche il significato del 20 settembre risulta scomodo e sbiadito. Cercando di non offendere si rischia il tradimento.

## Bibliografia

- Cattarulla, C. (2021). «Un bastimento carico di note: musica, musicisti e cantanti italiani in Argentina». *Archivio Storico della Emigrazione Italiana*, 18 marzo. <https://www.asei.eu/it/author/camilla-cattarulla/>.
- Cetrangolo, A.E. (2018). *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia: Iannone editore.
- Cetrangolo, A.E.; Paoletti, M. (a cura di) (2021). *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata*. Bologna: Dipartimento delle Arti, Università di Bologna.
- Chervo, S. (1978). *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*. Municipalidad de San Nicolás de los Arroyos: Teatro Municipal «Rafael de Aguiar»..
- Gellner, E. (1988). *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Kuss, M. (1976). *Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)* [PhD Dissertation]. Los Angeles: University of California Los Angeles.
- Petriella, D.; Sosa Miatello, S. (1976). *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires.