

Un barco lleno de notas: la construcción de un archivo musical ítalo-argentino¹

Camilla Cattarulla*

Recibido: 13.06.2023 — Aceptado: 16.10.2023

Titre / Title / Titolo

Un bateau plein de notes : la construction d'une archive musicale italo-argentine
A ship full of notes: the construction of an Italian-Argentinean music archive
Una nave piena di note: la costruzione di un archivio musicale italo-argentino

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La música es uno de los ámbitos en los que la influencia de los emigrantes italianos en la Argentina desempeñó un papel decisivo. De hecho, si la lírica italiana sigue en voga en la Argentina, no hay que ignorar que los diferentes grupos procedentes de Italia eran portadores de un patrimonio musical regional que difundieron en el país de acogida durante las fiestas patronales, los festivales, los bailes y también en los espacios de convivencia de los conventillos, donde la música, en la promiscuidad residencial con los migrantes procedentes de otros contextos nacionales europeos y extraeuropeos, era un elemento de integración social. El artículo, a través de fuentes literarias (incluyendo relatos de viaje, autobiografías y biografías), quiere aportar una contribución a la construcción de un archivo musical ítalo-argentino (obras y autores), como una pieza más de la vitalidad de las relaciones culturales entre los dos países.

La musique est l'un des domaines dans lesquels l'influence des émigrés italiens en Argentine a joué un rôle décisif. En effet, si les textes italiens sont encore en vogue en Argentine, il ne faut pas ignorer que les différents groupes venus d'Italie étaient porteurs d'un patrimoine musical régional qu'ils diffusaient dans le pays d'accueil lors des fêtes patronales, des festivals, des bals et aussi dans les espaces conviviaux des immeubles, où la musique, dans la pro-

miscuité résidentielle avec les migrants venus d'autres contextes nationaux européens et extra-européens, constituait un élément d'intégration sociale. L'article, à travers des sources littéraires (y compris des récits de voyage, des autobiographies et des biographies), vise à contribuer à la construction d'archives musicales italo-argentines (œuvres et auteurs), comme un élément de plus de la vitalité des relations culturelles entre les deux pays.

Music is one of the areas in which the influence of Italian emigrants in Argentina played a decisive role. In fact, if the Italian lyric is still in vogue in Argentina, it should not be ignored that the different groups coming from Italy were bearers of a regional musical heritage that they spread in the host country during patronal feasts, festivals, dances and also in the convivial spaces of the tenements, where music, in the residential promiscuity with migrants coming from other European and extra-European national contexts, was an element of social integration. The article, through literary sources (including travel stories, autobiographies and biographies), intends to contribute to the construction of an Italian-Argentinean musical archive (works and authors), as another piece of the vitality of the cultural relations between the two countries.

La musica è uno degli ambiti in cui l'influenza degli emigrati italiani in Argentina ha avuto un ruolo decisivo. Infatti, se i testi italiani sono ancora in voga in Argentina, non bisogna ignorare che i diversi gruppi provenienti dall'Italia erano portatori di un patrimonio musicale regionale che diffondevano nel Paese ospitante durante le feste patronali, le sagre, i balli e anche negli spazi conviviali delle case popolari, dove la musica, nella promiscuità residenziale con gli immigrati provenienti da altri contesti nazionali europei ed extraeuropei, era un elemento di integrazione sociale. L'articolo, attraverso fonti letterarie (tra cui resoconti di viaggio, autobiografie e biografie), intende contribuire alla costruzione di un archivio musicale italo-argentino (opere e autori), come ulteriore tassello della vitalità delle relazioni culturali tra i due Paesi.

¹ El artículo se inserta en el marco del proyecto «Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses» (Horizon 2020 – MSCA-RISE 2019, grant agreement 872299).

* Università degli studi Roma Tre

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Archivo, migraciones, Italia, Argentina, música.

Archives, migration, Italie, Argentine, musique.

Archive, migration, Italy, Argentina, music.

Archivio, migrazione, Italia, Argentina, musica.

En *Los italianos en la historia de la cultura argentina*, de Dionisio Petriella, en la sección «Música» hay 228 fichas biográficas de migrantes italianos cuya presencia fue relevante en el panorama musical argentino. Las fichas, divididas en Enseñanza (16), Composición (34), Piano, órgano y clave (49), Instrumentos de cuerda (57), Instrumentos de viento (6), Directores de orquesta (27), Directores de banda (21), Directores de ópera (2), Operadores (1), Payador (1), Críticos (2), Músicos varios (26) y Cantantes de ópera (36) ofrecen un panorama bastante completo en la fecha de publicación del diccionario (1979) y actualizan el anterior *Diccionario biográfico italo-argentino* que el propio Petriella, con Sara Sosa Miatello, había publicado tres años antes. Pero, seguramente por elección de los compiladores, ninguno de los dos repertorios incluye una entrada específica sobre cantantes o autores de tango (letras y/o música), campo en el que, en cambio, los italianos, como veremos, han desempeñado un papel de primera importancia en el nacimiento y difusión del género.

En cualquier caso, la obra de Petriella da pie a algunas consideraciones generales que, una vez más, atestiguan los estrechos vínculos entre Argentina e Italia. Evidentemente, la mayoría de los músicos se desplazaron entre los dos países entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en detrimento de los que se instalaron en la región rioplatense durante los años de la colonia, época en la cual solo se mencionan cinco músicos de los siglos XVII y XVIII: Pietro Comental, jesuita, nacido en Nápoles en 1595 y llegado a Buenos Aires en 1617 para instalarse luego en la reducción de San Ignacio, donde

fundó una de las primeras escuelas de música creadas en América; Domenico Zipoli (1688-1726), otro jesuita ya conocido en Italia como compositor, y autor, durante los años pasados en América, de música que fue copiada y difundida en las otras misiones de la orden; y Francesco Faa, nacido en 1734, recordado con sus contemporáneos de Bari Domenico Saccomano (flautista) y Bartolomeo Massa (compositor) por el impulso dado a la música de cámara.

