



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti

Matteo Paoletti

MASCAGNI, MOCCHI, SONZOGNO  
La Società Teatrale Internazionale (1908–1931)  
e i suoi protagonisti

Arti della performance: orizzonti e cultura

n. 4

AP

**AlmaDL**  
University of Bologna Digital Library

## **Arti della performance: orizzonti e culture**

**Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

### **Comitato scientifico:**

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University) Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

### **Politiche editoriali:**

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2015

**n. 4**

**MASCAGNI, MOCCHI, SONZOGNO**

**La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti**

**di Matteo Paoletti**

ISBN 9788898010233

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

**Matteo Casari**, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

**Gerardo Guccini**, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Matteo Paoletti

MASCAGNI, MOCCHI, SONZOGNO.  
La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 4

## Indice

|     |  |
|-----|--|
| 6   | <i>Introduzione</i>  |
| 12  | <i>Tavola delle sigle e abbreviazioni</i>  |
| 13  | <i>I. Crisi dell'opera, nuovi mercati e riorganizzazione del mondo teatrale. I precedenti della STIn nel tramonto dell'età liberale</i>                  |
| 13  | 1.1 <i>Crescita, espansione e processi di industrializzazione. Luci e ombre dell'età giolittiana</i>   |
| 18  | 1.2 <i>La crisi dell'opera nell'età del decollo industriale</i>  |
| 21  | 1.3 <i>Primi tentativi collusivi: la Società per il teatro lirico italiano di Enrico di San Martino</i>  |
| 24  | 1.4 <i>L'ascesa del Sud America e la nascita della STIA. Il trust come risposta alla crisi del mercato operistico</i>                                    |
| 32  | <i>II. "Alla speculazione privata con tutti i suoi incagli e le sue meschinità, succede il nuovo concetto delle grandi Società". 1908: nasce la STIn</i> |
| 32  | II.1 <i>La fondazione della Società Teatrale Internazionale</i>  |
| 38  | II.2 <i>Verso l'aggregazione di gestioni: ambizioni, strategie e organizzazione della STIn</i>   |
| 41  | II.3 <i>La struttura societaria: un nuovo ruolo per impresari e agenti teatrali</i>  |
| 48  | II.4 <i>Strategie di comunicazione e ricerca del consenso: tra claqueurs, comunicati e "sovvenzioni" alla stampa</i>                                     |
| 53  | <i>III. Il trust alla prova del palcoscenico. La stagione 1908-09</i>  |
| 53  | III.1 <i>Un unico progetto, molte gestioni. La STIn e le peculiarità della piazza</i>  |
| 54  | III.2 <i>La STIn e i teatri di Roma. Nelle mani di San Martino</i>   |
| 57  | III.2.1 <i>La prosa e gli equilibri con la SIA: la Drammatica Compagnia di Roma e il Teatro Argentina</i>  |
| 69  | III.2.1.1 <i>Un debutto impossibile: Il Castello del sogno e l'affaire Butti</i>   |
| 73  | III.2.1.2 <i>Ambizioni, strategie, alleanze: ascesa e declino della Stabile romana</i>   |
| 85  | III.2.2 <i>Lirica, concerti ed esperimenti di gestione. Gli affari di Mocchi al Politeama Adriano</i>  |
| 92  | III.2.3 <i>Opera, operetta e féeries nella "gran scena" del Teatro Costanzi</i>  |
| 118 | III.3 <i>Torino, "la seconda capitale". Il Teatro Regio, Pozzali e i fratelli Chiarella</i>  |
| 134 | III.4 <i>"Spettacoli indegni d'un Teatro sovvenzionato". La difficile gestione del Carlo Felice di Genova</i>  |
| 144 | III.5 <i>Una scena senza vincoli. Il Teatro Regio di Parma</i>   |
| 150 | III.6 <i>Bari: cenni al caso Petruzzelli</i>   |
| 156 | III.7 <i>Tra incertezze, deficit ed errori organizzativi. Il bilancio della prima stagione</i>   |
| 168 | III.7.1 <i>Editori e régisseur: questioni d'arte nelle produzioni STIn</i>   |
| 173 | III.7.2 <i>Il fascino della STIn sugli speculatori stranieri. Cenni al caso Opéra di Parigi</i>  |

|     |  |
|-----|--|
| 177 | IV. <i>Riorganizzazione della STIn: Pietro Mascagni, il Regio di Torino e la stagione 1909-10</i>                            |
| 177 | IV.1 <i>Passivo e cassetta</i>   |
| 179 | IV.2 <i>Strategie estive. Le ambizioni della STIA, la riorganizzazione della STIn</i>  |
| 190 | IV.3 <i>Pietro Mascagni direttore di teatro: il Teatro Costanzi nella stagione 1909-10</i>                                   |
| 208 | IV.4 <i>La gestione del Regio di Torino</i>  |
| 212 | IV.5 <i>Verso un'economia di scala. Scene, costumi e scritture nella combinazione Regio-Costanzi</i>                         |
| 216 | IV.6 <i>Tra scissioni e speculazioni. Il nuovo assetto della STIn verso le Celebrazioni del 1911</i>                         |
| 225 | V. <i>Cambio d'indirizzo. Dalle Celebrazioni del 1911 a La Teatral</i>   |
| 225 | V.1 <i>Una prospettiva organizzativa</i>   |
| 226 | V.2 <i>Le Celebrazioni per il 1911</i>   |
| 228 | V.2.1 <i>Il Costanzi secondo San Martino. Mascagni e le trattative per Isabeau</i>   |
| 238 | V.2.2 <i>Il Regio di Torino. Azzardi "sudamericani" e l'abbandono di Pozzali</i>   |
| 246 | V.3 <i>"Alla società non convenga tentare alea di speculazioniteatrali". Il passaggio del Costanzi a La Teatral</i>          |
| 249 | VI. <i>L'involuzione sul Teatro Costanzi (1912-1915)</i>   |
| 249 | VI.1 <i>Il Costanzi secondo Mocchi e Carelli. La convenzione Campidoglio – La Teatral</i>                                    |
| 261 | VI.2 <i>La liquidazione del Teatro Regio di Torino</i>   |
| 268 | VI.3 <i>Liquidazione della STIn e Costanzi in vendita. Voci e strategie per il controllo societario</i>                      |
| 275 | VI.4 <i>L'Impresa Teatro Costanzi e le tournée de La Teatral</i>   |
| 279 | VII. <i>La STIn nella grande guerra (1915-1918)</i>  |
| 279 | VII.1 <i>Gli effetti del conflitto sulla società dello spettacolo</i>  |
| 284 | VII.2 <i>Vita amministrativa della STIn</i>  |
| 290 | VII.3 <i>La coproduzione come risorsa. La combinazione Costanzi-Scala-Colón (1915-16)</i>                                    |
| 304 | VII.4 <i>Alzare la posta in gioco. La combinazione Costanzi-Scala-Colón-Opéra-Opéra Comique (1916-17)</i>                    |
| 321 | VII.5 <i>Cenni alle stagioni 1917-18 e 1918-19</i>   |
| 324 | VIII. <i>Dalla "guerra civile" al fascismo. Riorganizzazione del sistema teatrale e nuovi assetti della STIn (1919-1926)</i> |
| 324 | VIII.1 <i>Evoluzione del quadro economico-giuridico e riflessi sulla crisi del sistema teatrale italiano</i>                 |
| 338 | VIII.2 <i>Vita amministrativa della STIn. Dall'allontanamento di Séguin al teatro in mano di Mocchi e Carelli</i>            |
| 349 | VIII.3 <i>Dal Piccolo Marat alla nazionalizzazione. Le ultime stagioni dell'Impresa Teatro Costanzi</i>                      |
| 362 | VIII.4 <i>L'acquisizione del Teatro Costanzi e l'addio di Mocchi e Carelli</i>   |
| 370 | IX. <i>La nazionalizzazione fascista (1926-1931)</i>   |
| 370 | IX.1 <i>Il Teatro Costanzi e la politica teatrale fascista</i>   |

|     |  |
|-----|--|
| 379 | IX.2 <i>Restauro del Costanzi e riforma della STIn (1926-1928)</i>   |
| 402 | IX.3 <i>Le ultime stagioni: dalla gestione Scottò alla liquidazione (1928-1931)</i>                                  |
| 411 | X. <i>Conclusioni</i>  |
| 413 | XI. <i>Appendice</i>   |
| 413 | XI.1 <i>L'Archivio della Società Teatrale Internazionale conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma</i> |
| 416 | XI.2 <i>Azionisti della STIn (1908-1929)</i>   |
| 417 | XI.3 <i>Consigli di Amministrazione e cariche sociali della STIn</i>   |
| 420 | XI.4 <i>Statuti societari, atti e carteggi</i>   |
| 460 | XI.5 <i>Articoli in periodico e apparato iconografico</i>  |
| 476 | XI.6 <i>Biografie</i>  |
| 480 | <i>Bibliografia</i>  |
| 495 | <i>Abstract</i>  |
| 496 | <i>Profilo autore</i>  |

Ma crede davvero di arrivare alla discussione?... Io, che ho pratica di editori e di impresari e che particolarmente conosco il sig. Sonzogno, Walter Mocchi e la signora Carelli, ogni settimana in lite ed ogni sette giorni in pace, in forza di tanti interessi misteriosi, in virtù di cento Società Anonime e cinquanta Federazioni e venticinque Consorzi, che tra loro si fanno e si disfanno vertiginosamente, attraverso alla ridda di milioni, di cui tutti insieme parlano come di nichelini, io (dicevo) non ci credo punto né poco.

(Pietro Mascagni)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *La questione del "Piccolo Marat". Una lettera del Maestro Mascagni*, in «La Tribuna», 2 aprile 1920.

## Introduzione

Fondata nel 1908 per iniziativa delle figure preminenti della produzione operistica, la Società Teatrale Internazionale (STIn) nasce con lo scopo di superare la crisi del teatro lirico (e successivamente drammatico) attraverso una rivoluzione secondo criteri “industriali” dei modelli ottocenteschi di produzione, riunendo intorno a un capitale imponente, organizzato in una società anonima per azioni, i principali protagonisti della scena teatrale dell'Italia liberale<sup>2</sup>. Attiva fino al 1931, la società verrà liquidata dal Governatorato fascista di Roma, che diventato azionista nel 1926 troverà nella STIn – e nel teatro di sua proprietà, il Costanzi – un banco di prova privilegiato per sperimentare le riforme del mondo teatrale teorizzate dal regime.

La Società Teatrale Internazionale riveste un'importanza notevole per la storia del teatro musicale sia per la rinomanza dei direttori, degli organizzatori e degli artisti coinvolti nel progetto (in primis Pietro Mascagni, gli editori Edoardo e Renzo Sonzogno, l'agente Walter Mocchi, il soprano Emma Carelli), sia per l'importanza dei teatri a essa collegati, direttamente o indirettamente: il Regio di Parma, il Regio di Torino, il Carlo Felice di Genova, il Petruzzelli di Bari, l'Argentina e il Costanzi di Roma, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo e la Scala di Milano. Inoltre per disponibilità finanziarie, ampiezza dei fini statutari e prestigio dei soci, la STIn rappresenta una delle principali società per azioni dell'epoca attiva in campo teatrale.

Caso assai raro nella storia del teatro italiano, le vicende della Società Teatrale Internazionale possono essere ricostruite attraverso l'archivio societario, che conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma costituisce uno dei pochi archivi d'impresa teatrale, giunto a noi integralmente per ampi e omogenei intervalli della sua storia probabilmente proprio in virtù degli obblighi legali connessi alla struttura giuridica della società anonima per azioni. L'ampiezza della mole documentale (si tratta di 41 buste, 422 fascicoli e decine di migliaia di documenti, pari a 5,5 metri lineari) consente di studiare dall'interno, attraverso un caso di studio particolare ma significativo, un periodo cruciale per la storia del teatro italiano, toccando anche vari snodi di interesse internazionale. Pur con alcune lacune, l'archivio abbraccia infatti un arco cronologico che va dalla

---

<sup>2</sup> Nei primi anni del Novecento anche nel mondo teatrale italiano l'onda modernizzatrice della grande industria porta con sé le suggestioni di una riorganizzazione del sistema produttivo secondo ipotesi di soluzioni innovative ma quasi sempre disattese. Significato e inquadramento storico del sintagma “industria teatrale”, che si affaccia con frequenza nelle cronache dello spettacolo tra Otto e Novecento, saranno approfonditi nei §§ 1.3 e 1.4.



fondazione della società nel 1908 alla nazionalizzazione della stessa da parte del Governatorato di Roma nel 1926<sup>3</sup>. Restano fuori dalle carte superstiti nel Capitolino gli ultimi anni di amministrazione fascista della STIn, che culminano nel 1931 con la liquidazione dell'Internazionale e che sono qui ricostruiti principalmente attingendo alla ricca documentazione allora depositata presso la sezione Commerciale del Tribunale civile e penale di Roma e oggi conservata presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma.

Prima di questo lavoro l'Archivio della Società Teatrale Internazionale non era inventariato ed esplorato soltanto in superficie<sup>4</sup>. Tuttavia esso non è argomento nuovo per gli specialisti, sebbene la scarsità di lavori condotti su fonti primarie abbia restituito un profilo parziale e talvolta fuorviante della storia della STIn, dei suoi fini, della sua struttura e perfino della sua durata, quasi unanimemente collocata tra 1908 e 1913<sup>5</sup>. Al contrario l'Internazionale ha una vita molto più lunga, capace di diventare paradigma di una società dello spettacolo in profonda trasformazione.

Il presente volume si avvia tracciando un profilo dell'era giolittiana e della crisi dell'opera nella cosiddetta "età del decollo". Lo sviluppo industriale dell'Italia si riverbera anche sul mondo teatrale, nel quale si affacciano modelli di gestione mutuati dalla finanza e dalla grande industria, che tentano di contrastare la concorrenza dei generi leggeri e dei mercati d'oltreoceano attraverso esperienze collusive – i famigerati "trust teatrali" (cfr. Cavaglieri 2012) – più teorizzate che

---

<sup>3</sup> L'Archivio della Società Teatrale Internazionale era originariamente condizionato in 25 buste divise per argomenti, la cui natura d'uso era denunciata dal grande disordine del suo ordinamento. L'archivio è particolarmente ricco per quanto riguarda gli anni 1908-1913 e la primavera-estate 1926, mentre la documentazione relativa agli altri periodi è limitata a pochi bordereaux e ad alcune carte che si spingono fino al 1934. La disomogeneità può spiegarsi con il deciso ridimensionamento della STIn a partire dagli anni Dieci e la conseguente minore attenzione rivolta alla conservazione dei documenti, sebbene non si possa escludere una perdita accidentale di alcune buste nel periodo precedente il versamento nell'Archivio Storico Capitolino. Il riordino e la schedatura dell'Archivio STIn, avviati dagli archivisti del Capitolino in seguito a questa ricerca, sono da poco terminati. In Appendice riporto una sommaria ricostruzione della storia dell'Archivio della Società Teatrale Internazionale. Per un'analisi dell'ordinamento del fondo e l'attuale indice rimando a: *Archivio della Società Teatrale Internazionale (STIn) – 1904-1934. Inventario e introduzione a cura di Maria Teresa De Nigris e Gloria Ludovisi*, disponibile presso la Sala Studio dell'Archivio Storico Capitolino di Roma.

<sup>4</sup> Nonostante l'ambizione di ricostruire la storia della STIn, il primo (e per lungo tempo unico) studio sull'archivio societario ha preso in considerazione solamente i documenti contenuti nella busta 1. Cfr. Coppotelli 1999: 219-234. Il complesso documentale nella sua interezza è stato oggetto della mia tesi di Dottorato, discussa presso l'Università degli Studi di Genova nell'aprile 2014 (relatore prof. Gerardo Guccini, tutor prof.ssa Livia Cavaglieri) e i cui risultati sono stati parzialmente anticipati in Paoletti 2012.

<sup>5</sup> Il primo a tentare una ricostruzione organica è Vittorio Frajese (1977), che tra i tomi I, II e III dissemina notizie sui principali snodi della STIn dalla fondazione alla liquidazione: pur ricorrendo talvolta a documenti di prima mano, il lavoro risulta purtroppo inficiato da una prospettiva stretta sulla Capitale e dall'impossibilità di verificare le fonti. Fiamma Nicolodi (1987) prende le mosse dal racconto di Frajese e analizza le vicende societarie alla luce dei profondi cambiamenti del contesto economico-organizzativo degli anni post-unitari. Lo stesso fa Jutta Toelle (2007), che partendo dal citato saggio di Coppotelli interpreta la STIn quale tentativo apicale – tra i tanti dell'industria dello spettacolo del periodo – di superare attraverso la moderna formula della società per azioni la crisi organizzativa seguita al tramonto dell'impresariato artigianale.

effettivamente realizzate. Due progetti di questo tipo – la Società per il teatro lirico italiano, promossa nel 1904 da Enrico di San Martino, e la Società Teatrale Italo-Argentina, fondata nel 1907 – rappresentano il principale precedente per la nascita nel 1908 della Società Teatrale Internazionale.

