

Forme di sociabilità del movimento operaio: le “serate” anarchiche a São Paulo (1900-1930), di Giulia Brunello

In questo mio intervento intendo presentare le forme di sociabilità messe in pratica dal movimento operaio, in particolare dalla componente anarchica, durante i primi tre decenni del Novecento nella città di São Paulo. Nella prima parte, dopo aver accennato alla segregazione sociale e spaziale che caratterizza la città, descriverò i luoghi d’incontro, i partecipanti e la struttura dell’evento; nella seconda parte invece proporrò alcune riflessioni sulla ritualità delle serate, soprattutto in relazione ai modelli di genere che vi erano implicati.

Le serate anarchiche

Oltre alle forme tradizionali di propaganda – la stampa, i comizi, i circoli –, il movimento anarchico mise in pratica una ritualità ed una vita associativa piuttosto vivace che comprendeva teatro, scuole, biblioteche, conferenze, recite di poesia, letture commentate, musica, ballo, picnic, tombole, corsi di lingua.

A São Paulo a inizio Novecento è evidente una divisione netta tra quartieri per la classe media e quartieri operai. I primi sono destinati alle classi agiate, lontani da possibili allagamenti e serviti di luce, gas e fognature; i secondi si sviluppano nelle zone periferiche, industriali e paludose, e sono caratterizzati dalla scarsità di strade e di servizi medici, dalla promiscuità delle abitazioni e dal clima insalubre dovuto alla mancanza di fognature e alla contaminazione delle acque. La sociabilità riflette queste divisioni: nei quartieri del centro, tra grandi e lussuosi boulevard alla moda europea – le vie del commercio e del passeggio – e parchi rigogliosi di piante tropicali, svetta monumentale il teatro municipale, simbolo dell’élite cittadina; nei quartieri operai invece va in scena il teatro sociale amatoriale, la cui attività è intensa e vivace.

I quartieri periferici sono contrassegnati sia dalla provenienza degli abitanti – diversi gruppi etnici che vivono separati dagli altri – sia dalle relazioni di classe, visto che gli abitanti sono principalmente uomini e donne che lavorano nelle vicine fabbriche, in officine o in piccoli laboratori. Sono dunque il quartiere, la casa e il vicinato a dare un’identità ai lavoratori: qui si mantiene viva una cultura popolare marcata e distinta dal resto della città che aiuta i nuovi arrivati nel trovare solidarietà, ma che contemporaneamente spinge alla costante tensione tra diversi gruppi nazionali e regionali.

A Brás, Barra Funda, Bixiga e Belemzinho, quartieri di recente immigrazione europea, il movimento anarchico trova i suoi sostenitori soprattutto tra artigiani, piccoli proprietari terrieri, commercianti e professionisti (molto più che tra gli operai, sui quali influiscono maggiormente i sindacati e che aderiscono al cosiddetto sindacalismo rivoluzionario) È qui che hanno sede le redazioni dei giornali e le scuole basate sul modello educativo di Francisco Ferrer; ed è qui che si trovano i grandi saloni e le sedi di leghe di mestiere o di società di mutuo soccorso affittati per le serate di propaganda, teatro, musica e ballo.

Alle serate anarchiche di São Paulo partecipavano da diverse decine a centinaia di persone: famiglie intere – genitori e figli insieme –, che sentivano in tal modo di far parte di una comunità e di condividere un certo linguaggio e una certa ideologia. Non c'era limite d'età, poiché queste feste erano considerate tranquille, quasi fossero riunioni tra amici.

Ogni sabato, spesso fino all'alba della domenica (la cosiddetta *velada*), si teneva una festa. Qualche giorno prima dell'evento i principali periodici anarchici e anticlericali editi a São Paulo e a Rio de Janeiro (*A Plebe*, *A Voz do Trabalhador*, *A Terra Livre*, *O amigo do povo*, *La Battaglia*, *La Barricata*) pubblicavano i programmi delle serate, indicando il luogo del ritrovo e l'orario, il periodico responsabile dell'organizzazione dell'evento, il titolo dell'opera teatrale che sarebbe stata rappresentata, il leader del movimento che avrebbe tenuto la conferenza, e infine, se ci sarebbe stato il ballo o la tombola o l'asta di beneficenza. Nei giorni che seguivano la festa uscivano cronache e resoconti, ma soprattutto il conteggio delle entrate e delle uscite. È dunque attraverso le pagine dei giornali che si ricavano informazioni sull'esistenza delle serate e sulla loro struttura¹.

Per partecipare, pagavano il biglietto solo gli uomini, mentre per le donne l'ingresso era gratuito. I fondi raccolti servivano per finanziare periodici o scuole, o fornire assistenza a compagni malati, arrestati o espulsi e alle loro famiglie.