Por lo que respecta al siglo XIX, una primera consideración se refiere a la figura de Bernardino Rivadavia, también activo en el frente musical. Rivadavia, tras haber ejercido su actividad diplomática en Europa entre 1814 y 1820, trabajando por el reconocimiento de la independencia argentina, entre 1821 y 1824 fue Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y, en los dos años siguientes, Ministro Plenipotenciario en las Cortes de Londres y París, hasta ser nombrado, en 1826, Presidente de la República, cargo que ocupó durante algo más de un año. Su espíritu progresista allanó el camino a los intelectuales liberales de la generación del 37, pero, sobre todo, le permitió llevar a cabo importantes reformas en los ámbitos económico, educativo, social y cultural. A él se debe la llegada a Argentina de profesionales italianos (ingenieros, periodistas, químicos, físicos) a los que reclutó directamente durante sus viajes por Europa, recurriendo sobre todo a los numerosos exiliados políticos de las revueltas del Risorgimento de 1820-21 y que se habían refugiado en el extranjero, en particular en Francia¹. En el campo musical, gracias a Rivadavia se trasladaron a Argentina el compositor, instrumentista y profesor genovés Stefano Massini, autor, entre otras, del *Himno a la Libertad* (1826), la canción patriótica *El 25 de Mayo* (1830) y la *Canción fúnebre a la memoria del general Juan Facundo*

¹ También exiliados políticos, probablemente de los posteriores levantamientos de 1848-49, fueron los hermanos Antonio y Luigi Scappatura, ambos profesores de música y canto. Lo mismo ocurre con Giuseppe Giribone, que llegó al Río de la Plata en 1843 para integrar las filas de la Legión Italiana en Montevideo; combatiente en la batalla de Caseros (1852) que decretó el fin del gobierno de Juan Manuel de Rosas, permaneció luego en el ejército en Buenos Aires. Desde 1860 fue director de la banda de la Guardia Nacional de Buenos Aires. Anteriormente, en 1854, compuso la famosa marcha *El Tala*. Por último, cabe mencionar a Antonio Lagomarsino que, tras luchar en Uruguay al lado de Garibaldi, se trasladó a Buenos Aires donde actuó como tenor en el Teatro de la Victoria.

Quiroga (1836), dedicada a Manuelita Rosas²; el pianista y director de orquesta Francesco Tanni, que en 1824 llegó a Buenos Aires desde Río de Janeiro junto con sus hermanos Angela, Maria, Pasquale y Marcello, todos ellos cantantes de ópera; Michele Vaccani, ya un barítono de renombre, que llegó a Buenos Aires en 1823; el violinista Giacomo Massoni, que también actuó en otros países sudamericanos (Brasil, Uruguay, Chile y Perú); el pianista, fagotista y profesor de canto Giuseppe Troncarelli; y Virgilio Rabaglio, que en 1822 fundó una escuela de música y dibujo donde enseñaba guitarra, violín, piano y canto. Sus nombres se añaden a los del periodista e historiador napolitano Pietro de Angelis y Pietro Carta Molino, condenado a muerte por las autoridades de Saboya tras la sublevación de Alejandría, luego profesor de física experimental en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (fundada por el propio Rivadavia), asistido por el biellés Carlo Ferraris, también culpable de los sucesos de Alejandría. Y, además, del saboyano Carlo Enrico Pellegrini, quien, tras una fuga a París, donde se graduó en ingeniería, llegó a Buenos Aires y adquirió considerable fama como pintor más que como ingeniero. Otro condenado a muerte por el gobierno de Saboya, Cristiano Vanni, de Vercelli, enseña economía política en la Universidad de Buenos Aires. Por último, están las importantes aportaciones cartográficas del ligur Nicola Descalzi, que entre 1820 y los primeros años de la década siguiente realizó exploraciones fluviales destinadas a favorecer la navegación mercante, y las intervenciones y proyectos urbanos o decorativos de Carlo Zucchi, arquitecto y escenógrafo. Junto a los músicos, y gracias al papel desempeñado por Rivadavia, construyeron la imagen de una Italia laboriosa, emprendedora y altamente cualificada en el exterior, caracterizada por un valioso bagaje cultural y profesional que le permitió introducirse con éxito en Argentina³.

La presencia de músicos italianos en las primeras décadas del siglo XIX atestigua que la música en Argentina estaba abandonando el ámbito de las reuniones familiares,

las funciones religiosas o las fiestas populares para asumir una dimensión pública, sin duda favorecida por la obra de Rivadavia, pero también incrementada, desde las últimas décadas del Virreinato, por la construcción del teatro de la Ranchería, inaugurado en Buenos Aires en 1783 y destruido por un incendio en 1792. En la Ranchería, así como en el posterior Teatro Coliseo Provisional, activo desde 1804⁴, se utilizaba la música para amenizar los interludios entre un acto y el siguiente, y en estas circunstancias también actuaban cantantes italianos, como Pietro Angelelli y Carolina Griffoni, ya conocidos por el público europeo. Finalmente, en la primera mitad del siglo XIX se inició el proceso que llevaría a la consolidación de la ópera italiana en Argentina: primero Rossini, y luego Donizetti, Bellini y el primer Verdi fueron los autores más interpretados, cantados o dirigidos por artistas italianos que incluyeron a Buenos Aires en sus giras por Sudamérica (entre ellos la soprano Nina Barbieri y el violinista Agostino Robbio).

En los años comprendidos entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del siglo XX, período del éxodo masivo de italianos a la Argentina, la presencia de músicos se incrementó y reveló un tipo de migración (temporal o definitiva) que probablemente fue también un reflejo de la influencia que la cultura italiana estaba ejerciendo a través de las melodías e instrumentos importados por los flujos migratorios pertenecientes a las clases sociales bajas. De hecho, si la ópera italiana, representada en el Teatro de la Victoria y en el primer Teatro Colón, activo de 1857 a 1888⁵, sigue en boga⁶, no hay que ignorar que los diversos grupos procedentes de Italia son portado-

⁴ De 1834 a 1873 Coliseo Argentino o Teatro Argentino; tras su demolición, fue reconstruido y reabierto en 1905. Durante el siglo XIX en Buenos Aires estuvieron activos, entre otros, el Teatro de la Victoria (1838), el Teatro del Buen Orden (1844), y el Teatro de la Ópera (1872).