La costituzione della STIn, le sue ambizioni, la sua organizzazione e le sue finalità sono oggetto del capitolo secondo. L'Internazionale riunisce intorno a un capitale enorme un eterogeneo gruppo di editori, compositori, capitani d'industria, mecenati e vede tra i promotori le figure preminenti della produzione operistica dell'epoca, convinti che nuove strategie organizzative e i moderni strumenti del diritto societario avrebbero potuto risolvere la crisi della produzione spettacolare, rendendo la “speculazione teatrale” un affare profittevole. Al centro del progetto vi è la creazione di un'ambiziosa combinazione per lo scambio delle compagnie tra Italia e Sud America che avrebbe permesso la circuitazione di scenografie e maestranze grazie a un accordo con la consorella Società Teatrale Italo-Argentina, che al capitale della STIn partecipa in maniera determinante. Pur consolidandosi in fretta nell'acquisto del Teatro Costanzi di Roma e nell'assunzione diretta delle gestioni dei principali teatri lirici italiani, già alla fine della stagione 1908-09 il progetto fallisce, costringendo la STIn a rivedere profondamente le proprie finalità e i propri rapporti interni. L'analisi delle stagioni di ogni teatro è oggetto del capitolo terzo, che attinge non soltanto alla sterminata documentazione conservata presso l'Archivio Storico Capitolino, ma si avvale delle fonti conservate negli archivi storici delle città in cui l'Internazionale sviluppa la propria attività.

Il quarto capitolo analizza la riorganizzazione della STIn successiva al fallimento della prima stagione e si concentra sull'esperienza di Pietro Mascagni come direttore del Teatro Costanzi, pubblicando per la prima volta un buon numero di autografi inediti. Tali documenti arricchiscono il profilo del compositore e consentono di rileggere con maggiore completezza alcune pagine dell'Epistolario.

I capitoli quinto e sesto analizzano il processo di involuzione della STIn sul Costanzi: dalle Celebrazioni per il cinquantesimo dell'Unità d'Italia fino al passaggio della sala a La Teatral di Walter Mocchi ed Emma Carelli, impresari che del teatro reggeranno le sorti fino al 1926. Se negli anni della Grande guerra si segnalano esperimenti organizzativi vitali e di grande interesse, come la coproduzione tra Costanzi, Scala, Colón di Buenos Aires, Opéra Comique e Opéra di Parigi (ricostruita attraverso le carte dell'Archivio Visconti di Modrone e oggetto di studio nel capitolo

settimo), nell'immediato dopoguerra la STIn soffre i continui rovesci finanziari delle attività sudamericane di parte dei propri azionisti. Questo periodo turbolento è ricostruito nel capitolo ottavo, che fornisce un inquadramento storico, economico e giuridico dei primi anni Venti e traccia un sommario profilo delle politiche teatrali fasciste. Nel 1926 il dissesto finanziario della società e il mutato clima politico pongono le condizioni per la cessione della maggioranza delle azioni della STIn al Governatorato di Roma: l'amministrazione pubblica si accolla le passività dell'anonima e garantisce allo Stato il controllo del teatro d'opera che alla capitale mancava. Mocchi e Carelli vengono estromessi dalla gestione.

Il capitolo nono entra nel dettaglio dell'organizzazione fascista della STIn, presto trasformata in Società Teatro Reale dell'Opera (STRO) a pressoché totale controllo autarchico. Mentre si procede al restauro di quello che diventerà il Teatro Reale dell'Opera progettato da Marcello Piacentini, la STIn diventa campo di prova per dibattiti, proposte ed esperimenti di gestione da parte di uno Stato fascista che – nel pieno della “rivoluzione legalitaria” – diventa azionista di maggioranza di una società di diritto privato, toccando con mano gli esiti della propria politica teatrale e tentando di trasformare l'ex Costanzi nel fulcro della rete degli Enti Autonomi ormai nazionalizzati. Completa il volume un'Appendice con la ricostruzione dei passaggi azionari, la trascrizione dei principali documenti e degli articoli periodici più significativi.

La ricerca ha preso avvio, come già ricordato, dall'Archivio della Società Teatrale Internazionale. La ricchezza straordinaria di questo Archivio non ha però impedito di rivolgermi altrove per integrare e ampliare lo sguardo sulla storia della STIn: i documenti delle Ripartizioni X (Antichità e Belle Arti) e XV (Spettacoli pubblici), nonché gli atti del Governatorato conservati presso l'Archivio Storico Capitolino mi hanno permesso di indagare i rapporti tra la società e l'amministrazione. Essenziali per comprendere la vita dell'anonima sono stati i bilanci, i verbali e i documenti amministrativi conservati presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma. Fonti archivistiche per la ricostruzione delle prime stagioni sono state consultate presso l'Archivio Storico del Teatro Regio di Parma, gli Archivi Storici Comunali di Genova e Torino, l'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni di Milano, la Biblioteca Teatrale della Siae di Roma. Importante per ricostruire la prospettiva dei “mecenati” scaligeri all'interno della STIn e gli esperimenti di coproduzione durante la prima guerra mondiale è stato l'Archivio Visconti di Modrone conservato

presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Di grande interesse sarebbe stato poter attingere al copialettere di Emma Carelli, “quei grossi volumi neri di 500 mezzi fogli di carta velina” descritti dal fratello Augusto nel memoriale dedicato all'impresaria (Carelli 1932: 242) e dei quali non v'è traccia né presso l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma (che anzi non conserva nulla dell'Impresa Teatro Costanzi<sup>6</sup>), né presso il Capitolino, né all'interno della donazione che è andata a costituire il Fondo Augusto Carelli presso la ex Biblioteca del Burcardo.

Strumento fondamentale per ricostruire la storia della STIn, oltre alle carte d'archivio, è stata un'attenta ricerca emerografica su quotidiani a diffusione locale e nazionale e sulle maggiori testate teatrali e musicali del periodo, al fine di meglio definire le vicende della STIn e la loro ricezione nel dibattito pubblico e nella società dello spettacolo coevi.

Questo lavoro tenta di restituire attraverso il racconto delle tortuose vicende della STIn il ritratto di un mondo teatrale in profondo mutamento, nel quale le strategie finanziarie e organizzative diventano lo strumento privilegiato per fronteggiare la crisi estetica e produttiva del teatro lirico scontrandosi con la politica, le dinamiche economiche e le diverse trasformazioni istituzionali che investono il periodo compreso tra il tracollo dell'età liberale e la piena affermazione del fascismo. Progetto ambizioso, che coinvolge i principali attori della scena operistica, la STIn rappresenta un'esperienza del tutto singolare: sempre dibattuta tra le responsabilità culturali sentite da una parte degli azionisti e le finalità speculative sancite dallo statuto, l'anonima cercherà fino al fascismo di trovare un equilibrio tra le proprie anime.

---

<sup>6</sup> Sebbene gli archivisti dell'Opera di Roma smentiscano la presenza di documenti riguardanti la gestione Mocchi-Carelli, è bene sottolineare come il più antico nucleo dell'emeroteca del teatro sia probabilmente composto sui “nove volumi di ritagli stampa” compilati da Emma Carelli e donati da Augusto al Museo del Teatro dell'Opera di Roma al momento della costituzione in Ente Autonomo (cfr. CARELLI: 287). La documentazione emerografica presente in Archivio inizia infatti con la stagione 1911, ovvero con l'impresa La Teatral condotta dalla cantante.

### *Ringraziamenti*

Sono riconoscente al personale degli archivi presso i quali ho lavorato. In particolare ringrazio la grande disponibilità e la competenza Mariarosaria Senofonte, Elisabetta Mori, Maria Teresa De Nigris, Gloria Ludovisi (Archivio Storico Capitolino di Roma), Marco Esposito (Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma), Maurizio Romano (Archivio Storico dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Francesca Montresor (Archivio Storico del Teatro Regio di Parma). Ringrazio l'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires per l'invio di alcuni testi difficilmente reperibili in Italia, il prof. Marco Doria per l'aiuto nella lettura delle carte societarie e per i suggerimenti sulla storia d'impresa, il prof. Raffaele Mellace, il prof. Annibale Cetrangolo e il prof. Fabio Caffarena per i consigli bibliografici. Sono altresì riconoscente alla prof.ssa Livia Cavaglieri per avermi seguito con costanza e grande disponibilità durante tutto il percorso del Dottorato. Ringrazio Erika per il supporto e la pazienza.

## Tavola delle sigle e abbreviazioni

### Fonti archivistiche

|        |   |
|--------|---|
| AMTS   | Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, Milano  |
| ASCA   | Archivio Storico Capitolino, Roma   |
|        | <i>STIn</i> <i>Archivio della Società Teatrale Internazionale, buste 1-39</i>   |
|        | <i>STIn-App.</i> <i>Archivio della Società Teatrale Internazionale - Appendice, buste 1-2</i>   |
|        | <i>X<sup>I</sup></i> <i>Ripartizione X (Antichità e Belle Arti) 1907-1920</i>   |
|        | <i>X<sup>II</sup></i> <i>Ripartizione X 1920-1953</i>   |
|        | <i>Contr.</i> <i>Segretariato Generale - Contratti</i>  |
| ASCCMI | Archivio Storico della Camera di Commercio, Milano  |
| ASCCRM | Archivio Storico della Camera di Commercio, Roma  |
|        | <i>TCP</i> <i>Fondo Ex Tribunale Civile e Penale di Roma - Sezione Commerciale</i>  |
| ASCGE  | Archivio Storico Comunale di Genova   |
|        | <i>Amm. III Fondo Amministrazione Comunale 1860-1910</i>  |
|        | <i>Amm. IV Fondo Amministrazione Comunale 1910-1940</i>   |
| ASCTO  | Archivio Storico Comunale di Torino   |
|        | <i>Aff.</i> <i>Affari degli Uffici Comunali - Gabinetto del Sindaco</i>   |
|        | <i>Scr.</i> <i>Scritture private</i>  |
| ASTRPR | Archivio Storico del Teatro Regio di Parma  |
|        | <i>Cart.</i> <i>Carteggi 1909-1912</i>  |
| AVM    | Archivio Visconti di Modrone, Università Cattolica del Sacro Cuore - Dipartimento di Storia dell'economia, della società e di scienze del territorio "Mario Romani", Milano |
|        | <i>AFVM<sup>III</sup></i> <i>Archivio Famiglia Visconti di Modrone - Serie proprie ad personam</i>  |
| SIAE   | Biblioteca Teatrale della Siae, Roma (già Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo)  |
|        | <i>AUT</i> <i>Autografi</i>   |

### Quotidiani e periodici

|      |                        |
|------|------------------------|
| «A»  | «Avanti!»              |
| «AD» | «L'Arte Drammatica»    |
| «AL» | «Ars et Labor»         |
| «CS» | «Corriere della Sera»  |
| «GI» | «Giornale d'Italia»    |
| «GT» | «Gazzetta dei Teatri»  |
| «S»  | «La Stampa»            |
| «TI» | «Il Teatro Illustrato» |
| «Ts» | «Il Tirso»             |

### Dizionari biografici, epistolari e memorie

|                |   |
|----------------|---|
| ABEPI          | AA.VV., <i>Archivio biográfico de España, Portugal e Iberoamérica</i> , a cura di V. Herrero Mediavilla, K.G. Saur, München 1986-2005   |
| ABI            | AA.VV., <i>Archivio Biografico Italiano</i> , a cura di T. Nappo, K.G. Saur, München 1997-2001  |
| CARELLI        | A. Carelli, <i>Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lirico</i> , Roma, Maglione, 1932  |
| DBI            | AA.VV., <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1960-   |
| DBIA           | D. Petriella, S. Sosa Miatello, <i>Diccionario biográfico ítalo-argentino</i> , Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires 1976   |
| EPISTOLARIO I  | P. Mascagni, <i>Epistolario</i> , a cura di M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1996  |
| EPISTOLARIO II | P. Mascagni, <i>Epistolario</i> , a cura di M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1997  |
| MARINUZZI      | G. Marinuzzi, <i>Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra</i> , a cura di L. Pierotti Cei Marinuzzi, G. Gualerzi e V. Gualerzi, Milano, Arnoldo Mondadori 1995 |

## I. Crisi dell'opera, nuovi mercati e riorganizzazione del mondo teatrale. I precedenti della STIn nel tramonto dell'età liberale

*La cosiddetta "età giolittiana" (nota anche come "età del decollo") è a livello teatrale un periodo di crisi e trasformazione profonde. Mentre l'Italia si evolve da paese agricolo a potenza industriale, si affacciano anche nel mondo dell'opera e della drammatica nuovi modelli di gestione mutuati dalla finanza e dalla grande industria, che tentano di trovare una soluzione ai problemi della produzione spettacolare superando le modalità proprie dell'impresariato ottocentesco. Se la crisi è innanzitutto crisi di pubblico – dovuta al progressivo scollamento tra esigenze estetiche dei compositori e aspettative delle platee, nonché all'inarrestabile concorrenza dei generi leggeri – ai primi del Novecento, in assenza di sovvenzioni governative e nella piena discrezionalità dell'assegnazione delle doti municipali, iniziano a imporsi alcune esperienze collusive tra organizzatori, autori, agenti ed editori che tentano di tamponare attraverso la creazione di cartelli (o "trust teatrali") l'ascesa delle piazze d'oltreoceano e la lievitazione delle spese per allestimenti, copioni e cachet. Tra i più interessanti progetti di questo tipo vi è la Società per il teatro lirico italiano, promossa nel 1904 da Enrico di San Martino, che insieme alla Società Teatrale Italo-Argentina, fondata nel 1907, rappresenta il principale precedente per la nascita nel 1908 della Società Teatrale Internazionale.*

### I.1 Crescita, espansione e processi di industrializzazione. Luci e ombre dell'età giolittiana

Periodizzazioni abbastanza condivise collocano in un ideale "lungo Ottocento" gli anni che dalla "crisi di fine secolo"<sup>7</sup> vanno alla prima guerra mondiale: "secolo breve" o "lungo Risorgimento"<sup>8</sup> sono definizioni che, a livello europeo, rimandano alla suggestione del lento e inevitabile collasso di una civiltà ottocentesca "capitalista nell'economia, liberale nella struttura istituzionale e giuridica, borghese nell'immagine caratteristica della classe che deteneva l'egemonia sociale" (Hobsbawm 2000 [1995]: 18) che può aprirsi al Novecento soltanto sopravvivendo al bagno di sangue della Grande guerra. Eppure, se ci si limita a sfogliare le cronache dei primi anni del nuovo secolo, è facile capire perché, non appena si affaccia alla ribalta, il Novecento viene percepito dai

<sup>7</sup> Ci si riferisce alle difficoltà del sistema economico e politico dell'Italia liberale generalmente collocate tra 1887 e 1896 (per alcuni fino al 1900): innescata dalla crisi agraria che si riverbera sul settore bancario e immobiliare, la "crisi di fine secolo" porta a forti tensioni sociali e al rischio di una deriva autoritaria dell'esecutivo. Per un inquadramento generale, cfr. Barbagallo 1995; Segreto 1999.

<sup>8</sup> Erich John Hobsbawm teorizza il "lungo Ottocento" come un periodo che va dal 1780 al 1914, tripartito come le opere omonime: *Le rivoluzioni borghesi. 1789-1848, Il trionfo della borghesia. 1848-1875 e L'Età degli imperi. 1875-1914*. A tale definizione, lo storico oppone poi quella forse più nota del Novecento quale "Secolo breve" (*Age of extremes*). Il concetto di "lungo Risorgimento" (1770-1922) è invece proposto da Gilles Pécout come il "Periodo di transizione e di sconvolgimenti politici e sociali corrispondenti ai movimenti principali e ai grandi eventi che hanno permesso all'Italia di realizzare nel XIX secolo la sua unificazione [...] e di concluderla con la nomina di Mussolini a capo del governo. (Pécout 1999: 3).

contemporanei e inquadrato dagli studiosi come un periodo “di forte accelerazione del processo storico” (Barbagallo 1995: 87), caratterizzato – pur nella permanenza di alcuni fattori – da accentuati elementi di discontinuità rispetto all'epoca precedente.

In Italia l'assassinio di Umberto I (1900), l'incoronazione di Vittorio Emanuele III e il passaggio del governo alla Sinistra storica (1901) schiudono prospettive di trasformazione che sancirebbero “l'idea di un'evoluzione del regno verso la maturità politica”<sup>9</sup>, confermata nel 1903 dalla nomina a capo del governo del ministro dell'Interno Giovanni Giolitti. Pur interrotta da due brevi cesure<sup>10</sup>, sintomatiche del “senso di provvisorietà che aleggiava sulle istituzioni italiane nel sessantennio liberale”<sup>11</sup>, l'età giolittiana durerà fino al 1914. Fu “una fase politica caratterizzata da un rafforzamento istituzionale interno ed esterno che riverbera su quello che si è soliti definire il «prestigio» dello Stato”(Martucci 2002: 108). Inoltre, tale fase si contraddistingue per un “reale aumento del benessere, per quanto questo non sia certo distribuito in modo equilibrato” (Doria 1998: 25)<sup>12</sup>.