Durante la serata si seguiva uno schema prefissato, riportato minuziosamente nei trafiletti dei periodici. Generalmente, vi era prima la conferenza tenuta da un personaggio di spicco del movimento, poi la recita di una poesia, spesso declamata dai bambini, oppure la lettura di un testo, di seguito un po' di musica, non necessariamente di carattere politico o militante (ad esempio il coro dell'opera del *Nabucco*), ma soprattutto il teatro; chiudevano la serata l'asta di beneficenza, la tombola o la lotteria e infine il ballo, che coinvolgeva anche gli attori e gli spettatori del teatro, ma non i bambini, che a quel punto se ne andavano.

¹ *Teatro operário na cidade de São Paulo*, a cura di M. T. Vargas, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, São Paulo, 1980; F. Foot Hardman, *Nem pátria* cit.; E. Rodrigues, *O anarquismo: na escola, no teatro, na poesia*, Rio de Janeiro 1992; A. L. Joanilho, *Prefiguração do novo*, "Cadernos AEL", n. 1 (1992), IFCH, Campinas, pp. 99-104; V. M. Chalmers, *Boca da cena (um estudo sobre o teatro libertário 1895-1937)*, ivi, pp. 105-118; L. Faccio, *Teatro libertário*, ivi, pp. 119-125; S. Magaldi, M. T. Vargas, *Cem anos de teatro em São Paulo*, Senac, São Paulo, 2001.

Quanto al teatro, si trattava di un teatro sociale, militante, un'alternativa al teatro borghese. Obiettivo principale era la diffusione dell'ideale, per questo la scenografia era semplice, senza palco né quinte², e il repertorio limitato: accanto alle opere di autori famosi internazionali (Gori, Malatesta, Ferrer y Guarda, Zola, Gorki, Tolstoi) vi era una produzione locale, composta da opere scritte e dirette o da intellettuali anarchici brasiliani (Fábio Luz, José Oiticica, Avelino Foscolo, per fare qualche nome) o da anonimi operai e artigiani (sarti, cappellai, barbieri, calzolai). Secondo i militanti, erano queste ultime le opere più espressive, perché prodotte dallo spirito popolare o da un'anima collettiva³.

Fino agli anni Venti le serate riflettono il multilinguismo del movimento anarchico: non era raro assistere in una stessa serata a una conferenza in portoghese e a un'opera teatrale in spagnolo, oppure viceversa a una conferenza in italiano e a un'opera teatrale in portoghese⁴. Di fronte a un pubblico composto in gran parte dalla prima generazione di immigrati europei, almeno per tutti gli anni Dieci, si assiste a una grande attività di intermediari culturali che traducono testi teatrali soprattutto dall'italiano, dal francese, dallo spagnolo e dal russo. Con la seconda generazione di immigrati che ormai parlano portoghese, e con la Prima Guerra Mondiale che segna il rallentamento della produzione culturale in Europa e una maggiore circolazione in Brasile di testi libertari brasiliani, la traduzione assume meno importanza. Dagli anni Venti quindi la lingua usata nelle serate sarà quasi esclusivamente il portoghese.

Un rito liminale

Passo ora a presentare alcune riflessioni che il tema delle serate anarchiche a São Paulo, fin qui sommariamente presentato, permette di sollevare. Innanzitutto, l'indagine su di esse consente di definire alcuni elementi importanti dei codici di mascolinità e femminilità diffusi o proposti all'interno del movimento anarchico. Lo studio delle serate – chiamate inizialmente feste per poi cambiare il nome in festival per sottolineare il carattere ludico e di intrattenimento⁵ – permette in altre parole di comprendere come i riti contribuiscano a ridefinire i ruoli di genere.

² Alessandra Vannucci, *La Patria in scena. Mobilitazione politica e costruzione di una identità nazionale nelle società filodrammatiche italiane a São Paulo (1890-1910)*, p. 11.

³ *Contos anarquistas. Antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*, a cura di A. Arnoni Prado, F. Foot Hardman, Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 17.

⁴ Esempi di programma: conferenza di Zenon de Almeida in portoghese, opera teatrale in spagnolo (*Fuzilamento de Ferrer*) e opera teatrale in portoghese (*A viúva dos mil réis*), *A Voz do trabalhador*, 1 aprile 1914; oppure: conferenza in portoghese, opera teatrale in portoghese (*Primeiro de Maio*), conferenza in italiano, *A Lanterna*, 22 gennaio 1910.