⁵ El primer Colón estaba situado en el edificio que hoy alberga el Banco de la Nación, frente a la Plaza de Mayo. El nuevo teatro, inaugurado en 1908, se considera uno de los mejores del mundo por su acústica y arquitectura.

⁶ Los principales cantantes de ópera de la época también actuaron en los teatros argentinos, desde las sopranos Adelina Patti y Claudia Muzio, pasando por los tenores Francesco Tamagno, Enrico Caruso, Tito Schipa y Beniamino Gigli, hasta el barítono Titta Ruffo. Además, varios músicos italianos que migraron a Argentina probarán suerte en la composición de óperas: «Una pléyade de italianos intentó la aventura de la ópera, a veces con un único producto, que pasó velozmente por la escena, cayendo a continuación en el olvido: Inocente Cárcano con *Amelia*, Alfredo Donizetti con *Naná* y *Dopo L'ave Maria*, Corradino D'Agnillo con *Il Leone di Venezia* y *La zingara*, Luigi Strigelli con la operetta *Una scena nell'Olimpo*, Ferruccio Cattelani con *Atahualpa*, la lista podría prolongarse.» (Rubio, 414)

² Hija del sucesor de Rivadavia, Juan Manuel de Rosas, cuyo gobierno (federal) es considerado la primera forma dictatorial de la República Argentina. La figura de Manuela Rosas también es recordada por Pietrella (116-117) en relación con el violinista genovés Antonio Restano, que de la joven fue profesor de piano, violín y guitarra.

³ Sobre esta etapa de la migración italiana cf. Cuneo.

res de un patrimonio musical regional que difunden en el país anfitrión durante fiestas patronales, ferias, bailes e incluso en las viviendas de los conventillos⁷, donde, además, la música, en la promiscuidad residencial con migrantes de otros contextos nacionales europeos y extraeuropeos, era un elemento de integración social. Del bagaje musical de nuestros migrantes dan testimonio también los relatos de viaje de aquellos intelectuales italianos (políticos, turistas, religiosos, médicos, exploradores, oficiales, periodistas, escritores) que viajaron a América Latina en esos mismos barcos que, en la tercera clase, acogían a los migrantes. Giuseppe Modrich, viajero en 1889, escribe:

Musica a bordo!... Lì, a bordo, fra cielo e mare, con un sole delizioso, con la costa spagnuola a destra, che si disegnava leggerissimamente, come una poetica sfumatura, quattro note musicali, comunque suonate, producono un fremito generale di contentezza. Cinque calabresi, coi loro strumenti a fiato, abbastanza intonati, improvvisamente si misero a suonare la patetica melodia del Fra Diavolo. Sparì la musoneria, come per incanto. I suonatori ebbero applausi e qualche spicciolo. Dopo la melodia, un waltz, poi una polca, una mazurka, infine una tarantela. La giocondità si propagò in un attimo, come per contagio, tra tutti i passeggeri. Quel quintetto che anche nei giorni successivi contribuì a tenerci allegri, valeva per noi l'orchestra della Scala. Il villaggio in fiera – come avevo battezzato il piroscampo – era completo. Ogni volta che i calabresi si mettevano a suonare, parecchie coppie d'innamorati al cospetto di Dio si davano alla danza, precisamente come dinanzi alle chiese dei paeselli, nei giorni di gran solennità (Modrich, 21).

Otro viajero, Giuseppe Guadagnini, recuerda la presencia a bordo de un joven siciliano con su organillo:

Canta con voce da soprano e cerca di accompagnare talvolta il canto suo con uno di quegli organetti scordati, sui quali i poveri ciechi si sforzano di suonare una ballata qualunque. In principio

⁷ Los conventillos eran edificios de arquitectura colonial o propios del eclecticismo decimonónico, con uno o varios patios interiores separados por corredores en los que muchas habitaciones daban a los propios corredores o a galerías, si la casa tenía varias plantas. Los edificios carecían de los requisitos de habitabilidad necesarios para albergar al menos a ciento cincuenta personas que debían compartir retretes, lavabos y, a menudo, una única cocina, por no hablar de la ausencia de cualquier tipo de calefacción e iluminación. Quizá la presencia de prostitutas entre los inquilinos hizo que a estas aglomeraciones urbanas se les diera el nombre genérico de conventillo, pero luego muchos recibieron un nombre específico. Por citar sólo algunos ejemplos, uno de los más conocidos, situado en el barrio porteño de San Telmo, se llamó *Las catorce provincias*, otro *Babilonia*, otro *Los dos mundos*, términos que hacen referencia a la mezcla étnica y cultural de sus habitantes.

non c'è male, ma dopo due o tre battute, l'organetto diventa paralitico. Invano il suonatore gira la manovella, nessun suono ne esce. Poscia tutto d'un tratto l'istrumento ricupera la voce, e lancia una bordata di suoni stridenti (Guadagnini, v.1, 22).

El bagaje musical de los migrantes, en suma, era de lo más variado. Además, como señala Marcello Ravveduto, en sus filas figuraban

numerosi suonatori dilettanti di fisarmoniche, chitarre, mandolini e violini che normalmente animano le serate danzanti nelle loro comunità rurali. [...] Si tratta in gran parte di un patrimonio culturale trasferito oralmente, proprio come avveniva con i canti della tradizione contadina che si tramandavano di generazione in generazione senza nessun spartito musicale o trascrizione verbale. [...] tra i migranti vi è una piccola quota di artisti napoletani, ambulanti e professionisti (i cosiddetti posteggiatori: cantanti e suonatori che si muovono in gruppi di cinque persone: un chitarrista, un mandolinista, un violinista, un 'cantante di voce' e un 'cantante dicitore') che cominciano a compiere viaggi stagionali presso le comunità di italiani all'estero (Ravveduto, 144).