Sospinta da una congiuntura internazionale favorevole, la crescita economica dell'Italia giolittiana è impetuosa. Già a partire dal 1896, nonostante la politica interna repressiva dei governi della Destra storica, l'industria cresce a saggi medi annui compresi tra il 6.7% e il 7.6% (2.4% dal 1908 al 1913)<sup>13</sup>; tuttavia è con le generose commesse statali della Sinistra e attingendo ai finanziamenti della “banca mista”<sup>14</sup> che “la presenza «virtuosa» di alcuni fattori autopropulsivi interni

<sup>9</sup> Pécout 1999: 373. “La convinzione che l'Italia fosse all'inizio del Novecento governata da una nuova generazione di uomini politici, diventata adulta sotto il nuovo regno [...], è, in generale, abbastanza condivisa. [...] Alle due prime “ere” della sua storia, cioè quella degli illustri padri del Risorgimento (Mazzini, Cavour, Vittorio Emanuele II e Garibaldi) e quella dei suoi eredi diretti, vale a dire gli artefici dell'unità (Umberto I, Minghetti, Depretis, Crispi e Zanardelli), seguirebbe dunque una terza, il periodo giolittiano, rappresentata dai “gestori” del liberalismo, i quali non devono nulla ai loro eminenti avi.” *Ibidem*. Di una sostanziale continuità tra le varie fasi governative dell'Italia liberale parla invece Roberto Martucci: “Non ci inganni il coro di entusiasmi che la manualistica decreta al nuovo corso istituzionale inaugurato dal venerando Saracco, irrorato dall'intramontabile Zanardelli e messo a regime da Giovanni Giolitti. In realtà [...] il quindicennio della normalizzazione fu più frammentario che mai. Giolitti che, di fatto, era l'uomo nuovo e l'uomo forte della nuova fase storica, ritirandosi periodicamente dalle responsabilità di governo anche quando ne avrebbe potuto fare a meno, finiva anch'egli per «scoprire» la Corona [...]” *Id.* 2002: 133.

<sup>10</sup> L'intermezzo Tittoni-Fortis-Sonnino (1905-1906) e quello Sonnino-Luzzatti (1909-1911). Nella macro-fase giolittiana, la Destra più apertamente reazionaria è quella guidata da Giorgio Sidney Sonnino, che resta in carica 109 e 111 giorni. Più vicini alla politica di Giolitti gli esecutivi di Tommaso Tittoni (11 giorni), Alessandro Fortis (48) e Luigi Luzzatti (364).

<sup>11</sup> Martucci 2002: 106. Dal 1861 si susseguono “Settantacinque governi alternatisi in sessantuno anni con 1038 ministri, affiancati da una robusta legione di Segretari generali [...].Un eccesso di avvicendamenti ministeriali [...], tale da evocare un susseguirsi di microcrisi, valzer di dimissioni, assunzioni temporanee di responsabilità ministeriali [...]. Con punte verso il basso rappresentate dai due giorni in cui il contrammiraglio Giovanni Sechi regge la Guerra (23 e 24 giugno 1919) [...]” *Ibidem*.

<sup>12</sup> Tra il 1890 e il 1913 i salari medi reali degli operai dell'industria crescono del 60%, cfr. Zamagni 1990: 255-256.

<sup>13</sup> Questi dati e quelli successivi su Pil e reddito nazionale sono elaborati da Barone (1995: 303-304) sulle stime del periodo 1897-1914 effettuate da Gerschenkron 1965 e Fenoaltea 1983 e 1988.

<sup>14</sup> Per un quadro d'insieme sulla “banca mista” e sul ruolo del sistema bancario nello sviluppo dell'industria italiana, cfr. Confalonieri 1980. Sulle linee guida dello sviluppo capitalistico del sistema italiano, Bonelli 1978.



(protezionismo, riordinamento bancario e della finanza pubblica) [...] contribuì[sc]e ad innescare un vero e proprio «decollo» dell'industrializzazione” (Barone 1995: 303). Pur con la battuta d'arresto della crisi del 1907<sup>15</sup>, tra il 1897 e il 1914 il prodotto interno lordo passa da 12 a 19 miliardi e il reddito nazionale da 60.139 a 90.033 milioni: l'Italia – o meglio alcune sue aree geograficamente circoscritte – si trasforma rapidamente da paese agricolo in potenza industriale.

Nel 1899 nasce la Fiat, che con le altre 70 industrie automobilistiche censite in Italia nel 1907 (due anni prima erano 32) incarna il mito della velocità e del progresso tecnologico<sup>16</sup>; nel 1910 si forma la Confederazione Italiana dell'Industria, espressione di un panorama produttivo organizzato, che ha sostituito agli stabilimenti serici ottocenteschi i moderni colossi elettrici, chimici e siderurgici. Proliferano le società anonime (riformate dal Codice di Commercio già nel 1882) e il capitale azionario investito aumenta in misura esponenziale (tra 1896 e 1914 passa da 1604 a 5756 milioni di lire: Barone 1995: 316)<sup>17</sup>, mentre una nuova generazione di “capitani d'industria” si forma nei rinomati Politecnici di Milano e Torino, si perfeziona talvolta all'estero, in Germania o negli Stati Uniti<sup>18</sup>, e dà vita a una inedita “aristocrazia” del lavoro che inizia ad assumere una posizione dominante nella società dell'epoca<sup>19</sup>. Dagli Usa arrivano anche le suggestioni del taylorismo, che ripensa gli stabilimenti in funzione dell'organizzazione scientifica del lavoro per ridurre i costi e ottimizzare il processo produttivo (*Shop management* di Frederick W. Taylor è del 1903, *The principles of scientific management* del 1911): sebbene in Italia tali idee non passino che molto marginalmente e soltanto alla vigilia della Grande guerra, le ripercussioni sul dibattito sindacale già nel 1906 – l'anno in cui nasce la Confederazione Generale del Lavoro – portano a un accordo tra Itala e Fiom per la riduzione della microconflittualità quotidiana<sup>20</sup>.

Mentre le tensioni sociali si enfatizzano nelle periferie del triangolo Genova-Torino-Milano in rapida espansione, il divario tra Nord industrializzato e Sud agricolo è ormai incolmabile<sup>21</sup>. Le fila di

<sup>15</sup> Il crollo della Borsa del 1907 porta sull'orlo del fallimento numerose banche, che si salvano solamente grazie all'intervento della Banca d'Italia: seguono pesanti restrizioni del credito, una depressione dei valori industriali e l'ingresso dello Stato nella vita economica che resterà a lungo una peculiarità del nostro paese. Cfr. Bonelli 1971.

<sup>16</sup> Sullo sviluppo dell'industria automobilistica, cfr. Castronovo 1969: 201-220; sul ruolo di Giovanni Agnelli, *Id.* 1971.

<sup>17</sup> Non sempre alla nuova forma societaria corrisponde una reale innovazione dell'organizzazione interna: spesso, soprattutto nelle aziende familiari, le azioni vengono ripartite tra i parenti. Sullo sviluppo e i limiti delle società anonime, cfr. Teti 1999.

<sup>18</sup> Esemplari le esperienze di Giovanni Battista Pirelli in Francia e Germania (1871) e di Giovanni Agnelli negli stabilimenti Ford di Detroit (1906 e 1912). Cfr. Doria 1999: 655-657.

<sup>19</sup> Cfr. AA.VV. 1981. Sugli orientamenti del nuovo ceto egemone: Moioli 1998.

<sup>20</sup> Sul pensiero di Taylor e sul dibattito che al riguardo si sviluppa in Italia, cfr. Rotondi 1994; Bigazzi 1999: 917-922.

<sup>21</sup> Per quanto schematica, la divisione è supportata dalle statistiche: nel 1911 il Nord Ovest produce il 55% del valore aggiunto industriale, contro il 29% del Nord Est e del Centro e il 16% di Sud e Isole. Zamagni 1978: 194.

chi abbandona il Mezzogiorno per cercare fortuna altrove, in Italia come all'estero, si ingrossano sempre di più: il fenomeno dell'emigrazione italiana, già avviato a fine Ottocento, tra 1901 e 1910 dilaga fino a raggiungere i 602.669 espatriati all'anno (tra 1891 e 1900 erano stati 283.473, in prevalenza dalle regioni del Nord) con il primato dei 1.126.513 espatriati siciliani nel periodo 1901-1915 (Audenino-Corti 1994: 20-21). Un esodo incentivato dai governi autoritari di fine secolo (che tendono “a concepire in termini di egemonia politica l'emigrazione” per formare, soprattutto in Argentina, “una «nuova e più grande Italia», e [...] farne la meta di un espansionismo mercantile e industriale”: Gentile 1986: 357) e invece valutato negativamente dal nazionalismo che si afferma in età giolittiana che culminerà nel 1911 con la sospensione per decreto dell'emigrazione verso l'Argentina.

Al di là delle statistiche economiche e demografiche, è importante sottolineare come la breve ma intensa onda della modernizzazione capitalistica porti alla formazione di un'embrionale cultura di massa (Forgacs 1992), prontamente assecondata dall'industria per stimolare i consumi attraverso la pubblicità e rinnovate strategie promozionali<sup>22</sup>. Inoltre, l'avanzamento tecnologico e la nuova organizzazione del lavoro cambiano in maniera sostanziale anche il mondo dell'editoria periodica: ispirandosi alle strutture dei quotidiani statunitensi e supportato dai maggiori gruppi industriali<sup>23</sup>, il giornalismo di informazione acquisisce strutture complesse e più efficienti, si affida alle nuove linee telegrafiche internazionali (tra il 1902 e il 1903 entrano in funzione quelle tra Milano, Roma e Parigi), si affranca dalla provincia con il declino delle vecchie testate locali a favore della grande stampa cittadina, che a inizio secolo si irradia “da un numero sempre più ristretto di centri editoriali: Milano, Torino, Genova, Venezia, Firenze, Bologna” (Castronovo 1979: 151). E, nel 1906, vede infine l'abolizione del sequestro preventivo da parte delle prefetture. Anche l'ingresso della “terza pagina” culturale, inaugurata nel 1902 sul «Giornale d'Italia» di Alberto Bergamini, risponde alle mutate esigenze di un'opinione pubblica sempre più variegata e a una nuova generazione di intellettuali, radicalmente diversa da quella ottocentesca: “Mai come nel periodo giolittiano il

<sup>22</sup> In particolare è l'industria alimentare ad assecondare i gusti di un pubblico nuovo: nel 1907 l'industriale molitorio Francesco Buitoni si lancia nella produzione dolciaria con la Perugina; aziende familiari come la Wührer di Brescia o la Peroni di Roma abbassano il grado alcolico delle loro birre per aumentarne il consumo, e lo stesso fa Davide Campari, che nel 1905 modifica la ricetta artigianale del bitter prodotto nel caffè del padre per avviarne la produzione industriale in un nuovo stabilimento. Di pari passo si sviluppano la pubblicità e primi esempi di strategie di marketing. Cfr. Doria 1998: 88-89.

<sup>23</sup> Sebbene la stampa italiana fosse sempre stata legata ai grandi gruppi industriali (il «Corriere della Sera» ai Pirelli, «Il Secolo XIX» all'Ansaldo, «L'Ora» alla Navigazione Generale), è a partire dal 1909-10 che le relazioni tra giornali e industria assumono aspetti profondamente diversi, “giacché riguardarono la stessa proprietà e la collocazione politica della stampa quotidiana.” Castronovo 1979: 153.

giornalismo italiano seppe unire il massimo di prestigio al massimo della tiratura, conciliare le sue origini elitarie con l'incipiente formazione di un'opinione pubblica di massa” (Castronovo 1979: 225-226).

La nuova organizzazione dell'industria culturale si riflette anche negli indirizzi dell'editoria musicale, che da una parte asseconda le mutate esigenze del pubblico con nuove collane divulgative e una produzione d'evasione, mentre dall'altra persegue con maggiore spregiudicatezza le politiche di acquisizioni societarie che ne avevano a lungo caratterizzato la storia. Già nel 1888 Giulio Ricordi fagocita Casa Lucca e il suo sterminato catalogo al termine di un “processo di assorbimento di editori minori, incapaci di resistere alla concorrenza e alla capacità di iniziativa, sia sul piano commerciale, sia su quello politico amministrativo” (Degrada 1983: 14)<sup>24</sup>. Tuttavia è “Tra la metà degli anni ottanta e i primi del Novecento” che Giulio Ricordi

[... ] compie i «miracoli» della sua egemonia: la scoperta e il lancio di Puccini, l'estensione del proprio raggio d'azione a Wagner e a tutto l'archivio di diritti Lucca, il mantenimento del rapporto con il maestro Verdi e la gestione dei suoi ultimi capolavori, il contenimento della sfida di Sonzogno, il controllo delle rappresentazioni e delle condizioni operative dei principali teatri, l'acquisizione di un ruolo politico rilevante nella città di Milano.<sup>25</sup>

A cavallo dei due secoli il mercato musicale è ormai espressione consolidata del duopolio dei colossi Ricordi e Sonzogno, allo stesso tempo instancabili produttori di opere nuove e padroni di un nascente repertorio che tende ormai a cristallizzarsi intorno a un numero sempre più limitato di titoli. Nel 1902 il *Nuovo Gran Catalogo* Ricordi supera (tra spartiti, metodi, partiture operistiche e riduzioni per canto e piano) le 100.000 unità (Degrada 1983: 22-23), quello Sonzogno – di formazione più recente, ma che ha nelle partiture liriche degli autori contemporanei il suo punto di forza<sup>26</sup> – nel 1904 conta 112 opere italiane e 55 francesi (Morini-Ostali jr. 1995: 345): i due editori

<sup>24</sup> Già nel 1864, con l'acquisizione della fratelli Clausetti, Tito I allarga il catalogo Ricordi attraverso l'assorbimento di editori minori. Tuttavia è con l'avvicendamento al vertice che tale politica viene perseguita in maniera più aggressiva: nello stesso 1887 in cui assume la direzione, il figlio Giulio acquista la ditta di Giorgio Del Monaco e Giovanni Paris di Napoli, quella del fiorentino Giovan Alberto Guidi e la milanese casa Lucca e le sue ottomila edizioni comprendenti i diritti di Wagner, Meyerbeer, Halévy, Goldmark, Gounod, Gomes, Petrella, Ponchielli, Marchetti e Catalani.

<sup>25</sup> Baia Curioni 2011: 181. Nonostante il successo e il consolidamento della posizione di preminenza, “si percepisce, però, la crescita di un fronte interno all'azienda, il cui sviluppo mostra alcuni limiti strutturali in ragione della scala complessiva delle attività e della difficoltà di creare una gerarchia manageriale interna [...]” che porterà alla morte di Giulio al progressivo declino della Casa editrice.

<sup>26</sup> Pur accomunate da una posizione di preminenza nella scena musicale dell'epoca, le due Case hanno storie diverse, così come diverse sono le strategie. Nata nel 1803 con l'attività di copista del fondatore, la Ricordi è votata immediatamente alla musica: nel primo catalogo (1814), figura già come editore ufficiale del Conservatorio di Milano e del Teatro alla Scala, dal 1825 detiene i diritti di Rossini, imponendosi poi con Verdi come l'editore principe della scena ottocentesca. Casa Sonzogno è fondata a fine

milanesi sono protagonisti assoluti di un mercato che spazia dal noleggio degli spartiti alla pubblicazione di riviste specializzate; ma sono soprattutto i padri padroni dell'intero processo produttivo e distributivo: acquistano i diritti di riduzione dei titoli drammatici di maggior successo, italiani ed esteri, ne affidano l'elaborazione a librettisti fidati, consegnano i libretti ai propri compositori, scritturano i cantanti, distribuiscono le opere sui vari palcoscenici, sovrintendono gli allestimenti nei teatri attraverso il nolo di costumi, scenografie e l'imposizione di protoregisti quali i direttori di scena. Insieme all'affermazione della legislazione sui diritti d'autore, sono i maggiori responsabili del lento tramonto dell'impresariato artigianale che si esaurirà soltanto durante il fascismo (Rosselli 1985: 164-176; Toelle 2007: 114-120).

## 1.2 La crisi dell'opera nell'età del decollo industriale

La vita operistica del Novecento si apre con la morte di Giuseppe Verdi (1901) e con un esperimento estetico e produttivo tanto spregiudicato quanto fallimentare: lanciate da uno straordinario *battage* pubblicitario, il 17 gennaio 1901 *Le Maschere* di Pietro Mascagni vanno in scena contemporaneamente in sei teatri e vengono fischiate in cinque<sup>27</sup>, diventando l'emblema di un mondo musicale che, sullo sfondo di un paese in profonda trasformazione, è in cerca di nuove strade verso la contemporaneità. Il tramonto dell'età liberale coincide infatti anche in musica con uno straordinario fervore: sono gli anni in cui si affermano la musicologia, la filologia e l'interesse per la musica antica da parte di nuove generazioni di studiosi<sup>28</sup>; ma anche quelli in cui la parola "crisi" riecheggia spesso in un mondo teatrale incapace di rispondere al dilagante successo dei

---

Settecento come editore di opere popolari in volume e in periodico (dal 1866 stampa il più diffuso quotidiano dell'Ottocento, «Il Secolo») e approda al mercato musicale molto tardi, per iniziativa di Edoardo Sonzogno, incarnando lo spirito del decollo industriale e intercettando il mutamento in atto nella società italiana. Dal 1874 pubblica una serie di collezioni economiche e riduzioni per canto e piano di opere famose, si assicura l'esclusiva per l'Italia di titoli comici e operette (Offenbach, Hervé, Lecocq), partiture serie (Thomas, Berlioz, Massenet, Saint-Saëns) e nel 1879 la *Carmen* di Bizet. Per creare un repertorio italiano, nel 1883 Sonzogno avvia i concorsi che nel 1888 premieranno *Cavalleria rusticana* di Mascagni: il successo dell'opera inaugura il periodo di massimo splendore della casa editrice, con la scrittura di Cilea, Giordano e Leoncavallo. Per una ricognizione della storia di casa Sonzogno, cfr. Ostali 1995. Sulle sue attività giornalistiche, cfr. Capra 1995.