⁵ I primi annunci parlano di festa di propaganda, ad esempio “Realiza-se na noite de 30 do corrente a festa de propaganda do Grupo Dramatico Anticlerical”, *A Voz do Trabalhador*, 13/01/1909, n° 8, p. 4. In seguito gli inviti sono per festival, vedi ad esempio “grande festival em prol de *A Vanguardia*” al parco di São Jorge, *A Plebe*, 6/11/1920, n° 88, p. 4 n 88. Si tratta del corrispettivo dei “passeios populares” di Buenos Aires annunciati da periodico anarchico argentino *La Protesta*. Cfr. F. Foot Hardman, *Ném pátria ném patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*, Brasiliense, São Paulo, 1983, pp. 38-43.

La serata si divideva in due parti: la prima – basata sulla conferenza – era una prerogativa perlopiù maschile; la seconda – teatro, gioco e ballo – prevedeva un maggior coinvolgimento della presenza femminile. Come si può vedere, agli uomini spettava parlare in pubblico, discutere di teorie politiche, presentare i classici dell’anarchismo o interrogarsi sulla posizione da prendere di fronte agli eventi internazionali; le donne erano protagoniste invece nella sfera artistica: attrici nel teatro, lettrici di poesie, cantanti e ballerine. Basti ricordare che, oltre a compagnie maschili e miste, tra il 1903 e il 1921, 5 compagnie su 27 erano dirette e composte da sole donne. Se, come sembra, nella maggior parte dei casi i discorsi politici erano affidati agli uomini, tuttavia non mancano donne che prendono la parola in pubblico. Pur trattandosi di un numero molto inferiore a quello degli uomini, dalla documentazione disponibile emerge infatti la presenza di donne impegnate nella stampa, nei comizi, nelle scuole e nel teatro. Ricordo tra le altre Maria Lacerda de Moura, Isabel Cerruti, Matilde Magrassi, Elvira Boni, e le sorelle Maria Antonia e Maria Angelina Soares.

Una seconda osservazione riguarda l’analisi delle serate anarchiche in quanto riti sociali. Molti studiosi osservano che i riti conferiscono “coesione al gruppo”, creano solidarietà all’interno⁶ e raccontano ai partecipanti storie su loro stessi e sulla società da costruire, formando identità sociali e proponendo modelli di comportamento da seguire. Nel caso delle serate anarchiche, l’aspetto didascalico appare molto rilevante. I discorsi politici hanno un ruolo centrale nell’organizzazione della serata, e anche il teatro si propone essenzialmente scopi educativi. Questo confermerebbe che anche per il movimento anarchico è valida l’osservazione espressa da George Mosse a proposito del movimento operaio tedesco del primo dopoguerra: i socialdemocratici tedeschi, scrive Mosse, “pensavano che la coscienza non dovesse essere sollecitata con metodi liturgici, ma piuttosto con un’attiva opera mirante all’istruzione dei lavoratori”⁷.

Se si pensa alle serate anarchiche come a riti sociali, un’altra riflessione riguarda le emozioni che provavano i partecipanti al rito. Come afferrare cioè quella “*esperienza* di ogni spettatore” che gli studiosi del teatro ambiscono a cogliere⁸? Victor Turner invita a considerare “tutti i sensi dei partecipanti e degli esecutori” in un rituale⁹. Ma finché le fonti sono quasi esclusivamente i programmi inseriti nei periodici non è facile ricostruire tutti questi aspetti: ci vorrebbero cronache, memorie, epistolari e fotografie, che al momento non si conoscono.

Infine, seguendo ancora gli studi sui riti sociali, le serate possono essere considerate come riti liminali, che separano gli iniziandi dalla struttura sociale quotidiana e in questo modo si avvicinano al “modo congiuntivo” dell’azione socioculturale. Se la struttura sociale appartiene al modo

⁶ E. Muir, *Riti e rituali nell’Europa Moderna*, La Nuova Italia, 2000, p. 9.

⁷ G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 1975, p. 245.

⁸ C. Sorba, *Introduzione. Percorsi di ricerca fra teatro, cultura e società*, in *Scene di fine Ottocento. L’Italia fin de siècle a teatro*, a cura di C. Sorba, Carocci, 2004, p. 10.

⁹ V. Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna, 1986, p. 148.

indicativo, le serate esprimono un'aspirazione, indicano una possibilità, mettono in scena il desiderio e l'ipotesi. Al termine del rito i partecipanti tornano al modo indicativo, ma trasformati dall'esperienza liminale: per questo il rito può anticipare o generare il mutamento¹⁰. E il mutamento non dovrà essere ricercato solo nelle forme della militanza politica e sindacale, ma anche sul piano dei rapporti tra i generi.

¹⁰ Ibid., pp. 149-150.