Pero, como atestiguan los diccionarios biográficos de Petriella, también son varios los músicos egresados de los conservatorios italianos, especialmente el de San Pietro a Maiella, en Nápoles, y el de Milán, que llegaron a la Argentina después de haber emprendido una exitosa carrera en Italia o en Europa, lo que también es una muestra de una migración mucho más variada de lo que la historiografía tradicional ha transmitido durante mucho tiempo al insistir en el componente campesino y analfabeto de los migrantes italianos. Del Conservatorio de Nápoles salieron, por ejemplo, Caietano Bagnati, músico de orquesta del Teatro Colón; Felice Lezano, que echó raíces en Buenos Aires en 1885 tras haber actuado en los principales teatros europeos; Alfredo Pinto, de quien se recuerda la ópera *Gualicho*, representada en el Colón, y el poema sinfónico *La Sulamita*; Luigi Romaniello, que llegó a Buenos Aires en 1896 para dar una serie de conciertos y luego decidió quedarse a vivir en la capital, donde abrió un famoso conservatorio; Vincenzo Scaramuzza, también conocido por haber fundado en 1912 un conservatorio en Buenos Aires que llevó su nombre (donde se formaron varias generaciones de prestigiosos músicos), así como por haber compuesto la ópera *Hamlet*. Proceden, en cambio, del Conservato-

rio de Milán, entre otros: Vincenzo Cicognani, residente en Argentina de 1890 a 1896, profesor de música y autor de la ópera en tres actos *Fiamma*; Alfredo Donizetti, ya conocido en Italia como compositor, director de orquesta y profesor de armonía y contrapunto, que se instaló en Rosario en 1906, fundando allí el Conservatorio Donizetti en 1911; el pianista Edmondo Piazzini, en Buenos Aires desde 1878; Pietro Ripari, de 1875 a 1882 profesor de violín en la Escuela de Música de la Provincia y luego en el Conservatorio de Buenos Aires; Ernesto Galeazzi, que llegó a Buenos Aires en 1903 con la orquesta de Arturo Toscanini, luego primer violín en el Teatro Ópera y el Colón; Raffaele Baldassari, durante seis años primer violonchelista en La Scala y luego fagotista en el Teatro Carlo Felice de Génova, de 1899 a 1912 miembro de las orquestas de varios teatros de Buenos Aires.

Entre los músicos italianos, no faltan las figuras femeninas. Entre ellas: Emma Mengarini de Moretti, que en Argentina es profesora y directora de la Academia Cecilia de Tres Arroyos; Adalgisa Pane, que en 1911 fundó en Buenos Aires el Conservatorio Mascagni; Teresa Bemporat Rex, que desde 1894 se distinguió en Buenos Aires como pianista; Carolina Bianchi Montaldo, profesora de piano; la pianista Iris Romaro de Waldbott von Bassenheim, que con sus hermanas Nerina (violinista) y Fernanda (violonchelista) formó en 1915 el Trío Romaro, famoso incluso fuera de Argentina; Adela Spena, también pianista, que con su marido Lorenzo Spena fundó el Conservatorio Clementi de Buenos Aires; Olga Agnini, que en la capital argentina fue primera arpista de la orquesta de Toscanini y luego profesora del Conservatorio de Buenos Aires; Albertina Contratto de Bertini, arpista que, tras actuar en Italia y luego en Chile y Uruguay, en 1888 se incorporó a la compañía de Adelina Patti en el Teatro Politeama de Buenos Aires y se dedicó después a la enseñanza del piano; Esther Pavesi, arpista, llegó a Argentina para la temporada de ópera de 1888 en el Colón como primera arpista, función que desempeñó después durante ocho años en el Teatro Ópera, antes de dedicarse a la enseñanza; Rosa Alba, famosa violinista que, habiendo emigrado con su familia a Montevideo en 1901, llamó la atención del violinista Thompson y, tras tocar en los

principales teatros europeos, se instaló en Buenos Aires en 1911, donde enseñó violín en el Conservatorio de la capital; y, por último, Inés Ruotolo, primera arpista en la orquesta del teatro Colón y luego en la del Politeama. Por supuesto, también hay muchas cantantes de ópera, entre ellas Adelina Agostinelli, Francesca Aimo, Romana Baldanza, Carolina Briol Nicolao, Elvira Colonnese y Amelia Pasi, esposa de Angelo Ferrari, empresario del Colón desde 1873.

No hay que olvidar la presencia de directores de bandas militares o municipales, incluso autores de marchas⁸. Entre ellos, cabe destacar a Antonio Malvagni, que llegó a Argentina en 1897 tras haber sido director de banda en el 3º de Artillería de Bolonia. Tras un período en Tucumán como director de la banda militar, Malvagni se trasladó a Buenos Aires donde en 1910, con motivo de las celebraciones del primer centenario de la independencia argentina, fundó y dirigió la Banda Sinfónica de la ciudad. Como él mismo cuenta en su autobiografía, entre las piezas elegidas para el estreno se encontraba una pieza de *La cabalgata de las valquirias* de Wagner, aspecto que no dejó de preocupar a los miembros del gobierno municipal. Así es como Malvagni recuerda el episodio:

En verdad, estos alarmistas algo de razón tenían, pues para ellos una banda era una banda: es decir, una gavilla de tocadores de instrumentos que pueden acometer la ejecución de una marcha, de un bailable y hasta un “pout-pourri” de óperas viejas, pero no una corporación de acabados músicos, capaces de arrimarse a Wagner, al mismo Beethoven y, aun más, a todos el sinfonismo moderno, con Strauss, Debussy, etc. De modo que, al formar en Buenos Aires una gran banda, había que tratar que ésta fuera magnífica por número y calidad de profesores: pero, el repertorio debía quedar inalterado y circunscripto en los límites de las demás.

El Intendente me llamó, y con toda discreción me abrió su pensamiento al respecto; es decir, que en conocimiento de que yo ensayaba “La Walkiria”, tenía sus dudas acerca de la eficiencia artística de su ejecución por banda. Le observé que “La Cabalgata de las Walkirias”, para una banda como yo pensaba y me había propuesto fuese la de la Capital Federal, no era una pieza de difícil

⁸ Entre ellas: *Suipacha*, *General Belgrano*, *Patricios*, *Victorica*, *Juramento*, todas compuestas por Giuseppe Arena, en Argentina desde el 1890; *Polka Malvina* (1883) y *Marcha de Artillería* (1884), de Bernardo Bruzzone; *Marcha de la Paz*, de Angelo Maria Metallo, en Buenos Aires desde el 1880; *Marcha a Garibaldi*, de Giovanni Battista Montano. Una historia de las bandas militares argentinas se encuentra en Gesualdo.

y, aun menos, de imposible ejecución, pues, en Europa, cualquier banda, cívica o militar, con apenas una apariencia de seriedad artística, la ejecutaba. Además, le dije, nuestra Banda Municipal deberá llegar a tal grado de adelanto artístico, que ningún autor de fama deje de figurar en sus programas, aun, como dije, fuese el mismo Strauss (Malvagni, 53-54)⁹.