<sup>27</sup> Il 17 gennaio 1901 l'opera va in scena alla Scala, al Carlo Felice, alla Fenice, al Regio di Torino, al Filarmonico di Verona e al Costanzi di Roma (la prima al San Carlo viene rinviata per l'indisposizione di un cantante). Nonostante la presenza di molte *star* dell'epoca, da Enrico Caruso ad Arturo Toscanini, da Edoardo Vitale a Rodolfo Ferrari, la prima si rivela un fiasco ovunque tranne che a Roma, dove a dirigere è lo stesso autore. Originale reinterpretazione del mito della commedia dell'arte, in grado di marcare un precedente notevole per il recupero del Settecento da parte di compositori successivi, *Le maschere* escono rapidamente dal repertorio, nonostante i ripetuti rimaneggiamenti che occuperanno Mascagni fino alla terza e definitiva versione scaligera del 1931. Cfr. Orselli 2011: 73-77, 220-235.

<sup>28</sup> A partire dagli anni Ottanta si sviluppa anche in Italia un nuovo interesse per la collocazione critica e filologica della musica antica: stimolata dall'apporto di una nuova generazione di studiosi, molto spesso bibliotecari di conservatorio, la moderna musicologia muove i primi passi alla ricerca di una ricostruzione più realistica del passato musicale italiano. Tale sforzo, non esente da alcuni tratti nazionalistici che si accentueranno nell'età giolittiana, sfocia nella fondazione della «Rivista musicale italiana» (1894) e nella nascita dell'Associazione dei Musicologi Italiani (1908). Cfr. Salvetti, 1991<sup>2</sup>: 285-290.

generi leggeri superando pratiche compositive e moduli produttivi ottocenteschi e ormai logori.

La crisi è innanzitutto crisi di pubblico. Se è vero che già “intorno al 1890 il mitico monopolio dell'opera italiana su qualsiasi altro genere musicale sembrava ormai rovinosamente caduto” (Salveti 1996a: 403), è ai primi del Novecento che il primato della lirica cede il passo a una società dello spettacolo sempre più variegata<sup>29</sup>: sebbene nel periodo giolittiano l'opera continui a rappresentare un rito esclusivo e irrinunciabile per un'alta società significativamente allargatasi verso il ceto medio<sup>30</sup>, spesso i gusti della borghesia si rivolgono verso sale di secondo e terzo ordine, come politeama e arene, caratterizzati dalla gestione privata e da una programmazione smaccatamente commerciale. Lo spettacolo diventa un prodotto di consumo e l'offerta si allarga, abbracciando forme d'intrattenimento distanti tra loro come l'operetta, la drammatica, il varietà, la canzone napoletana, il *café chantant* e, soprattutto, l'invenzione destinata a cambiare definitivamente gli equilibri del mercato dopo la grande guerra, il cinematografo. Nel 1901, espressione di un percorso di affermazione ormai consolidato del genere, a Genova si costituisce la prima lega cooperativa degli artisti di operetta:

By this point the major companies, including those of Giulio Marchetti, Luigi Maresca, and Carlo Lombardo offered smooth staging, greater elegance and splendid costumes, often by the designer Luigi Sapelli, who earned international renown under the pseudonym Caramba. This productive crescendo continued to find much resistance in the Italian theater world, however.<sup>31</sup>

Mentre nuovi editori specializzati nel repertorio operettistico, come la Suvini Zerboni, conquistano quote importanti del mercato affiancando all'attività pubblicitaria anche un impegno diretto nella produzione degli spettacoli<sup>32</sup>, Ricordi e Sonzogno rispondono proponendo una mole straordinaria

<sup>29</sup> Per un inquadramento generale, cfr. Sorba (a cura di) 2004.

<sup>30</sup> Con il nuovo secolo si completa il processo avviato nei primi anni post-unitari: grazie a modifiche alla struttura dei teatri all'italiana (abbattimento di ordini di palchi, sostituiti da loggioni con posti a sedere) e all'istituzione di una serie di iniziative particolari (serate popolari, politiche di riduzione dei prezzi), la base sociale del pubblico si allarga verso l'alta borghesia commerciale. Cfr. Nicolodi 1993: 257-304; Toelle 2007: 50-67; *Ead.* 2009: 133-142.

<sup>31</sup> Sorba 2006a: 293-294.

<sup>32</sup> Sul finire del secolo, anche Sonzogno incrementa il peso della propria attività impresariale, già avviata nel 1875 con l'organizzazione a Milano della stagione del Teatro di Santa Radegonda, seguita negli anni successivi dal Carcano e dal Dal Verme. Nel 1894 con l'acquisto della Canobbiana si assiste a una svolta: l'editore ristruttura la vecchia sala, gli cambia il nome in Teatro Lirico Internazionale e ne fa la sede di memorabili stagioni d'opera, scritturando artisti destinati a grande fortuna (come Enrico Caruso, che qui debutta nel 1897 in *Arlesiana*) e improntando la vocalità che passerà alla storia come “verista” con la consacrazione dei vari Titta Ruffo, Beniamino Gigli, Tito Schipa, Bernardo De Muro, Lina Cavalieri, Salomea Krusceniski, Giannina Russ, Emma Calvé, Rosina Storchio ed Emma Carelli. Da par suo, Ricordi si limiterà a governare il mercato dall'alto del suo imprescindibile repertorio, guardando dalle colonne della sua «Gazzetta musicale di Milano» il concorrente con un signorile distacco. Tale atteggiamento continuerà anche ai primi del Novecento nei periodici Ricordi «Ars et labor» e «L'Arte Lirica», che assumerà un carattere caustico solamente negli anni Dieci, con la direzione di Luigi Ricordi. Sul ruolo impresariale di Casa

di nuove opere: tra 1900 e 1915 ne vengono presentate circa 250, in massima parte destinate a poche repliche e all'oblio. Le stagioni iniziano a formarsi intorno a un repertorio sempre più museale, dove i compositori viventi, rappresentati soprattutto dalla compagine "verista", dividono i cartelloni con pochi melodrammi (Bellini, Verdi), molto Wagner (nelle traduzioni ritmiche di Angelo Zanardini) e alcuni autori sentiti all'epoca come suoi epigoni (i miti nordici di Catalani, il Boito del *Mefistofele*)<sup>33</sup>. E se, come nel caso della prima assoluta del *Principe Zilah* al Teatro Carlo Felice di Genova (febbraio 1909), il pubblico diserta l'evento mondano del colosso Ricordi preferendogli le repliche dell'operetta *Florodora* di Leslie Stuart nel vicino Politeama Regina Margherita, perché "diffida di un *nuovo* che troppe volte non l'ha appagato e per cui non sente alcun trasporto"<sup>34</sup>, è evidente come ai primi del Novecento sia giunto a compimento quel processo di divaricazione tra gusti del pubblico ed evoluzione degli stili compositivi che ormai da decenni caratterizza il dibattito musicale in Italia. Ma ad acuire la crisi v'è molto più della semplice distanza ideologica tra le opposte fazioni di belcantisti e wagneriani<sup>35</sup>: all'inizio del nuovo secolo il primato della lirica sugli altri generi musicali è ormai messo definitivamente in discussione dall'ascesa della produzione sinfonica e cameristica. Così, mentre il pubblico colto si rivolge alle sale da concerto – e lentamente i direttori d'orchestra si sovrappongono ai divi del canto, sia nell'immaginario, sia nella prassi produttiva<sup>36</sup> – le istituzioni teatrali assecondano l'interesse per il linguaggio sinfonico col suo corrispondente lirico più prossimo, il *Musikdrama* wagneriano.

Se il cambiamento culturale è evidente fin dagli ultimi decenni del XIX secolo, ad acuire la crisi del teatro d'opera nei primi anni del Novecento intervengono le difficoltà degli impresari: sempre più schiacciati dallo strapotere degli editori musicali e dall'irresistibile concorrenza delle piazze

---

Sonzogno: Capra 1995; sui cantanti, Landini 1995.

<sup>33</sup> Per un inquadramento generale, cfr. Zanetti 1985.

<sup>34</sup> "Alla prima rappresentazione del *Principe Zilah* mancò iersera la folla; questa gremì invece il «Margherita», attratta più dalla gaia operetta che non dall'arte severa. Come si spiega tal fatto? Forse che il nostro pubblico è insensibile alle manifestazioni dell'Arte vera e le preferisce l'orpello d'un'arte superficiale? Né l'uno, né l'altro. Noi lo dicemmo più volte: il pubblico ama sempre l'Arte - e la folla accorsa alle rappresentazioni della *Norma* lo prova ad evidenza - ma diffida di uno *nuovo* che troppe volte non l'ha appagato e per cui non sente alcun trasporto." *L'opera nuova del maestro Franco Alfano*, in «Corriere Mercantile», 4 febbraio 1909. A Genova il *Principe Zilah*, composto su libretto di Luigi Illica, cade dopo sole quattro recite (di cui una a prezzi popolari); anche le riprese al Costanzi e alla Scala non avranno migliore fortuna, causando forti perdite alle imprese.

<sup>35</sup> Dopo il fiasco scaligero del *Lohengrin* (1873) e la tiepida accoglienza della *Tetralogia* portata in *tournee* da Angelo Neumann alla morte dell'autore (1883), dalla fine degli anni Ottanta le opere di Wagner si impongono nei cartelloni grazie alla massiccia distribuzione di Ricordi, che ne detiene i diritti dal 1888. Il processo culmina il 1° gennaio 1914, nella 'wagneriana' Bologna, con la prima rappresentazione fuori da Bayreuth del *Parsifal*.

<sup>36</sup> "La prima motivazione per l'ascesa del direttore [...] è di origine culturale [...]. In secondo luogo il potere del direttore d'orchestra deriva dal riconoscimento del diritto d'autore e dai conseguenti diritti dell'editore, non più artigiano ma industriale e, in quanto tale, attento a difendere i suoi grossi investimenti. Il direttore diventa così il fiduciario *in loco* dell'editore e ha il diritto di «protestare», cioè di sciogliere per motivazioni artistiche i contratti stipulati dal teatro con i collaboratori." Rattalino 2001: 991-992. Sullo sviluppo del ruolo del direttore d'orchestra, cfr. Cavallini 1998.

d'oltreoceano (cfr. § I.4), i principali attori della produzione teatrale scontano tutti i limiti, gli anacronismi e le incertezze di un sistema lirico caratterizzato da tratti marcatamente preindustriali. Ancora in epoca giolittiana, infatti, la commistione di pubblico e privato, le ingerenze dei palchettisti e l'ambiguità legislativa caratterizzano un panorama eterogeneo e contrassegnato da grandi squilibri: se già dal 1867, con il passaggio dei teatri dal demanio ai comuni, l'elargizione della "dote" municipale era diventata per legge facoltativa, causando di frequente la diserzione delle gare d'appalto da parte degli impresari e la conseguente chiusura delle sale, ancora fino al fascismo la discrezionalità dei finanziamenti sarà tale da ripercuotersi sulla qualità delle stagioni e sulla loro regolarità<sup>37</sup>. Ai teatri che possono contare su sussidi della Real Casa e doti municipali regolarmente elargite, fanno da contraltare le numerose sale affidate unicamente alle risorse finanziarie dell'impresario, che in linea con la prassi ottocentesca ancora in età giolittiana "dipendeva da un complesso traffico di cambiali che avrebbe potuto sì e no garantire la sua solvibilità" (Rosselli 1985: 35). Se il teatro drammatico, pur tra mille difficoltà, riuscirà a resistere ancora a lungo al mutamento profondo della società italiana, negli stessi anni il sistema del teatro d'opera vive un collasso molto più rapido<sup>38</sup>.

### 1.3 *Primi tentativi collusivi: la Società per il teatro lirico italiano di Enrico di San Martino*

Al pari delle iniziative in campo economico, anche nel variegato mondo dello spettacolo italiano l'onda modernizzatrice di inizio Novecento porta con sé le suggestioni di una riorganizzazione della "industria teatrale" secondo ipotesi di soluzioni produttive quasi sempre disattese. Tra i vari esperimenti tentati in questo periodo, si segnala per l'originalità quello annunciato e mai realizzato dal conte Enrico di San Martino di Valperga<sup>39</sup> nei primi mesi del 1904. Secondo le scarse cronache giornalistiche – al momento le uniche fonti disponibili<sup>40</sup> – il maggiorenne romano era riuscito a

<sup>37</sup> A partire dal 1867 molti comuni non sovvenzionano più le attività dei teatri, talvolta per ragioni ideologiche (le tasse del popolo non possono finanziare il divertimento dei ricchi), più spesso per esigenze di bilancio. Sebbene nel nuovo secolo le sovvenzioni comunali tornino a essere erogate con regolarità (ma alcuni teatri importanti, come la Pergola di Firenze, ne restano sprovviste) spesso le gare d'appalto continuano ad andare deserte per le clausole del capitolato imposte dai palchettisti (cfr. § III.4). La presenza dei palchettisti nella vita produttiva dei teatri d'opera continuerà fino alla statalizzazione fascista. Tra i teatri di prima categoria fanno parzialmente eccezione la Scala, diventata ente autonomo nel 1921, e quelli di più recente costruzione, come il Petruzzelli di Bari e il Costanzi di Roma, saldamente in mano ai privati, ma comunque vincolati ad agevolazioni comunali (dote, fornitura gratuita di orchestre, masse o altro) per la loro sussistenza.

<sup>38</sup> Sulla crisi del teatro drammatico nell'ultimo scorcio di Ottocento, cfr. Alonge 1993<sup>2</sup>; Alonge-Malara 2001; Sorba (a cura di) 2004.

<sup>39</sup> Per un profilo biografico, cfr. Appendice.

<sup>40</sup> Sebbene nessuno degli archivi da me consultati conservi documenti riconducibili con certezza alla formazione della combinazione, AVM conserva un telegramma del novembre del 1903 che potrebbe forse rappresentare una labile traccia degli incontri preliminari: Enrico di San Martino parla al presidente del gruppo esercente la Scala, Uberto Visconti di Modrone, di un "progetto teatrale" organizzato con l'impresario Augusto Laganà, rivale di Roberto De Sanna nella gestione del San Carlo di

riunire un gruppo di soci intorno a un capitale di un milione, diviso in azioni da 200 Lire, per la creazione di una “Società Anonima Italiana per il teatro lirico”<sup>41</sup> (o “Società per il teatro lirico italiano”<sup>42</sup> o “Federazione dei teatri italiani”<sup>43</sup>) che avrebbe dovuto appaltare un primo gruppo di teatri nell'inverno 1904-1905. Nelle sue linee programmatiche, il progetto anticipa molti degli elementi che pochi anni più tardi saranno propri della STIn:

La Società conta di arrivare anche ad esercitare per conto proprio tutte le più importanti industrie del teatro, e cioè vestiari, attrezzi, scenari, ecc. La sede della Società sarà a Roma, e nelle città ove avranno interessi; vi saranno consiglieri delegati. La Società avrebbe intenzione di appaltare due teatri a Roma, Milano, Napoli, Venezia, Palermo, Genova, Torino o Firenze; in uno si farebbe una stagione di lusso, nell'altro una stagione popolare. La costituzione legale della Società è prossima.<sup>44</sup>

Questa struttura verticale, che sta a monte della gestione delle singole sale, è uno degli elementi più innovativi del progetto promosso da San Martino: egli non è interessato al solo controllo della preziosa materia prima “(i testi e il diritto d'autore associato a essi, oggetto non casuale dell'appena sopita contesa Praga/Re Riccardi)”<sup>45</sup>, ma pensando un ruolo attivo nella produzione degli spettacoli supera le esperienze collusive precedenti tra esercenti e proprietari dei copioni, degli spartiti e delle scenografie.

Il progetto si inserisce sullo sfondo dell'ampio dibattito che a cavallo dei due secoli si accende intorno ai “trust”: mentre negli Stati Uniti si afferma lo strumento fiduciario proprio della gestione delle partecipazioni della grande industria, in Italia l'eco dei “nuovissimi mostri divoratori della ricchezza dei medi e dei minuti capitalisti”<sup>46</sup> assume una generica quanto spaventosa accezione anticoncorrenziale, diventando un sinonimo di monopolio. La parola, tanto popolare da diventare perfino soggetto di un'operetta<sup>47</sup>, “viene automaticamente utilizzata dalla stampa e dall'opinione pubblica per catalogare negli ambiti più svariati qualsiasi tentato abuso di posizione dominante”

---

Napoli, che “[...] avrà fissato prima riunione domenica 15 novembre [...]” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Telegramma di Enrico di San Martino a Uberto Visconti di Modrone, Roma, 9 novembre 1903.

<sup>41</sup> *Il “trust” del teatro lirico in Italia*, in «S», 29 gennaio 1904.

<sup>42</sup> *Un risveglio musicale. La Società per il teatro lirico italiano*, in «S», 23 febbraio 1904.

<sup>43</sup> *Una conversazione col conte Di San Martino sulla federazione dei principali teatri d'Italia*, in «CS», 3 luglio 1908.

<sup>44</sup> *Il “trust” del teatro lirico in Italia*, in «S», 29 gennaio 1904.

<sup>45</sup> Cavaglieri 2012: 34. Il riferimento è alle strategie accentratrici della Società Italiana degli Autori, guidata da Marco Praga, che a cavallo dei due secoli si scontra sul piano dei diritti d'autore con il maggiore importatore di copioni francesi, Adolfo Re Riccardi. Dopo anni di attriti e una vera e propria “guerra”, i due trovano un accordo nel 1903. Cfr. Ivi: 38-75.

<sup>46</sup> *Le rovine dei trusts*, in «CS», 4 ottobre 1903.

<sup>47</sup> *Amor trust*, che va in scena a Pola il 1° giugno 1909: “Il libretto si aggira intorno alle gesta di un giovane libertino che prepara un trust d'amore in un grande stabilimento di cura” (*Amor trust. Nuova operetta in tre atti del m. Dall'Argine*, in «Ts», VI, 24, 18 giugno 1909).



(Cavaglieri 2012: 35). Si tratta, agli inizi del secolo, di una vera e propria ossessione:

Ormai non si parla che di *trust* dei teatri. E se ne occupano alcuni degli uomini più eminenti d'Europa. Jaurés, il famoso uomo politico francese, in una delle sue cronache dell'*Humanité*, ne scrive: "Si parla ora di un *trust* mondiale dei teatri. Tutte le celebrità drammatiche e musicali della terra dipenderanno da una stessa Impresa, che distribuirà metodicamente la gloria e l'allegria in ogni parte del globo. Tutte le «stelle» formeranno una sola costellazione, ma mobile, perché le stelle del Nord andranno a diffonder la loro luce nel Mezzogiorno, e le stelle del Mezzogiorno recheranno nelle regioni settentrionali i loro fulgori. Una danza di astri, diretti dalla bacchetta di un direttore americano! Il *trust* andrà per tutte le vie del mondo, raccogliendo polvere d'oro. Questa sarà la dolce Via Lattea dell'Arte, brulicante di guadagni, la meta dei pellegrini del dividendo..." Quante metafore! E si riafferma anche il *trust* dei Circhi [...]. In Spagna si è parlato anche di un *trust* di torèri. È una vera mania!<sup>48</sup>

Del "trust" il progetto di San Martino presenta alcune caratteristiche piuttosto evidenti (la matrice speculativa, l'aggregazione di gestioni), sebbene il promotore si tenga ben distante da una definizione tanto controversa e riesca così a incassare l'approvazione di alcuni commentatori – su tutti l'entusiasta Luigi Alberto Villanis<sup>49</sup> – che promuovono il progetto mettendolo in relazione con le vicende mecenatesche dell'anonima scaligera costituitasi nel 1898. Nonostante l'appoggio di alcuni quotidiani nazionali, dopo alcune apparizioni a mezzo stampa dell'operazione architettata da San Martino non si sa più nulla. Probabilmente, il progetto viene abbandonato dal maggiorente romano a favore della meno rischiosa gestione della vita musicale e teatrale della capitale. Presidente, tra l'altro, dell'Accademia di Santa Cecilia (dal 1905) e della Drammatica Compagnia di Roma (che dal 1905 ha in concessione gratuita dal comune il teatro Argentina), nonché vicepresidente della Società romana degli Autori, il conte ha grande influenza sulle scelte dell'amministrazione comunale, come dimostra la presenza, tra gli appunti dell'assessore alle Belle Arti Adolfo Apolloni (→), di diverse sue indicazioni manoscritte sull'indirizzo dell'assessorato<sup>50</sup>. San Martino, eletto assessore alla Pubblica Istruzione, spinge affinché l'orchestra municipale si convenzioni con il maggior teatro d'opera della capitale, il Costanzi, per limitare l'ingresso a Roma di maestranze da fuori città: in questo senso, tra il 1905 e il 1907 al Campidoglio si profila con forza l'idea di una gestione unica delle principali sale liriche, drammatiche e concertistiche di Roma, da

<sup>48</sup> *Trust su tutta la linea*, in «L'Arte Melodrammatica», III, n. 61-62, 30 settembre 1907.

<sup>49</sup> *Un risveglio musicale. La Società per il teatro lirico italiano*, in «S», 23 febbraio 1904.

<sup>50</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 1, Appunti di Enrico di San Martino per una convenzione tra l'Orchestra Municipale e il Teatro Costanzi, s.d. [novembre/dicembre 1905]. Nello stesso fascicolo anche la proposta presentata da Apolloni nella seduta della giunta municipale del 9 dicembre 1905, quasi identica agli appunti di San Martino.

affidare all'Accademia di Santa Cecilia. Lo scopo, spiega Apolloni, è quello di dotare la capitale del regno di un teatro lirico comunale, per portare a compimento “le ragioni e gli intendimenti artistici che nell'ultimo biennio indussero questo Comune ad adottare vari ed importanti provvedimenti per teatro lirico e pel drammatico e dai quali ebbe vita la nuova orchestra M[unicipale]”<sup>51</sup>. Se Apolloni propone di ristrutturare la sala da concerti del Corea a spese del comune, affidandone le stagioni all'orchestra di San Martino in cambio dell'esecuzione di concerti popolari, riguardo al Costanzi, di proprietà privata fin dalla sua fondazione (1880), il politico espone un articolato 'piano industriale' per assicurarne la gestione all'Accademia di Santa Cecilia, perorando la “opportunità di promuovere una Società anonima del Teatro lirico, sussidiata dagli enti locali [...] per sovvenire il teatro stesso con la concessione gratuita dell'orchestra alle condizioni da me indicate.”<sup>52</sup>

Il cambio al vertice dell'amministrazione, nel 1907, con l'elezione del gran maestro della massoneria Ernesto Nathan, non sembra arrestare le ingerenze di San Martino nella vita culturale della capitale, tanto che nell'inverno del 1908 il presidente dell'Accademia di Santa Cecilia viene coinvolto nelle trattative per la creazione di un trust teatrale italiano con sede a Roma. Si tratta, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, degli incontri preliminari alla creazione della Società Teatrale Internazionale, nuovo organismo che sorge dall'incontro tra le aspirazioni di San Martino e quelle della Società Teatrale Italo-Argentina (STIA), fondata a Buenos Aires nel 1907. Promossa da Walter Mocchi, l'anonima per azioni – oggetto di studio del prossimo paragrafo – ha un animo aggressivamente speculativo e a differenza del progetto immaginato da San Martino riesce nel primo anno a creare un trust tra le principali sale del Sud America. La Società Teatrale Internazionale, pur riunendo alcune delle personalità più influenti della vita teatrale dell'epoca, non riuscirà mai ad armonizzare due modi solo in apparenza concordi nell'interpretare le traballanti definizioni di “industria teatrale”.

#### 1.4 *L'ascesa del Sud America e la nascita della STIA. Il trust come risposta alla crisi del mercato operistico*

Se la deriva del teatro d'opera ha radici nella seconda metà dell'Ottocento, è a cavallo dei due secoli che l'inarrestabile ascesa dei mercati americani determina in Europa l'improvvisa

<sup>51</sup> Ivi, fasc. 2, *Giunta municipale, seduta del giorno 13 aprile 1907 - Estratto 64*, copia manoscritta. L'orchestra municipale viene fondata nel 1905.

<sup>52</sup> Ivi, Relazione di Adolfo Apolloni, 27 febbraio 1907. Per una rassegna delle proposte e delle strategie di Enrico di San Martino, ricostruite sostanzialmente affidandosi agli «Annuari» dell'Accademia di Santa Cecilia, cfr. Rinaldi 1978: III, 1295- 1312.

accelerazione di un declino altrimenti lento. Di pari passo con l'intensificazione delle comunicazioni marittime e con la crescita economica delle nazioni nord e sudamericane, il teatro lirico europeo soffre la sempre maggiore concorrenza delle piazze d'oltreoceano, dove l'alternarsi di congiunture economiche favorevoli e l'affermazione di una nuova ricca borghesia commerciale sollecitano la costruzione di nuove sale; le più sfarzose all'italiana, le altre nella più redditizia soluzione del politeama. Se nel primo Ottocento Stati Uniti e Centro America si erano imposti all'attenzione di impresari e agenti soprattutto per le richieste di un pubblico di immigrati, nella seconda metà del secolo è l'America Latina – in cerca di un'identità autonoma che attinga al gusto del vecchio continente – a diventare la principale meta delle compagnie d'opera italiane e francesi, seconde per numero solamente a quelle drammatiche spagnole<sup>53</sup>.

Agli inizi del Novecento il panorama di Argentina, Cile e Brasile – almeno nelle sue città maggiori – è caratterizzato da un'accelerazione modernizzatrice non dissimile da quella in corso in Italia<sup>54</sup>. Tuttavia, paragonato al rapido progresso economico, lo sviluppo legislativo è piuttosto lento: oltre a *cachet* più alti e un pubblico più facile ma in rapida evoluzione<sup>55</sup>, al di là dell'Atlantico gli agenti trovano provvigioni e sistemi fiscali più favorevoli, quando non vere e proprie zone franche per il pagamento dei diritti d'autore<sup>56</sup>.

Ai vantaggi di carattere economico, se ne sommano altri, non meno rilevanti. In America Latina artisti e impresari hanno la possibilità di lavorare per l'intero anno solare sfruttando la

<sup>53</sup> Sulle compagnie italiane in America Latina, cfr. Rosselli 1990, 1993; Cetrangolo 1996. Sulla ricezione delle compagnie nel mondo teatrale latinoamericano, cfr. Seibel 2002; Pellettieri (a cura di) 1999, 2002; Sanz-Laura Cilento 2002.

<sup>54</sup> A guidare l'emancipazione delle metropoli del Sud America è Buenos Aires, capitale ormai cosmopolita che nel 1910 conta 1.3 milioni di abitanti e una quarantina di sale teatrali, frequentate da un pubblico in continua crescita: nel 1905 vanno a teatro 2.6 milioni di persone, nel 1907 4.2 milioni (600mila per il cinematografo). “Se considera que entre 1905 y 1912 se produce el período más largo de prosperidad, en gran parte por la expansión de los ferrocarriles en las zonas fértiles del país, con centro en Buenos Aires; la desocupación casi desaparece, aunque subsiste la distribución desigual de la riqueza.” Seibel 2002: 381. Sulla scorta della crescita economica, in ambito teatrale inizia a germinare un'emancipazione dai modelli europei che, con la prima guerra mondiale, porteranno alla nascita di un vero e proprio repertorio nazionale argentino. Sebbene agli inizi del secolo “[...] aún no se podía invocar la modernidad del teatro local, se podía en cambio celebrar la ilusión de participar de forma cada vez más inmediata en las culturas centrales a través de las comunicaciones y especialmente mediante esos artistas extranjeros que realizaban temporadas en Buenos Aires.” Sanz-Laura Cilento 2002: 533-534.

<sup>55</sup> Così Arturo Padovani, storico impresario delle stagioni teatrali di Santiago e Valparaiso, descrive i mutati gusti del pubblico cileno a cavallo dei due secoli: “<Nel 1906> la sola asta dei palchi (*remate*) ha dato 500 mila scudi, pari a 750 mila lire. E pensare [...] che una decina d'anni or sono bastava per questi teatri un'orchestra composta di ventisei professori... e un *armonium*! Oggi la stagione del Cile e la stagione d'opera di Buenos Ayres sono considerate invece le due più importanti dell'America!” in «TI», 15-30 aprile 1907, n. 41.

<sup>56</sup> Dopo i primi tentativi falliti del 1901, nel 1907 in Argentina riesce a costituirsi la “Sociedad de autores dramáticos y líricos”. L'ente debutta con uno sciopero, il 17 febbraio 1908, quando i teatri Argentino e Comedia rifiutano di pagare la percentuale del 10% sulle rappresentazioni e gli autori ritirano le proprie opere; tuttavia il sodalizio naufraga in fretta a causa dell'indisponibilità degli impresari ad affrontare una negoziazione collettiva. “Sólo aceptan en el teatro Marconi el empresario Faustino da Rosa y su socio en la empresa Pablo Podestá, cuando los autores, en este caso, Ghirardo, Cione y García Veloso, hablan uno por uno con los teatros [...]” Seibel 2002: 416.

complementarità delle stagioni teatrali tra Europa ed emisfero australe; una pratica già avviata dai lavoratori stagionali che lungo tutto l'Ottocento “facevano i pendolari tra Italia e America del Sud” (Cetrangolo 1996: 669), ma che grazie alle tournée transoceaniche delle compagnie d'opera conosce un nuovo slancio. Le partenze dal porto di Genova dei piroscafi diretti a Buenos Aires diventano un racconto abituale nelle cronache giornalistiche di aprile, seguite nei mesi successivi da cablogrammi dal tono epico, che danno conto dei successi straripanti delle compagnie italiane nei paesi del nuovo mondo. L'evidente fine promozionale di tali comunicazioni – particolarmente chiaro nei “servizi particolari” dei tanti fogli d'agenzia – non deve però far trascurare la sincerità del trasporto delle comunità d'oltreoceano nell'accogliere i divi talvolta un po' logori della scena musicale italiana<sup>57</sup>.

Riassume «Il Teatro Illustrato», per interessi d'agenzia tra i giornali più attenti all'esito delle compagnie italiane in Sud America:

[...] l'America è diventata oramai una colonia italiana, per ciò che riguarda il teatro in generale, e particolarmente il teatro di musica. In pochi anni l'arte nostra si è imposta così, che i principali impresari si contendono, a prezzi favolosi, i nostri nomi migliori. Le stagioni liriche da prima parte e di lieve importanza, si sono moltiplicate con un crescendo veramente rossiniano; assumendo il significato di veri avvenimenti. E con il fiorire della primavera italiana, mentre da noi i massimi teatri vanno chiudendosi, i grandi transatlantici accolgono quanto di meglio noi abbiamo ammirato e applaudito e fanno la rotta verso il Nord e verso il Sud delle Americhe.<sup>58</sup>

Nonostante i lauti guadagni resi possibili dalle piazze sudamericane, l'esodo delle compagnie si ripercuote presto negativamente sul mercato italiano, che sconta una scarsa circolazione di artisti e un aumento della concorrenza: se in autunno non tutti i cantanti migranti tornano in Italia, preferendo esibirsi anche durante l'inverno nei teatri statunitensi capaci di scritture più vantaggiose e orchestre meglio amalgamate (celeberrime le stagioni newyorkesi dell'impresario Oscar Hammerstein, prima al Metropolitan poi alla Manhattan Opera House), in Italia la penuria di

<sup>57</sup> Emblematica la tournée di Mascagni negli Stati Uniti, nel 1902: in piena crisi creativa dopo la caduta delle *Maschere*, il livornese viene accolto dalla comunità italo-americana di New York con una vera e propria parata barnumiana, con tanto di cocchi, cavalli bianchi e banda d'accompagnamento. Il carattere epico dell'accoglienza viene confermato dagli esiti del lungo giro per le maggiori metropoli del Nord America che lo impegna da ottobre ad aprile: ogni data è accompagnata da autentici trionfi, nonostante la scarsità di nomi di richiamo e la modestissima qualità delle maestranze, in larga parte composte da allievi neppure diplomati del Liceo “Rossini” di Pesaro. Cfr. Orselli 2011: 80-82.

<sup>58</sup> *Le compagnie liriche in America*, in «TI», III, 15-30 aprile 1907, n. 41. L'articolo fotografa una situazione che in breve tempo muterà ancora: se nel 1907 il pubblico americano assiste a riprese di spettacoli che debuttano in Europa, sempre più spesso i mercati d'oltreoceano riescono ad aggiudicarsi le prime assolute dei compositori italiani più acclamati. Tra gli esempi più noti, *La fanciulla del West* (Metropolitan di New York, 10 dicembre 1910) e *Isabeau* (Coliseo di Buenos Aires, 3 giugno 1911).

nomi di richiamo provoca un peggioramento della qualità degli spettacoli e un incremento della concorrenza tra agenti e imprese. “Mentre va diminuendo la quantità degli artisti [...], va crescendo il numero dei teatri che se li disputano” ragiona Walter Mocchi, personaggio dai tratti romanzeschi, promotore della STIn e figura chiave dell'impresariato del primo Novecento tra Italia e Sud America. Spiega l'agente: “In questa sproporzione è tutta la spiegazione del fenomeno per quale non solo a Torino ed in Italia, ma in Europa le «stagioni» si svolgono travagliatamente.”<sup>59</sup>

Il problema si presenta in maniera speculare anche in Sud America, dove la maggiore capacità finanziaria degli impresari non risolve il problema della ridotta disponibilità di artisti in arrivo dal vecchio continente: le lotte per scritturare i nomi di richiamo portano i *cachet* a lievitare a tutto vantaggio degli agenti milanesi, mentre le esigenze di un pubblico sempre più raffinato (che nelle *élites* inizia a guardare ai modelli nord europei più che a quelli italiani<sup>60</sup>) causano dei problemi nella formazione delle compagnie<sup>61</sup>.