El concierto fue un éxito y da testimonio de la entrada de compositores de otras tradiciones musicales en Argentina, una entrada a la que, en cualquier caso, los artistas italianos contribuyeron. También hay que recordar a Malvagni porque durante su estancia en Tucumán, a donde había llegado en 1899, además de fundar un Conservatorio con desigual fortuna, como director de la banda de música de la ciudad experimentó con actuaciones musicales acompañadas de proyecciones cinematográficas mediante una linterna mágica que, en este caso concreto, pretendía ayudar al público a entender los acontecimientos narrados en *Tosca* de Puccini, ópera que nunca se había representado en Tucumán.

Malvagni no es el único italiano director de banda presente en Argentina fuera de las fronteras de la capital. También hay que mencionar a Serafino Bugni, director de la banda de la policía de Paraná en 1862, y luego, en 1880, de la banda de la ciudad de Tucumán; a Giulio Monni, director de la banda de la policía de la provincia de Corrientes; a Pietro Ruta, director de la banda de la policía de La Plata; y a Enrico Spreafico, que a partir de 1873 dirigió varias bandas en Santa Fe, Concepción del Uruguay y Rosario.

En general, puede decirse que no ha habido ninguna ciudad en Argentina en la que, gracias a la presencia de músicos italianos, no se hayan fundado conservatorios¹⁰, escuelas, teatros y bandas, o en la que los artistas italianos no se hayan instalado o hayan actuado durante más o menos tiempo¹¹. Esta efervescencia cultural, además de favo-

recer el desarrollo de una producción musical nacional, desempeñó sin duda un importante papel como forma de sociabilidad y, según Héctor Rubio, permitió mantener un vínculo entre los migrantes y la patria: «las colectividades entendieron que el cultivo del canto en sus lenguas originales y la conservación de sus músicas con sus instrumentos y su estilo propio de ejecución constituían la única forma posible de mantener en tensión el hilo que los vinculaba con su pasado y su lejana madre tierra» (Rubio, 419). Evidentemente, se trata de un comportamiento destinado a desaparecer, primero en los contextos urbanos y luego también en las colonias rurales¹², pero también a mezclarse con las formas musicales ya extendidas en el país de acogida. En este sentido, no es casualidad que entre los inmigrantes italianos haya algunos payadores, es decir, cultores de ese arte poético musical basado en la improvisación de versos acompañados por la guitarra que tanto había circulado en la región rioplatense desde el siglo XVIII y que comúnmente se asociaba a la figura del gaucho. Entre los payadores italianos, cabe mencionar al napolitano Ambrosio Rio, más conocido bajo el seudónimo de Capichela, quien, habiendo llegado a la Argentina con su familia siendo un infante, se distinguió en el arte de la payada en las primeras décadas del siglo XX junto a José Bettinotti (también hijo de italianos) y Francisco M. Bianco; y a Giovanni Battista Fulginiti, de Liguria, conocido por integrar un trío de músicos (compuesto por Luis Acosta García y su esposa) dedicado a la improvisación con distintas formas de la canción popular. Además, el bagaje musical de los italianos incluía también canciones de migración, cuyos temas (la nostalgia, el problema de la subordinación social, las necesidades materiales) fueron penetrando en el tejido musical del país de adopción, hasta el punto de transmitirse también a quienes no habían

Musri, (además de la familia Colecchia, la autora menciona a las familias Berutti, Ferla, Costanza, Amincarelli y Cisella).

¹² He aquí cómo el emigrante Luis Rebuffo, en su autobiografía, recuerda los festejos del 20 de septiembre de 1919 en una colonia de la provincia de Santa Fe: «No sólo hubo bailes y juegos, también se cantó. Había un grupo de concurrentes, todos buenos cantores; hicieron volar las hermosas canciones piemontesas que alegraron la concurrencia y dijeron de la nacionalidad de los colonos del Lote. No faltó, claro está, quien cantó varias canciones de esta tierra. En aquel entonces estaban de moda la 'Loca de amor', 'Morocha argentina', 'Pobre mi madre querida', 'Caminito' y otras muy populares y cantadas por el pueblo.» (Rebuffo, v. 3, 4).

⁹ Sobre la Banda Sinfónica de Buenos Aires cf. Balmaceda, 1921.

¹⁰ Sobre la proliferación de conservatorios en Argentina, en sus memorias Malvagni escribe: «hay que reconocer que aquí en la República se fundan conservatorios lo mismo que se abren almacenes.» (39)

¹¹ También hay que destacar la presencia de familias. Entre ellas, los Paolantonio (de los Abruzos y pertenecientes a un linaje de músicos ya conocido en el siglo XVIII), los Poggi (de Génova, constructores de órganos) y los ya mencionados Tanni (en su mayoría cantantes de ópera). Obviamente, este fenómeno no sólo afecta a Buenos Aires. A modo de ejemplo, sobre las familias de músicos italianos asentadas en San Juan véase

vivido la migración (Franzina). Estos temas se trasladaron luego al tango (que comenzó a difundirse en las últimas décadas del siglo XIX)¹³, al que la migración aportó su propia contribución, aunque la cuestión del origen y la evolución del género se ha debatido durante mucho tiempo y no siempre ha visto el componente migratorio (italiano o no) en primer plano¹⁴.

En realidad, una historia social del tango no puede excluir el papel de los migrantes italianos, especialmente en lo que se refiere al nacimiento y difusión del llamado tango «orillero», aquel que comenzó a extenderse desde los suburbios de Buenos Aires, en la orilla, geográficamente casi una zona fronteriza entre el desarrollo urbano y la pampa, pero metafóricamente cualquier espacio en el que se manifestara el estilo espiritual de una época que, gracias a la presencia migratoria, sufrió continuas transformaciones¹⁵.