Mocchi osserva il fenomeno in prima persona, grazie alle *tournées* sudamericane della moglie – il celebre soprano Emma Carelli – maturando intorno al 1905 la convinzione che un “Sindacato teatrale Italo-Sud-Americano” sia lo strumento giusto per arginare lo strapotere degli artisti e ridimensionare i margini degli agenti: l'idea è quella di istituire un cartello tra impresari che, riuniti in società, si occupino di assumere la gestione dei maggiori teatri lirici, drammatici e d'operetta azzerando la concorrenza e il conseguente potere di contrattazione delle star<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> *Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale*, in «S», 20 febbraio 1909.

<sup>60</sup> “Da una parte gli spiriti bisognosi di un'iniziazione europea cercarono i loro modelli soprattutto nella Francia e nell'Europa non latina. L'attenzione musicale delle *élites* culturali cominciò a interessarsi in forma crescente all'opera lirica di quei Paesi e alla musica da camera e sinfonica. Dall'altra altri gruppi provarono, di fronte alla massiccia presenza degli immigrati, una sensazione d'insicurezza rispetto alla propria identità nazionale, insicurezza che cercarono di risolvere con l'adozione di una nuova utopia centrata intorno ad un'immagine di «autenticità americana».” Cetrangolo 1996: 680. Forse è per questo motivo che le riflessioni della teatrologia argentina non trattano che molto marginalmente l'apporto delle compagnie italiane alla formazione di un repertorio autonomo, preferendo puntare sugli elementi di originalità delle proprie esperienze e sul ruolo della drammaturgia spagnola e creola. Persino un testo importante come *Inmigración italiana y teatro argentino*, pur riconoscendo che “la inmigración italiana en el teatro argentino, no ha merecido un análisis sistemático por parte de nuestra investigación teatral” preferisce concentrarsi sulla “análisis de la figura del inmigrante en la producción, circulación y recepción de textos y poéticas dentro de nuestro sistema teatral” piuttosto che sul ruolo attivo delle masse artistiche nella maturazione del sistema stesso. Pellettieri (a cura di) 1999: 11. Ringrazio l'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires per avermi inviato una copia del volume. Per una riflessione sul fervore culturale dei migranti italiani in Brasile, cfr. Vannucci 2006.

<sup>61</sup> “Si sa che oramai in fatto di paghe gli artisti non hanno più limite. Mentre pochi anni fa si parlava di migliaia di lire, oggi si parla... di centinaia di migliaia. Con il crescere delle esigenze del pubblico crescono naturalmente le esigenze degli artisti e crescono le difficoltà, davvero asperime, che incontrano oggi gli impresari d'America a comporre delle compagnie che sappiano non solo meritare il plauso del pubblico americano, ma tener sempre più alto all'estero il prestigio di questa arte nostra.” *Le compagnie liriche in America*, in «TI», 15-30 aprile 1907, n. 41.

<sup>62</sup> Il progetto è descritto ne *La grande Società teatrale Italo Argentina*, in «TI», III, 15 novembre 1907, n. 51. «Il Teatro Illustrato» è una fonte particolarmente attendibile: distribuito nei teatri della Suvini Zerboni, il periodico è molto vicino all'agenzia di Walter Mocchi. L'agente rileverà la rivista nel 1911, facendone l'organo di stampa ufficiale della sua nuova Agenzia Italo Sud Americana,

Seguendo la suggestione di un'industria dello spettacolo che negli Stati Uniti va riorganizzandosi importando dalle grandi aziende agricole e petrolifere il modello dei trust, il progetto di Mocchi vorrebbe realizzare uno scarto rispetto alle esperienze collusive già frequentate dalle imprese teatrali italiane in Sud America<sup>63</sup> e in via di sperimentazione anche in Italia<sup>64</sup>: ispirato a criteri economici più spregiudicati, il "Sindacato teatrale Italo-Sud-Americano" si sarebbe dovuto dotare di un'agenzia di rappresentanza in Italia per curare direttamente il nolo di forniture e spartiti, la scrittura delle compagnie e portare a proprio vantaggio le percentuali di mediazione.

Grazie all'essenziale contributo di alcuni affaristi attivi oltreoceano, il progetto dell'agente si realizza a Buenos Aires, il 23 settembre 1907, in una forma ancora più ambiziosa rispetto al progetto di due anni prima: prima di imbarcarsi per l'Italia al termine della stagione invernale, l'agente torinese stringe un accordo con "un notissimo capitalista e industriale", Charles Séguin<sup>65</sup>, e fonda la Società Teatrale Italo-Argentina (STIA), un'anonima che si dota di un capitale sociale di tre milioni di lire<sup>66</sup>. Pur tenendo conto della svalutazione monetaria, si tratta di una cifra impressionante se paragonata alle 300 mila Lire intorno a cui nel 1898 si era formata l'anonima della Scala, ma comunque in linea con altre grandi imprese che all'epoca andavano formando la speculazione teatrale secondo il modello della società di capitali<sup>67</sup>.

Lo scopo della STIA è quello di "[...] trasformare la speculazione teatrale, che fu tra noi sino ad ora

---

nata l'anno prima.

<sup>63</sup> Tra le più importanti esperienze di cartello vi è l'accordo raggiunto a fine Ottocento a Buenos Aires tra i decani dell'impresariato italiano in Argentina, Cesare Ciacchi e Angelo Ferrari: dopo anni di guerra, nel 1890 il Politeama e l'Opera iniziano a organizzare insieme le proprie stagioni, con un'unica grande compagnia. Molto stretti i legami anche tra Ciacchi e il cugino Luigi Ducci, impresario delle maggiori piazze del Cile, del Brasile, della Bolivia e del Perù: dalla fine degli anni Ottanta, le compagnie di Ducci circuitano nei maggiori teatri dell'America Latina. Analoga esperienza di cartello quella del citato Arturo Padovani in Cile.

<sup>64</sup> In Italia, dei maggiori esperimenti collusivi si ha notizia nel 1904: a Milano il trust degli impresari del Teatro Lirico Internazionale contro i concorrenti della Suvini Zerboni; al Teatro Valle l'acquisto in esclusiva per la piazza di Roma di circa duecento commedie da parte di Alfredo Giansanti Baracchini; a Palermo l'esclusiva concessa da Luigi Grabinski Broglio del proprio repertorio al Teatro Biondo contro il concorrente Teatro Bellini. Come si vede, sono tutti tentativi su base locale, ben lontani dai "criteri industriali" favoleggiati da Mocchi. Di maggiore respiro, nello stesso anno, il progetto di una Società per gli spettacoli teatrali in Italia promossa dal conte Enrico di San Martino, che proponendo una valenza produttiva e una struttura più complessa, prelude alla nascita della STIn. L'analisi del progetto, che non si realizza, troverà spazio più avanti. Per un'indagine dettagliata di questi e altri tentativi aggregativi, cfr. Cavaglieri 2012: 28-37, 76-93.

<sup>65</sup> *L'evoluzione del commercio argentino*. Carlo Seguin, in «TI», V, 5 febbraio 1909, n. 2-3. Nell'articolo, traduzione dell'originale apparso sul periodico porteño «Caras y Caretas», le imprese di Séguin vengono paragonate a quelle di Rockefeller, Vanderbilt o Pierpont Morgan. Su tali speculazioni, alcuni adombrano la presenza di traffici illeciti legati alla tratta delle bianche (cfr. Szwarcer 2010: 25-26).

<sup>66</sup> La cifra sottoscritta corrisponde a circa un milione di pesos argentini. Il primo dato disponibile sullo stato del capitale versato, pari a L. 2.200.000, è il rogito notarile per la fondazione della STIn (24 luglio 1908). Cfr. *Costituzione della Società Teatrale Internazionale*, in «Bollettino ufficiale per le Società per Azioni», XXVII, 27 agosto 1908. Copia del periodico in ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15.

<sup>67</sup> La Società Anonima Italiana Imprese Teatrali, costituita a Torino nel 1906, ha un capitale sociale di L. 3.000.000; nel 1909 la Suvini Zerboni, diventata anonima nel 1905, ne ha uno di L. 2.200.000. Nel 1908 la Società Teatrale Internazionale inizierà la propria attività con 2.000.000 di capitale.

– meno per rare eccezioni – un semplice giuoco d'azzardo di uomini isolati e senza danaro, in una vera e propria industria, guidata da forti organismi capitalistici, con criteri puramente commerciali ed artistici.”<sup>68</sup> La forma giuridica e gli obiettivi della STIA segnano un netto scarto con l'impresariato ottocentesco e vanno ben oltre i precedenti accordi commerciali già d'uso tra Mocchi e Séguin<sup>69</sup>. La costituzione di società di capitali per la gestione dei teatri nel 1907 non era certo una novità: già nel 1898 il Teatro alla Scala affidava l'esercizio a una società anonima, con finalità più culturali che speculative<sup>70</sup>. Eppure, se il precedente scaligero è da intendersi in larga parte come un'operazione mecenatesca, al contrario nella Italo-Argentina la struttura societaria esprime al meglio il carattere commerciale dell'iniziativa. Nella società per azioni non sono più le persone a governare l'impresa, bensì il capitale stesso, rappresentato dal consiglio d'amministrazione, che con la propria struttura si sostituisce al protagonismo artigianale dell'impresario con il solo scopo di creare profitti<sup>71</sup>.

Anche se il termine trust non figura nello statuto societario, l'intento monopolista della STIA – per quanto pubblicamente negato<sup>72</sup> – è palese nelle strategie adottate dal consiglio di amministrazione: nel giro di pochi mesi vengono stretti accordi con i maggiori impresari di Cile, Brasile, Uruguay e Argentina che creano una rete organizzata per la circolazione delle compagnie; come spiega «Il Teatro Illustrato»,

Le compagnie [...] scritturate dalla Società Italo Argentina non faranno più la traversata dell'Oceano [...] per poi trovarsi in impicci dopo aver fatta la sola piazza di Buenos Ayres o dovendo limitare il loro giro

<sup>68</sup> *La grande Società teatrale Italo Argentina*, cit.

<sup>69</sup> In vista della stagione invernale 1907, il rampante Charles Séguin (già proprietario del “Casino”) si propone di avviare a teatro d'opera il “Coliseo” in società con Cesare Ciacchi, per evitare che la chiusura temporanea del glorioso Politeama Argentino lasci campo libero nella scena lirica all'Opera gestita dal rivale Camillo Bonetti. Mocchi, da buon agente, piazza i suoi artisti (tra cui anche Emma Carelli), distribuendoli in entrambe i teatri. Il sistema organizzativo è un precedente notevole per la STIA: “Diremo soltanto che la Compagnia Ciacchi partirà il 15 aprile e quella Bonetti il 25 dello stesso mese: che la prima dopo Buenos Aires si recherà a Rosario, Montevideo, Rio Janeiro e S. Paulo, mentre la seconda farà in agosto semplicemente le solite recite al “Solis” di Montevideo.” *L'inaugurazione di un grande teatro a Buenos Aires*, in «TI», III, 15 febbraio 1907, n. 37.

<sup>70</sup> La proprietà del teatro resta divisa tra comune di Milano e palchettisti, mentre l'anonima a capitale misto pubblico-privato si occupa dell'organizzazione delle stagioni; guidata da Guido Visconti di Modrone, dal direttore amministrativo Giulio Gatti Casazza (sovrintendente *ante litteram*) e dal direttore d'orchestra Arturo Toscanini, la struttura si avvicina molto all'odierna fondazione di diritto privato costitutiva gli enti lirici. Cfr. Piazzoni 1995.

<sup>71</sup> “La società anonima si forma mediante riunione di capitali, divisi per azioni [ed] è designata coll'oggetto della impresa [...]. Essa è amministrata da mandatarij, che sono rinvocabili, possono essere socj o non socj, a stipendio fisso o senza [...]. Gli azionisti sono responsabili solamente fino all'ammontare delle loro azioni.” Rosmini 1893<sup>3</sup>: 220. Caratteristica tra le più innovative della STIA e in seguito anche della STIn, il passaggio dalla società di persone alla società di capitali è regolato in Italia dal riformato Codice di Commercio del 1882.

<sup>72</sup> “La nuova Società si prefigge lo scopo di esercire il maggior numero di teatri possibile, nell'intento [...] non di creare un monopolio, ma di avviare con più moderni criteri l'industria teatrale locale, sia lirica, che drammatica ed operettistica, commercialmente eliminando la concorrenza, che è spesso disastrosa, sostituendo all'alea di una dubbia speculazione la sicurezza di benefici costanti, artisticamente garantendo al pubblico spettacoli in ogni genere d'arte di primissimo ordine, presentati con decoro e con elementi di non dubbio valore.” *La grande Società teatrale Italo Argentina*, cit.

alle sole solite brevi gite a Rosario e Montevideo; avranno la garanzia di una lunga *tournée* logicamente organizzata.<sup>73</sup>

Lo scarto verso una reale organizzazione “industriale” della STIA è comunque rappresentato dall'istituzione, a Milano, di un'agenzia proprietaria che – attraverso le tre sezioni lirica, drammatica e operetta – possa abolire le intermediazioni degli agenti con artisti, fornitori e case editrici, coordinando l'attività delle succursali impiantate a Roma, Vienna, Parigi e Madrid<sup>74</sup>. È l'Agente Generale per l'Europa Walter Mocchi a occuparsi della nuova sede: il 15 gennaio 1908 acquista da Enrico Polese i locali de «L'Arte Drammatica» (ma agenzia e giornale restano di proprietà dell'agente milanese), a due passi dalla Scala<sup>75</sup>, facendone – secondo l'autocelebrativa descrizione del solito «Il Teatro Illustrato» – “una della più belle e più complete Agenzie teatrali di Milano”<sup>76</sup>.

E mentre Mocchi ipotizza l'acquisto del Teatro Costanzi di Roma per allargare la valenza transoceanica dell'operazione, in Sud America i progetti della STIA si concretano velocemente: nella prima stagione 1907-1908 rientrano nella sua orbita i principali teatri sudamericani, tra cui sette delle nove sale di prima categoria di Buenos Aires<sup>77</sup>, legate alla Italo-Argentina da contratti della durata compresa tra i tre e i cinque anni. Sebbene sfumino le trattative per la gestione del teatro maggiore della capitale, l'Opera, il 25 maggio 1908 la STIA festeggia sotto la propria egida l'inaugurazione del grandioso Colón, che guidato da Cesare Ciacchi e Luigi Ducci diventa il fulcro dell'intera attività sudamericana<sup>78</sup>.

Mentre la stampa italiana mostra tutto il proprio scetticismo nei confronti dell'operazione<sup>79</sup>, per la

<sup>73</sup> In «TI», III, 15 novembre 1907, n. 51. L'ottimizzazione degli spostamenti delle compagnie è reso possibile, oltre che da un'organizzazione più moderna delle tournée, anche dallo sviluppo industriale e infrastrutturale delle nazioni latinoamericane: nel 1910 viene inaugurata la linea ferroviaria Buenos Aires - Valparaiso, che attraverso le Ande collega Atlantico e Pacifico.

<sup>74</sup> L'attività di queste agenzie è citata dal «TI» (10-25 aprile 1908, n. 7), sebbene al momento non siano disponibili fonti primarie che la attestino. Compatibilmente con la disponibilità di borse di studio e assegni di ricerca, vorrei ricostruire le vicende della Società Teatrale Italo-Argentina con una rassegna degli inesplorati archivi argentini.

<sup>75</sup> La sede dell'agenzia viene istituita in via San Pietro all'Orto 7, nell'elegante Galleria De Cristoforis. Descrizione delle sale, con fotografie, in «TI», IV, 10-25 aprile 1908, n. 7-8. Le foto sono riprodotte in Appendice.

<sup>76</sup> *Riassumendo*, in «TI», IV, 10-25 aprile 1908, n. 7.

<sup>77</sup> A Buenos Aires la STIA controlla sette teatri: Colón, Circo Arena e Coliseo (attraverso Cesare Ciacchi), Odeon, Avenida e Constitución (Faustino da Rosa), oltre al teatro Victoria. In Uruguay il Colón, l'Opera e l'Olimpo di Rosario di Santa Fé; in Cile il Socrates di Valparaiso e i Municipali di Concepción, Santiago e Talca.

<sup>78</sup> La STIA non figura direttamente quale concessionaria del Teatro, bensì “en carácter de socia administrativa, la cual no figuraba en el contrato municipal.” Caamaño 1969: III, 75. La convenzione quinquennale con il Municipio di Buenos Aires è infatti firmata unicamente da Ciacchi. Come vedremo meglio nel § II.2, tale modello sarà fedelmente ricalcato dalla STIn nel suo rapporto con gli impresari e con le amministrazioni comunali.

<sup>79</sup> A darne conto è lo stesso Walter Mocchi in un lunghissimo sfogo su «Il Teatro Illustrato», particolarmente polemico con i fogli concorrenti in occasione dell'inaugurazione del Colón. Questi infatti oltre a dubitare della solvibilità della Italo-Argentina “[...]”



STIA il passo successivo per lo sviluppo della speculazione è la creazione in Italia di una combinazione analoga e complementare a quella della STIA; la suggestione dell'impresa d'oltreoceano sarà lo sprone decisivo per la nascita a Roma, il 24 luglio 1908, della Società Teatrale Internazionale (STIn), cui la Italo-Argentina parteciperà sottoscrivendo i due quinti del capitale sociale.

---

volevano far credere che nella combinazione con Ciacchi la S.T.I.A. fosse ridotta a poco più che zero, alla funzione di un semplice strozzino che presta il suo danaro senza alcuna ingerenza nell'azienda, e che l'Agenzia Generale d'Europa, tutt'altro che essere, per regolare contratto quinquennale, la rappresentante autorizzata esclusiva, e nei migliori rapporti col direttore artistico del teatro, fosse del tutto esclusa dall'affare e ridotta quindi ad una specia d'intrigante, che vuol cacciarsi per forza negli affari degli altri." *Riassumendo*, in «TI», IV, 10-25 aprile 1908, n. 7.

## II. “Alla speculazione privata con tutti i suoi incagli e le sue meschinità, succede il nuovo concetto delle grandi Società”. 1908: nasce la STIn

*Si analizzano qui la fondazione della STIn, le sue ambizioni, la sua organizzazione e le sue finalità, tese a ridefinire il nuovo ruolo di agenti e impresari all'interno di una struttura complessa basata sull'aggregazione di gestioni e modellata secondo le suggestioni della grande industria nordamericana. Scopo statutario è “l'esercizio dell'industria teatrale nel modo più ampio, senza esclusioni di sorta”<sup>80</sup>, da raggiungere istituendo un'ambiziosa combinazione per lo scambio delle compagnie tra emisferi Nord e Sud grazie all'accordo con la consorella Società Teatrale Italo-Argentina. La creazione di una rete di teatri per la circuitazione di scenografie e compagnie tra Italia e America del Sud (una sorta di trust) avrebbe consentito la riduzione della concorrenza e l'attuazione di economie di scala, mentre la creazione all'interno della Società di un'agenzia per la scrittura degli artisti avrebbe eliminato (o fortemente limitato) il ricorso al mediatorato.*

### II.1 La fondazione della Società Teatrale Internazionale

Il 24 luglio 1908 un eterogeneo gruppo di speculatori, capitani d'industria, editori musicali, compositori e facoltosi amanti dell'opera si riunisce a Roma in una sala dell'Accademia di Santa Cecilia: ognuno di loro presenta al regio notaio Francesco Stame la ricevuta di un cospicuo versamento presso la sede romana del Banco di Napoli; le 600.000 Lire raccolte sono pari ai tre decimi dei 2.000.000 di capitale intorno a cui, al termine della riunione, si costituisce formalmente la Società Teatrale Internazionale (STIn)<sup>81</sup>. Pochi giorni dopo, il 29 luglio, la società acquista il maggior teatro della capitale, il Costanzi, per la ragguardevole somma di 2 milioni e 300 mila lire<sup>82</sup>; un'operazione spregiudicata, che supera lo stesso capitale sociale dell'anonima, e che viene

<sup>80</sup> *Costituzione della Società Teatrale Internazionale*, in «Bollettino ufficiale per le Società per Azioni», XXVII, 27 agosto 1908, Articolo 2 dello *Statuto*. Il documento è interamente trascritto in Appendice.

<sup>81</sup> L'atto costitutivo e lo statuto societario sono pubblicati in *Costituzione della Società Teatrale Internazionale*, in «Bollettino ufficiale per le Società per Azioni», XXVII, 27 agosto 1908. Il capitale sociale è suddiviso in 400 azioni da 5 mila lire l'una.

<sup>82</sup> Il prezzo è “frazionato in due partite e cioè L. 868.000 per lo stabile nudo [...], L. 1.432.000 per prezzo di tutta la parte mobiliare, attrezzi macchinario, scenari e quanto in esso si contiene [...]” Promessa di vendita trascritta in ASCA, *STIn*, b, 5, fasc. 1, s. fasc. 2. Fogli sparsi di verbale di assemblea, s.d. [26-28 luglio 1908]. Sull'edificio gravano ipoteche per L. 1.800.000, che non vengono coperte dal prezzo di acquisto dell'immobile, ma sono iscritte nell'acquisto della parte mobiliare. Tale scelta, che ha lo scopo di eludere il pagamento delle imposte di registro, comporterà una sanzione e un aumento del valore dichiarato di 400 mila lire. A rimarcare l'alto profilo dell'operazione, durante la costituzione della società e la stipula del rogito con gli eredi Costanzi, i soci della STIn sono rappresentati da un consulente di rilievo come Alberto Marghieri, professore ordinario di diritto commerciale presso l'Università di Napoli e autore del maggiore commento dell'epoca al Codice di Commercio. Lo stesso Marghieri, nel 1909, diventerà amministratore delegato della STIn.

coperta da un'apertura di credito della Società Bancaria Italiana pari a 1.200.000 lire<sup>83</sup>.

In un panorama teatrale che boccheggia, l'aggressivo affacciarsi di una grande società di capitali, guidata da finalità e pratiche dichiaratamente industriali, cattura l'attenzione della stampa, che coglie la novità dell'operazione e vi ripone – spesso con tratti marcatamente nazionalistici – le speranze di una rinascita artistica dell'Italia giolittiana che prenda le mosse dalla capitale del Regno<sup>84</sup>. Secondo i toni trionfalistici di alcuni osservatori – come vedremo tutt'altro che obiettivi – con la nascita della Società Teatrale Internazionale si profila una nuova era per l'industria teatrale:

La colossale rivoluzione del commercio teatrale, il suo rapido passaggio nel regno della grande industria; la sostituzione del regime capitalistico a quello della primitiva fase, contrassegnata da impresari isolati, senza danaro e senza criterii artistici, che non erano quindi né carne né pesce, né capitalisti né tecnici, e che facevano il teatro come una speculazione azzardosa, un *baccarat*, una *roulette*; l'instaurazione di un sistema, che ha per fondamento dei milioni, collocati negli affari di teatro con gli stessi intenti che se lo fossero nel commercio del ferro o del petrolio, e che parimenti si estrinseca col criterio di eliminare al possibile la concorrenza, di ridurre le spese generali, di sopprimere le categorie intermedie e parassitarie, di produrre spettacoli, tenendo conto della effettiva richiesta e potenzialità dei vari mercati e di fondare i propri redditi sulla migliorata qualità degli spettacoli stessi, questa colossale rivoluzione del commercio teatrale, dunque, che fu la geniale concezione, cui Walter Mocchi non solo prestò la scintilla creatrice del suo ingegno ideatore, ma anche tutta la prodigiosa attività dell'opera sua – ; tutto questo è ormai un fatto compiuto, che nessuna resistenza umana potrà più contrastare ed impedire.<sup>85</sup>

Ma ripercorriamo la vicenda dagli albori. Nei mesi precedenti la stipula, giornali e fogli d'agenzia seguono passo dopo passo la nascita della nuova combinazione: voci e indiscrezioni fatte probabilmente trapelare dagli stessi promotori danno conto dei contatti preliminari tra i soci, dei legami con la Società Teatrale Italo-Argentina e delle strategie che la nascente anonima intende perseguire per superare la crisi dell'industria teatrale. Ma se a febbraio si favoleggia di un

<sup>83</sup> L'operazione immobiliare si conclude pochi giorni dopo con l'acquisto per L. 132.330 di una striscia di terreno profonda dieci metri, sul retro del teatro Costanzi, lungo le due vie Firenze e Torino, con lo scopo di realizzarvi un'ampia strada di accesso e un porticato.

<sup>84</sup> Tra gli articoli più informati e celebrativi: *La nuova società teatrale*, in «Il Secolo», 15 giugno 1908; *La vendita del Teatro Costanzi. Il maestro Orefice direttore*, in «GI», 24 luglio 1908.

<sup>85</sup> [Walter Mocchi?], *S.T.I.A.-S.T.I.N.*, in «TI», IV, 19, 5 novembre 1908. Al di là dei toni enfatici e apertamente schierati dell'articolo, il ruolo trainante della STIA e di Mocchi nella nascita della STIn è confermato, tra l'altro, dalla corrispondenza con gli istituti di credito: all'inizio di giugno i primi versamenti a favore della costituenda società arrivano proprio dal Banco Frances del Rio de la Plata per conto della Società Teatrale Italo-Argentina di Buenos Aires. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 2, s. fasc. 2.

improbabile avvicendamento tra Walter Mocchi e Gatti-Casazza alla guida della Scala<sup>86</sup>, tra aprile e maggio si passa ai dettagliati resoconti degli incontri preliminari tra i mandatari della Società Teatrale Italo-Argentina e alcuni dei protagonisti della società dello spettacolo italiano: l'editore Sonzogno, il maggiorenne romano Enrico di San Martino, il presidente del gruppo esercente La Scala Uberto Visconti di Modrone, l'industriale vicino al Massimo di Palermo Ignazio Florio e lo storico impresario del San Carlo di Napoli Roberto De Sanna, che entra in trattativa con Sonzogno per la cessione delle proprie quote nell'anonima del San Carlo<sup>87</sup>. Dai giochi resta significativamente escluso l'editore Ricordi, il cui catalogo risultava imprescindibile per qualunque impresa (e la stessa STIn vi ricorrerà con frequenza, nonostante la presenza tra gli azionisti dell'altro grande editore, Sonzogno). È proprio Renzo Sonzogno a giustificare l'assenza del rivale senza far cenno alla di lui posizione di preminenza, spiegando che “La casa Ricordi fu – come era doveroso – interpellata, ma declinò l'offerta in omaggio al principio da essa sempre seguito di volere rimanere estranea a qualunque impresa.”<sup>88</sup>

A marzo, il gruppo è parzialmente costituito: a fine mese, Enrico di San Martino scrive a Uberto Visconti di Modrone pregandolo di partecipare a una riunione a Roma, prevista per il 25,

[...] a cui parteciperà Florio pel Massimo di Palermo, De Sanna pel San Carlo, il Gruppo argentino e un

<sup>86</sup> *Il nuovo direttore d'orchestra alla Scala. Walter Mocchi al posto di Gatti-Casazza?*, in «S», 18 febbraio 1908. Se l'avvicendamento con Walter Mocchi non trova alcun riscontro, è vero che tra febbraio e marzo 1908 il gruppo esercente la Scala tratta il passaggio delle consegne di Toscanini e Gatti Casazza (diretti al Metropolitan di New York) a Leopoldo Mugnone e Temistocle Pozzali. Questi è l'impresario del Regio di Torino, legato ai fratelli Chiarella, contro il quale Sonzogno scatena un'aspra campagna stampa, supportata da delatori anonimi che scrivono al presidente del gruppo esercente la Scala, Uberto Visconti di Modrone, definendo il “vampiro” Pozzali uno “speculatore” che “cercherebbe di guadagnare su tutto alleandosi ai fornitori!” (AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. I308, fasc. 2, Lettera di “Uno scaligero” a Uberto Visconti di Modrone, s.d. [febbraio 1908]). Mugnone rinuncia all'incarico “avendo deciso assolutamente riposare prossimo inverno” (Ivi, Telegramma di Leopoldo Mugnone a Uberto Visconti di Modrone, Roma, 5 marzo 1908); poco dopo, Pozzali dà le dimissioni chiedendo a Visconti di metterlo a “riparo a quelle pubbliche manifestazioni di astio ingiustificato che la Casa Sonzogno dimostra a mio riguardo, essendo incompatibile questa tensione di anime fra persone che domani dovrebbero avvicinarsi per trattare fra loro di interessi reciproci d'indole artistica e finanziaria.” (Ivi, Lettera di Temistocle Pozzali a Uberto Visconti di Modrone, Milano, 11 marzo 1908). La busta contiene corposa documentazione sulla trattativa tra Pozzali, Mugnone e il gruppo esercente La Scala, che attesta una convergenza di interessi nella gestione scaligera tra Visconti, Sonzogno e Tito Ricordi, il quale si muove a insaputa del padre Giulio (Ivi, Lettera di Tito Ricordi a Uberto Visconti di Modrone, 14 marzo 1908). Pozzali avrà un ruolo importante nei primi anni della STIn.

<sup>87</sup> Le manovre per accaparrarsi dal municipio la gestione in scadenza del San Carlo e il controllo dell'anonima sono riassunte in *Le vicende del San Carlo*, in «GI», 9 luglio 1908. Rivale di De Sanna e Sonzogno è l'impresario Augusto Laganà, anch'egli membro del consiglio di amministrazione dell'anonima e intenzionato a sgomitare per allargare la propria influenza sul teatro.

<sup>88</sup> *Verso la costituzione di un “trust” dei grandi teatri lirici italiani*, in «S», 7 maggio 1908. Il cauto atteggiamento di Ricordi nei confronti della STIn, denunciato tra l'altro dalla generale indifferenza dimostrata dalla sua rivista «Ars et labor» nei confronti della società, muterà negli anni successivi, in particolare durante la direzione di Pietro Mascagni (1909-10). Col crescere dell'importanza del *trust* sudamericano della coppia Mocchi - Carelli, invece, «L'arte lirica» di Luigi Ricordi riserverà pagine caustiche sia alla STIA sia a La Teatral; tra queste, una vignetta satirica che descrive un'audizione di Emma Carelli al “distinto tenore Walter Mocchi”, alla quale assiste anche un incredulo Mascagni. La vignetta è pubblicata in Appendice.

gruppo romano. Si tratta di cosa molto seria per l'avvenire del teatro lirico in Italia e la tua presenza mentre non ti lega in nessun modo è di capitale importanza per moltissime ragioni, non ultima il nostro vivo desiderio di procedere in un movimento così grandioso in pieno accordo con chi come te rappresenta il massimo teatro d'Italia, ed ha dato così nobili prove di saggio mecenatismo.<sup>89</sup>

A metà aprile, prima di ripartire per il Sud America, Giovanni Bortini e Walter Mocchi firmano un compromesso segreto tra la STIA e il gruppo di capitalisti italiani per la costituzione entro il 5 luglio di una nuova società<sup>90</sup>. Fonti anonime ma molto ben informate passano tempestivamente alla stampa i dettagli sulle mosse del costituendo gruppo di azionisti, tanto che non appena viene firmato il compromesso segreto tra alcuni soci e i procuratori degli eredi Costanzi per l'acquisto del teatro<sup>91</sup> l'operazione viene raccontata con precisione dal «Corriere della Sera»<sup>92</sup>, immediatamente ripreso, con sempre nuovi particolari, dai quotidiani concorrenti. L'indiscrezione porta alcuni dei firmatari a uscire allo scoperto, sottoscrivendo un comunicato sul quotidiano a grande tiratura di Casa Sonzogno, «Il Secolo»<sup>93</sup>. Pochi giorni dopo, Renzo Sonzogno rilascia un'intervista al «Giornale d'Italia» per definire i contorni dell'operazione e porre un freno alle

<sup>89</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H74, fasc. 3, Lettera di Enrico di San Martino a Uberto Visconti di Modrone, Roma, 21 marzo 1908. Nella lettera e nei numerosi telegrammi inviati a Visconti in questa fase preliminare, San Martino tratta sempre le questioni relative alla costituenda Società Teatrale Internazionale insieme a quelle inerenti la distribuzione de *La Nave* di d'Annunzio, già confermata da Regio di Torino, Carlo Felice, Fenice, San Carlo, Massimo di Palermo e Comunale di Bologna, ma a cui la Scala non ha ancora dato il proprio assenso. Visconti non partecipa alla riunione preliminare del 25 marzo della STIn e rifiuta la rappresentazione del dramma di d'Annunzio a causa dei vincoli dell'anonima con palchettisti e comune (la concessione non prevede spettacoli di prosa, per quanto con musiche di scena importanti) e per la difficoltà di richiamare le maestranze al termine della stagione di Carnevale-Quaresima. Inoltre, spiega, Visconti, “[...] aggiungi a tutto questo che il palcoscenico e l'ambiente enorme della sala, temo non sieno adatti per la parte recitata della tragedia Dannunziana, e che si richiederebbe un numero esagerato di personale per ottenere il voluto effetto; (alcune volte siamo arrivati ad avere persino più di seicento persone in scena).” Ivi, b. H71, fasc. 7, Lettera di Uberto Visconti di Modrone a Enrico di San Martino, 25 marzo 1908.

<sup>90</sup> Cfr. «Ts», 28 giugno 1908. Le notizie riportate da «Il Tirso» e dal suo direttore Italo Carlo Falbo sono di fondamentale interesse, essendo la rivista teatrale finanziata dal gruppo di capitalisti italiani. Le strategie di comunicazione della STIn verranno approfondite in § II.3.

<sup>91</sup> ASCA, STIn, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 2, Promessa di vendita tra Vincenzo Morichini, Casimiro Sciolla, Enrico di San Martino e Renzo Sonzogno, trascritta in fogli sparsi di verbale di assemblea, s.d. [26-28 luglio 1908].