Sobre el tango orillero escribe Ricardo Ostuni:

no es osado afirmar que en el tango (insisto, el tango orillero), en su etapa de nacimiento y en la siguiente, de expansión y difusión, gravitó, de modo preponderante, la presencia de la inmigración peninsular (Gobello habla de *italianización o agringamiento del tango*) a través de compositores, directores de bandas, músicos, maestros de música, bailarinas, salones de baile, entidades mutualistas y periódicos de la colectividad, que lo enriquecieron musicalmente y lo proyectaron, como danza, hacía una sociedad que, ciertamente, lo resistía.

No fueron pocos los maestros de música que hicieron la notación en el pentagrama de famosos tangos cuyos autores desconocían la grafía musical. Tampoco es irrelevante el número de los que introdujeron arreglos en la estructura original de esos temas para armonizarlos o embellecerlos, acudiendo a la memoria de viejas canciones del terruño lejano (Ostuni, 37-38, cursivas en el texto)¹⁶.

¹³ Comúnmente, la difusión del tango suele distinguirse en dos períodos: la Guardia Vieja (de 1890 a 1920), los años de su ascenso como música «prohibida»; y la Guardia Nueva, cuando el tango se definió en sus tres formas (baile, música y canción).

¹⁴ Véanse, por ejemplo, los estudios de Héctor y Luis Bates, que no tienen en cuenta en absoluto la aportación migratoria: «Nuestro tango tiene de habanera la línea melódico-sentimental y la fuerza emotiva; de la milonga la coreografía; del candombe el ritmo. A nuestro juicio, de la amalgama de estos factores nace el tango.» (27).

¹⁵ «La historia del tango es la historia de la ciudad – o por lo menos de gran parte de la ciudad – desde fines del siglo [el XIX] hasta nuestros días. El tango declara una época, la explica.» (Carella, 17).

¹⁶ Como se deduce de la cita, José Gobello también señala la importancia de la impronta italiana en el tango.

Alfredo Mascia reitera la influencia migratoria en el tango, insistiendo, sin embargo, en la pobre marginalidad que lo produce:

La multitud de inmigrantes que llegó al país no sólo acrecentó la frustración, la nostalgia y la tristeza de los nativos, sino que dió origen al advenimiento de un fenómeno original: el tango. En el ámbito de la miseria de las orillas, en prostíbulos, lupanares, salones de baile, academia, etc., en ambiente de pobreza, poblados de humo y alcohol se desarrollaban milongas [...] Allí iba a nacer el tango [...] entre prostitutas, bailarines, cancheros, malevos, guapos, asesinos, entregadoras, ladrones, etcétera. El tango surge en un ambiente de incultura; un baile híbrido, generado por gente híbrida. Es la unión de canciones procedentes de la pampa pobre y canciones de la Europa pobre [...] principalmente italiana. (Mascia, 262)

Aunque Mascia exagera el entorno humano y social en el que nació el género, no es casualidad que los instrumentos de las orquestas de tango sean también los de los migrantes italianos: la guitarra, el violín, el arpa, la flauta, a veces una armónica y el organillo¹⁷. Tampoco es casualidad que el tango se desarrollara simultáneamente en las ciudades argentinas donde el flujo de migrantes italianos fue más fuerte, como Córdoba, Rosario y La Plata, además de Buenos Aires, por supuesto. «Un rápido cálculo demostrará la porción de apellidos italianos que interviene en todo lo que atañe el tango», escribe Carella (55). Y Vidart agrega: «La literatura de la época señala orquestas que eran identificadas como ‘del tano’: Prudente, Genaro, Vicente, Bachicha, Roque, Sacramento, etcétera» (Mascia, 263)¹⁸. Evidentemente, son muchos los autores de tango nacidos en Italia entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX que migraron a la Argentina en este mismo período, en la mayoría de los casos con sus familias. A continuación se señalan algunos de los biografiados por Ricardo Ostuni (69-104), una lista que el propio autor afirma no ser exhaustiva, pero

¹⁷ A fines del siglo XIX, «los tanguistas que pasaban por la Boca [el barrio genovés de Buenos Aires] eran en su mayor parte italianos meridionales. La guitarra y la armónica [...] las reemplazaban por el clarinete» (Tallón, 59). Vidart (133) reconoce en los «organilleros» italianos la influencia en la génesis del tango y su innegable papel como difusores del género.

¹⁸ Tano es el diminutivo con el que aún se les identifica a los italianos o a sus descendientes en la Argentina

sin duda suficientemente indicativa de la presencia e importancia de los músicos italianos. He aquí sus nombres acompañados de breves notas biográficas: Luigi Cesare Amadori, de Pescara, nacido en 1902, autor, entre otras, de las letras de *Confesión* (escrita con Enrique Santos Discepolo), *Rencor*, *Viejas alegrías*, *Juramento*, *Cobardía*, *Vendrás alguna vez*, *Madreselva*; Mario Batistella Zoppi, nacido en 1893, con Le Pera es el autor de *Melodía de arrabal*, *Me da pena confesarlo*, *Estudiante*, *Cuando tú no estás*, todos tangos compuestos expresamente para Carlos Gardel; Giulio Camilloni, nacido en 1906 en Ancona, uno de los autores más conocidos de letras de tango, entre ellas *Desocupado*, *Predestinada*, *Mensajera*, *La última*, *Tengo un amigo*, *Pichuco está tocando*, *Ya lo sabe todo el barrio*; Julián Centeya (seudónimo de Amleto Enrico Vergiati), nacido en Parma en 1910, además de su labor como periodista, es recordado por haber compuesto los tangos *Lluvia de abril*, *Más allá de mi rencor*, *Lison*, *Pa' los muchachos*, *La vi llegar*; Andrea Ignazio Corsini, siciliano que llegó a Argentina en 1896 cuando tenía cinco años, fue un famoso cantante y actor que llevó al éxito el tango *Patotero sentimental*, incluido en la obra *El bailarín de cabaret*; Enrico Cheli, en Italia alumno de Giacomo Puccini, desde 1886 en Buenos Aires donde fue director artístico de varios teatros y compuso los tangos *Figurita*, *Carca*, *Pucho* y *Rulito*; Cesare De Pardo, nacido en Nápoles en 1900, autor de *Fierro chifle* (cantado por Gardel), *Sueño de arrabal*, *Vos ya no me querés* y *Laurenz*; Manlio Francia, que a principios del siglo XX y hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial acompañó a su padre, músico contratado por temporadas por el Hotel Bristol de Mar del Plata, y luego se distinguió como violinista en diversas orquestas argentinas, componiendo también varios tangos, entre ellos *Los perros antiguos*, *Todo para mí*, *El nochero*, *Coperito*, *Caramelito*, *Fantasías*, *Pasionaria*, *Qué racha*, *Queja campera* y *Maldita visión*; Augusto Umberto Gentile, nacido en Roma en 1891, fue pianista y compuso numerosos tangos, tres de los cuales fueron grabados por Gardel (*Flor de tango*, *Desdichas* y *Dejame que la acompañe*); Robero Maida, cantor de las orquestas de Cátulo Castillo y luego de Francisco Canaro y Antonio Sureda, compuso también los tangos *Baile de disfraz*

y *Aquellas cartas*; Alberto Marino (seudónimo de Alberto Vincenzo Marinaro), como cantor actuó en la orquesta de Aníbal Troilo y compuso los tangos *Calle del ocaso*, *El veterano*, *Mi barco no está*, *Mashé*, *Ya no largo*, *Cómo cambia el corazón*, *Busco tu piel*, *El paria de los caminos* y *Tres cariños*; Eugenio Giuseppe Nobile, calabrés, nacido en 1903, compuso, entre otros, los tangos *Quimeras*, *Ce fini*, *Cocoliche*, *Y no tengas que sufrir*, *Rico Tipo*, *Cholita* y *El Lido*; Giuseppe Domenico Pecora, nacido en 1891, desde muy joven tocó el violín en un trío musical con su padre y su tío, antes de pasar a formar parte de la orquesta de Carlos Di Sarli y componer numerosos tangos (entre ellos: *Don Alberto*, *El circo*, *El pibe*, *Indomable*, *La de todas las tardes*, *Pasaje de la ribera*, *Para vivir hay que contarla*); Alfredo Angelo Pelaia, calabrés, nacido en 1888, emigró con su familia a la provincia de Mendoza donde se destacó como cantor de canciones populares e integró varios dúos vocales (entre ellos, Pelaia-Catán, Pelaia-Tejeda Ruiz, Pelaia-Italo); Gaetano (Cayetano) Puglisi, originario de Mesina, formó parte de la famosa orquesta Firpo-Canaro en 1918 y es autor de los tangos *Sueño florido*, *Si el corazón supiera*, *Alma criolla*, *Sol*, *Diez años* y *Mirando al cielo*; Giovanni Battista Domenico Rezzano, nacido en 1895, en 1920 formó su primera orquesta que actuó en Rosario y Córdoba y es autor de los tangos *Si sabés*, *callate*, *Entrá nomás*, *Duelo criollo*, *El favorito*, *Adiós, que te vaya bien*, *Mala racha*, *Tango amigo*; Antonio Scattasso, nacido en Nápoles en 1886, compuso numerosos tangos, entre ellos *Pobre gringo*, *Yo también carrero fui*, *Qué sabe la gente*, *Adiós para siempre*, *Dejá el conventillo*, *El poncho del amor*, *La cabeza del italiano*, *La he visto con otro*, *La mina del Ford* y *Ventanita de arrabal*. Por último, cabe mencionar también a Vera Virginia (seudónimo de Virginia Borioli), nacida en Pavía en 1898, una de las primeras cantantes de tango famosas; entre sus éxitos figuran: *¿Por qué te has ido?*, *Vieja calesita*, *Barrio pobre*, *Por aquello que más quieres*, *¿Por qué lloras muchacha?* y *Pasó a la historia*. Además de los autores de la música y las letras, también hay importantes cultores del bandoneón, el instrumento que, como es sabido, se ha impuesto en el tango, convirtiéndose en uno de sus símbolos. Entre los bandoneonistas se encuentran los italianos Antonio

Albanese, Antonio Bonavena, Salvatore Cascone, Nicola Donadio, Francesco Famiglietti, Salvatore Grupillo, Giuseppe Nicola Libertella, Pasquale Mazzeo, Nicola Paracino, Giuseppe Domenico Platerotti, Natalio Porcellana, Donato Racciatti y Antonio Scatasso.

Todos los italianos mencionados (y se podrían mencionar otros), que de diversas maneras se han aventurado en el tango, respiraron la música en su entorno familiar. Sergio Pujol cita a algunos de los que, nacidos en Argentina, fueron enseñados en el arte de la música por sus padres o familiares cercanos. Entre ellos se encuentran Armando y Enrique Santos Discepolo, cuyo padre había estudiado en el conservatorio napolitano de San Pietro a Maiella y, al llegar a Buenos Aires en 1872, fue nombrado casi inmediatamente director de las bandas de música de la policía y de los bomberos, y luego abrió un conservatorio en la capital donde estudiaron varios músicos que llegaron a ser famosos. Pujol menciona también a Vicente Greco, Francisco Lomuto, Sebastián Plana, Pedro Maffia, Julio y Francisco De Caro ed Elviro Vardaro, y agrega:

Las oposiciones paternas al tango – comunes a muchos padres amantes irrenunciables de la ópera y el sinfonismo romántico – no fueron impedimentos concretos para que un movimiento expansivo, y comercialmente justificado, llenara los tiempos recreativos de toda una generación de músicos argentinos que transitaba, socialmente, de la clase proletaria a la clase media. En ese movimiento de identificación popular, los principales intérpretes y autores provinieron de la cultura italiana trasladada al Plata e integrada, más por fusión que por asimilación, a la nueva realidad. (Pujol, 151-152)

En cualquier caso, la ópera y la música sinfónica en Argentina siguieron beneficiándose de la aportación italiana, especialmente en el Teatro Colón, donde, sobre todo hasta los 60 del siglo XX, se mantuvo una rica cartelera de compositores italianos, desde Ottorino Respighi a Gian Francesco Malipiero, pasando por Franco Alfano, Adriano Lualdi y Goffredo Petrassi.

Al mismo tiempo, la canción italiana y el tango argentino han seguido manteniendo una estrecha relación en cuanto a los temas que se cruzan de un lado a otro del océano. Así es como el escritor Rubén Tizziani, de origen

italiano, expresa esta relación desde una experiencia autobiográfica:

una sensación que me acompaña desde la infancia, cuando en las fiestas que congregaban a mi enorme familia, las canzonetas y el tango se fusionaban en una sola canción, en un solo acento, en un mismo sentimiento del mundo. Una y otro tienes un aire cadencioso, melancólico y hasta, se diría, lastimero. Ambos hablan de las mismas cosas: el viaje, el desarraigo, el paraíso perdido, el desamparo, el amor no correspondido y arrastran un sentimiento trágico de la vida, común a los pueblos del Mediterráneo. Y Buenos Aires y Montevideo participan de ese Mar Mediterráneo sudamericano que es el Río de la Plata. (Tizziani, 113)

La relación entre la tradición familiar y la canción argentina nunca ha cesado, alimentada también por la última oleada migratoria tras la Segunda Guerra Mundial. Entre los cantantes argentinos de origen italiano destaca Carlo (alias Gian Franco) Pagliaro, nacido en Nápoles en 1941 y llegado a Argentina con su familia en 1957. Su repertorio, inicialmente caracterizado por canciones italianas, se desarrolló posteriormente en lengua española, obteniendo gran aceptación en el mercado latinoamericano. En los 70, sin embargo, sus canciones, centradas también en temas sociales y de protesta, sufrieron la censura de la dictadura militar, que le obligó a exiliarse en Venezuela. No fue el único que no tuvo acceso al mercado musical y discográfico argentino. Varios cantantes italianos también sufrieron la misma censura, entrando en una especie de lista negra que sólo salió a la luz en 2009, cuando la hizo pública el Comfer (Comité Federal de Radiodifusión argentino) y entre los cantantes italianos censurados estaban Nicola Di Bari, Umberto Tozzi, Claudio Baglioni, Lucio Battisti e Gino Paoli.

Pero, ¿qué papel juega la música italiana en la Argentina actual? En 2007, la Sociedad Dante Alighieri de Roma hizo circular un cuestionario entre sus numerosos miembros y corresponsales de todo el mundo. En Argentina, la lista de cantantes italianos conocidos y preferidos incluye a compositores clásicos o *evergreen* (Domenico Modugno, Sergio Endrigo, Toto Cotugno, Gianni Morandi, Mina, Adriano Celentano), cantautores (Claudio Baglioni, Edoardo Bennato, Roberto Vecchioni, Riccar-

do Cocciant, Gianna Nannini), figuras internacionales (Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli, Zuccherò) y jóvenes promesas como los Negramaro (grupo lanzado en el Festival de Sanremo de ese año). Por supuesto, la ópera y la música sinfónica también siguen siendo muy populares. Es evidente que la encuesta sólo puede dar una idea parcial de la difusión y el conocimiento actuales de las canciones italianas en el extranjero. Y, sin embargo, al menos en lo que respecta a Argentina, la música italiana sigue dando testimonio de la vitalidad de una relación entre dos países que todavía tienen mucho que compartir.

Referencias bibliográficas

- Balmaceda, Gabriel. *Biografía no autorizada de 1910*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- Bates, Héctor, Luis Bates. *La historia del tango*. Buenos Aires: Taller Gráfico de la Cía Gral Fabril Financiera, 1936.
- Carella, Tulio. *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: CEAL, 1966.
- Cuneo, Niccolò. *Storia dell'emigrazione italiana in Argentina 1810-1870*. Milán: Garzanti, 1940.
- Franzina, Emilio. «Le canzoni dell'emigrazione». *Storia dell'emigrazione italiana*. I, *Partenze*. eds. Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina. Roma: Donzelli, 2001, pp. 537-562.
- Gesualdo, Vicente. «Las bandas militares. El coraje a través del ritmo». *Todo es historia*, n. 133 (junio de 1978), pp. 8-31.
- Gobello, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1980.
- Guadagnini, Giuseppe. *In America, Repubblica Argentina. Da Buenos Ayres al Capo delle Vergini. Repubblica del Brasile. Da Rio de Janeiro al paese delle Amazzoni*. Milán: Zanoletti & Dumolard, 1892, 2 v.
- Malvagni, Antonino. *Mis treinta años de vida artística en la República Argentina*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Editorial «Italia», 1931.
- Mascia, Alfredo. *Tango y política*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Modrich, Giuseppe. *Repubblica Argentina. Note di viaggio da Buenos Aires alla Terra del Fuoco*. Milán: Galli, 1890.
- Musri, F. Graciela. *Músicos inmigrantes. La familia Colechia en la actividad musical de San Juan 1880-1910*. San Juan: EFFHA, 2004.
- Ostuni, Ricardo. *Tango, voz cortada de organito. La inmigración italiana y su influencia*. Buenos Aires: Lumiere, 2005.
- Petriella, Dionisio. *Los italianos en la historia de la cultura argentina*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1979.
- Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello. *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1976.
- Pujol, Sergio A. *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: espectáculo y proceso migratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1989.
- Ravveduto, Marcello. «Tra Napoli e Buenos Aires: una rotta musicale dell'emigrazione italiana». *Buenos Aires Italiana*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, pp. 137-148.
- Rebuffo, Luis. *Un inmigrante piemontés en la Argentina, 1904-1987*. Rosario: Ed. La Fiamma, [s.a.], 3 v.
- Rubio, Héctor. «La presencia de la música italiana y de los músicos italianos en el desarrollo de la música en Argentina». *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Ed. Mario Sartor. Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 403-429.
- Tallón, José S. *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires: Amigos del Libro Argentino, 1964.
- Tizziani, Rubén. «E la violeta la va, la va... La impronta italiana en el tango». *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*. Ed. Ilaria Magnani. Santa Maria Capua a Vetere: Edizioni Spartaco, 2007, pp. 105-122.
- Vidart, Daniel. *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones Tauro, 1967.