<sup>92</sup> *Il teatro Costanzi muta proprietari. La società Sonzogno-San Martino ed altri*, in «CS», 1-2 maggio 1908. La notizia è comunicata via telefono da Roma nella notte del 30 aprile.

<sup>93</sup> “A proposito di una importante combinazione teatrale, da vari giorni circolano notizie inesatte ed anche false nei principali giornali italiani. Crediamo di non essere lontani dal vero pubblicando le seguenti notizie. Si è formato un nucleo di capitalisti italiani, tra cui figurano il conte di San Martino, il duca Visconti di Modrone, che ha aderito personalmente, il comm. Florio, il comm. D. Sanna – Edoardo Sonzogno e altri, i quali tutti hanno firmato un compromesso con i rappresentanti della Società Italo Argentina, signori Bortini e Mocchi, per la costituzione di una Società Teatrale Internazionale, subordinandola a determinate condizioni. La Società avrebbe un rilevante capitale e si proporrebbe lo scopo di organizzare, mediante un indirizzo unitario, con intenti commerciali ed artistici, l'arte teatrale per ottenere un miglioramento degli spettacoli, opporsi all'esodo degli artisti più acclamati e nello stesso tempo eliminare l'alea che è la caratteristica delle speculazioni isolate. Gli iniziatori si sono già assicurati qualche importante teatro. Ogni altra notizia è errata e ad ogni modo prematura.” *Intorno ad una grande combinazione teatrale*, in «Il Secolo», 2 maggio 1908.

speculazioni della stampa<sup>94</sup>; sebbene non tutte le indicazioni date dall'editore trovino conferma al momento del rogito<sup>95</sup>, dalle di lui parole emergono con chiarezza gli assi portanti della nascente Società Teatrale Internazionale: una larga disponibilità di capitali, la presenza di due macrogruppi di azionisti (uno italiano e uno argentino), l'intenzione di assicurarsi la proprietà di un grande teatro come fulcro dell'organizzazione (si parla del Costanzi, ma anche della Pergola di Firenze) e la necessità di unire le forze in tutti i rami dell'industria teatrale, dagli impresari agli editori, perché “il momento che stanno attraversando le aziende teatrali isolate è così critico!”<sup>96</sup>

A conferma della posizione di Sonzogno, si aggiunge presto anche quella di Enrico di San Martino, che in un'intervista a «Il Teatro Illustrato» passa in rassegna le strategie che avrebbero dovuto guidare l'azione della STIn: egli riprende alcuni dei principi che qualche anno prima avevano animato il suo progetto di una Federazione Italiana dei Teatri, irrorandoli con le politiche adottate dalla STIA nella preparazione della sua prima stagione sudamericana. Spiega San Martino:

Ecco in che cosa consiste il nostro progetto: oggi ogni teatro è obbligato a fare da sé grossissime scritte di artisti e a contrarre spese immense di messa in scena, per la quale ormai il pubblico accampa straordinarie pretese [...]. Quando sotto le ali della nostra federazione si saranno raccolti i teatri principali d'Italia, basterà preparare una messa in scena unica per quanto grandiosa, che successivamente serva per tutte le città dove porteremo i nostri spettacoli. Gli artisti poi dovranno essere disposti a fare condizioni più discrete di quelle che non facciano attualmente, considerando ch'essi rimarranno impegnati tutto l'anno e magari per un periodo maggiore di tempo.<sup>97</sup>

In questo primo momento, le possibilità dischiuse dalla combinazione vengono colte solo in parte dalla stampa, che interpreta le ambizioni italiane della STIn facendosi abbagliare dai progressi in Sud America della Italo-Argentina culminati nella recente “conquista” del Colón. Secondo gli osservatori, l'Internazionale nasce “allo scopo di assicurare alla prossima stagione lirica di Roma, il

<sup>94</sup> *Intorno alla vendita del Costanzi. Intervista con l'avv. Renzo Sonzogno*, in «GI», 7 maggio 1908.

<sup>95</sup> Nonostante nell'intervista Sonzogno dia per certa la sua presenza, Ignazio Florio si defilerà, e con lui il Massimo di Palermo. Pur sottoscrivendo 53 azioni, anche Roberto De Sanna non permetterà al San Carlo di Napoli di entrare formalmente nell'orbita STIn, pur garantendo una circolazione dei titoli e di alcuni artisti.

<sup>96</sup> *Intorno alla vendita del Costanzi*, art. cit. Spiega Sonzogno: “La Società disporrà di un capitale iniziale di un milione e 600 mila lire, delle quali la Italo-Argentina verserà buona parte, tale però da non superare il capitale messo insieme dagli altri azionisti. La ragione è evidente. Condizione principale poi fissata nel compromesso, è l'acquisto, in Italia, di uno dei maggiori teatri, il quale resterà la base stabile d'operazione della futura Società. Per conseguenza, subito si sono messi gli occhi sul *Costanzi*, confortati nella scelta anche dalle cortesie insistenze del conte di San Martino, il quale vagheggia sempre l'idea che Roma sia la sede del maggior teatro lirico nazionale.”

<sup>97</sup> *Una conversazione col conte di San Martino*, in «TI», IV, 12, 21giugno - 5 luglio 1908.

concorso dei più illustri artisti d'Italia, ed allo scopo di reperire in Buenos Aires spettacoli già dati a Roma, e viceversa ripetere in Roma spettacoli rappresentati a Buenos Aires.”<sup>98</sup> Il progetto, in realtà, è molto più ampio: obiettivo della STIn, su modello della STIA, è l'esercizio di un gran numero di sale teatrali per creare, di fatto, un trust italiano<sup>99</sup>.

“Scopo ed oggetto della Società è l'esercizio dell'industria teatrale nel modo più ampio, senza esclusioni di sorta.”<sup>100</sup> recita l'articolo 2 dello statuto della Società Teatrale Internazionale. E l'elenco delle attività descritte nell'atto abbraccia davvero lo scibile della produzione teatrale: si va dalla costruzione o all'acquisto di teatri (“tanto per spettacoli lirici o drammatici o di altro genere, così in Italia come all'estero”), alla creazione di laboratori scenografici, sartorie, attrezzerie, fino alla scrittura di “artisti, maestri, [...] compagnie, corpi di ballo, masse orchestrali e corali” attraverso agenzie istituite o rilevate dalla stessa società. Senza mai citare la parola trust, lo statuto individua nelle strategie aggregative una risorsa privilegiata per perseguire i fini sociali:

[La Società] praticherà infine tutte le operazioni industriali, immobiliari, commerciali, finanziarie che abbiano diretta o indiretta relazione col suo oggetto o che valgano comunque a favorirlo. Per svolgere tale oggetto sociale, la Società potrà interessarsi anche in altre Società, come pure potrà accordare partecipazioni proporzionali agli utili lordi o netti nel proprio esercizio sociale.<sup>101</sup>

Come commenta Walter Mocchi, “Alla speculazione privata con tutti i suoi incagli e le sue meschinità, succede il nuovo concetto delle grandi Società.”<sup>102</sup> Eppure la visione più smaccatamente industriale e speculativa del gerente della Italo-Argentina non rappresenterà che una delle molte anime dell'azionariato STIn. Uno sguardo alla divisione delle quote nella prima seduta della Società Teatrale Internazionale<sup>103</sup> restituisce infatti la ripartizione degli investitori in

<sup>98</sup> *Una Società internazionale artistico-commerciale*, in «S», 3 maggio 1908.

<sup>99</sup> Al pari degli altri soci, San Martino rifiuta la definizione di trust: “Noi vogliamo che sia sempre rispettata l'autonomia di ciascun teatro. Quindi niente *trust*, niente accaparramento, ma un semplice accordo perché un dato numero di teatri importanti possa godere dei vantaggi della Federazione. Nel caso attuale, quando si fondò in America l'«Italo-Argentina», venne al signor Mocchi il pensiero di riprendere il mio progetto, che si perfeziona con questo notevolissimo miglioramento della situazione geografica dell'America del Sud: che cioè noi possiamo lavorare d'accordo, senza tema di concorrenza con un paese del mondo dove il teatro è più amato e più redditizio. Così, finita la stagione teatrale in Italia, tutto il materiale umano e scenico si trasporterà nell'America del Sud con enorme vantaggio della comune azienda.” *Una conversazione col conte di San Martino*, in «TI», IV, 12, 21giugno - 5 luglio 1908.

<sup>100</sup> *Costituzione della Società Teatrale Internazionale*, cit.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *La costituzione della Società Teatrale Internazionale a Roma*, in «TI», IV, 13, 6-20 luglio 1908.

<sup>103</sup> La divisione delle azioni anno per anno è riportata in Appendice.

due macrogruppi, che come vedremo svilupperanno visioni e strategie diversificate: da una parte troviamo la Società Teatrale Italo-Argentina proprietaria dei due quinti delle azioni (160); dall'altra un gruppo italiano detentore della maggioranza relativa. Questo gruppo è a sua volta diviso in aree geograficamente ben definite, con interessi e fini solo apparentemente concordi: il patriziato romano di Enrico di San Martino e Valperga (23) e Tullo Cantoni (11) si lega agli interessi del napoletano Roberto de Sanna (53); il gruppo lombardo fa capo all'editore Edoardo Sonzogno (42)<sup>104</sup> e raccoglie l'industriale Ettore Bocconi (12), Friedrich Erlanger (4), Riccardo Biglia (10), Luigi Cantoni (6), Guido Ravà Sforzi (22), i direttori d'orchestra Louis Lombard (42) e Giacomo Orefice (4), nonché il presidente del gruppo esercente la Scala Uberto Visconti di Modrone (11), il quale partecipa a livello personale senza coinvolgere l'Anonima del Piermarini<sup>105</sup>.

Se alla Italo-Argentina non è concesso di ottenere la maggioranza delle azioni, onde evitare uno sbilanciamento all'interno della società, gli stessi equilibri si riflettono nella nomina del consiglio di amministrazione: da una parte la STIA è rappresentata dal suo amministratore delegato Giovanni Bortini, dal tesoriere Andrés Luzio, dall'agente speciale della "Tournée Séguin" Ernest Rottembourg e dall'amministratore generale Charles Séguin; dall'altra difendono gli interessi del gruppo italiano De Sanna, Lombard, Ravà Sforzi, Renzo Sonzogno, Gaetano Carloni e Tullo Cantoni, oltre a Visconti di Modrone e al suo socio nell'esercizio della Scala, Bocconi. Nella sua prima seduta il consiglio elegge presidente il conte di San Martino e amministratori delegati Bortini e Renzo Sonzogno<sup>106</sup>.

## II.2 Verso l'aggregazione di gestioni: ambizioni, strategie e organizzazione della STIn

Se già nelle fasi preliminari alla nascita della Società Teatrale Internazionale la presenza nel gruppo promotore di Ignazio Florio e Roberto De Sanna sottintendeva una volontà di coinvolgere nel

---

<sup>104</sup> Non tutti i soci partecipano personalmente alle assemblee, ma sono soliti eleggere dei mandatari: per De Sanna Giuseppe Di Luggo, per Ravà Sforzi Angelo Viterbi; Renzo Sonzogno rappresenta gli interessi sia dello zio Edoardo sia di Friedrich Erlanger. All'interno dei gruppi italiani, i ruoli egemoni di Sonzogno, San Martino e De Sanna sono confermati anche dalla corrispondenza della Società Bancaria Italiana: tra giugno e luglio, quando accorda l'apertura di credito di L. 1.200.000 per la nascita della STIn, l'istituto di credito fa riferimento esclusivamente a loro tre. ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 2, s. fasc. 2.

<sup>105</sup> "Il fatto che il duca Visconti di Modrone, presidente del gruppo esercente la *Scala*, è uno degli azionisti, non stabilisce che il gruppo stesso appoggi la nostra iniziativa. Il duca Visconti – mi affretto a dichiararlo – vi partecipa solamente per conto proprio. Non escludo [...] che in epoca più o meno lontana non si abbia a riparlare della cosa", *Intorno alla vendita del Costanzi. Intervista con l'avv. Renzo Sonzogno*, in «GI», 7 maggio 1908. I rapporti della Scala con la STIn diventeranno più stretti soltanto durante la grande guerra. Cfr. §§ VII.3, VII.4.

<sup>106</sup> Vice presidenti Bortini e De Sanna, segretario generale Giannetto Valli. Per esigenze di controllo, la società si dota di tre sindaci effettivi (Giovanni Eigemann, Emilio Giannini e Angelo Viterbi) e di due supplenti (Giovanni Meyer e Carlo Marelli).



raggio d'azione della STIn alcuni dei principali teatri del Mezzogiorno, non appena la società si costituisce formalmente i soci iniziano a tessere rapporti con gli impresari dei maggiori teatri della Penisola al fine di rilevarne le concessioni e creare quella rete che avrebbe consentito l'effettiva circolazione di produzioni e compagnie. Come denunciato dai verbali delle prime sedute, il progetto della STIn è ambizioso e ad ampio raggio: si parla di sale da concerto, politeama, teatri lirici e di prosa di varie categorie<sup>107</sup>; dalla drammatica al melodramma, passando per la musica sinfonica e l'operetta, nessuna strada è lasciata intentata per intercettare flussi di pubblico e possibilità di guadagno. Addirittura, tra ottobre e dicembre, la STIn pensa di partecipare con il Comune di Verona alla costruzione di un Politeama "capace di non meno di 1600 a 1800 e probabilmente 2000 e forse 2200 persone sedute"<sup>108</sup>.

Con il passare dei mesi sfuma la combinazione con Massimo e San Carlo e il progetto iniziale si ridimensiona: la gestione più eclettica viene limitata alla piazza di Roma, mentre nel resto d'Italia l'interesse della STIn si concentra sui teatri d'opera. Se si considerano i pochi mesi a disposizione per l'organizzazione della stagione, al debutto del Carnevale 1908-09 il risultato è comunque sorprendente: la Società Teatrale Internazionale controlla direttamente buona parte delle sale italiane di prima categoria; oltre al Teatro Costanzi, di sua proprietà, la STIn rileva le imprese del Regio di Torino, del Regio di Parma, del Carlo Felice di Genova e del Petruzzelli di Bari<sup>109</sup>. Nella capitale, inoltre, estende la propria attività alla prosa e ai concerti, assumendo il controllo del Teatro Argentina e del Politeama Adriano, dove alla produzione sinfonica si affiancano presto

<sup>107</sup> Durante le prime assemblee i soci esprimono l'intenzione di assumere la gestione del San Carlo di Napoli (per il novennio 1909-1918), della Pergola di Firenze, di un teatro a Mantova, della Fenice di Venezia, del Lirico e del Manzoni di Milano (attraverso Luigi Grabinski Broglio), nonché di alcune sale da concerto, tra cui quella del Conservatorio di Milano (ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 2, *Verbale della adunanza della Giunta esecutiva – 25 luglio 1908*; Ivi, *Verbale della seduta della Giunta esecutiva – 6 novembre 1908*). A novembre il CdA del Manzoni probabilmente rifiuta il progetto della STIn perché la società non ne garantisce la conservazione del "primato artistico" (Ivi, b. 1, fasc. 5, Lettera di Luigi Grabinski Broglio a Walter Mocchi, Milano, 3 novembre 1908). Nell'estate 1908 la STIn tratta la gestione del Fossati di Milano, ma desiste su consiglio di Enrico Polese, da poco insediato alla guida del Teatro Argentina: "In merito alla mia insistenza di non andare al Fossati creda che è agito nell'interesse della Società. Conosco il Fossati perfettamente: le garantisco con le cifre alla mano che – mettendo i diritti d'autore in bordereau – e facendo pieno tutte le sere non era possibile avere per noi un utile superiore alle 600 lire, vale a dire una perdita sicura pur affollando tutte le sere il teatro. Le cifre di spesa che le è mandato le garantisco esatte al centesimo. Se invece del Fossati davano il Lirico si poteva giocare la carta perché al Lirico si possono fare – a prezzi popolari – anche più di 4000 lire. Qui a Roma andiamo bene e vedrà che nella sua equanimità dovrà darmi ragione." ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 10 agosto 1908.

<sup>108</sup> Ivi, b. 2, fasc. 7, *Preliminare di contratto di locazione per 25 o 30 anni del Politeama di Verona*, Milano, 24 ottobre 1908. Il fascicolo contiene della corrispondenza relativa alle trattative, che sembrano interrompersi alla fine del dicembre 1908.

<sup>109</sup> Contestualmente alla "conquista" del Regio di Parma e del Petruzzelli, una fonte autorevole come il «TI» dà per certa l'acquisizione anche del Municipale di Piacenza, teatro del quale non v'è traccia né nei documenti in ASCA, né in altri periodici. Cfr. *S.T.I.A.-S.T.I.N.*, in «TI», IV, 19, 5 novembre 1908.

spettacoli di lotta, circo e operetta.

Se nelle fasi preliminari, con Florio e De Sanna, la STIn sembrava intenzionata ad accaparrarsi i teatri facendo sottoscrivere agli esercenti delle quote del proprio capitale sociale, nei mesi successivi la società percorre altre vie, probabilmente meno turbolente per le delicate alchimie dell'azionariato: l'Internazionale rileva le concessioni<sup>110</sup> sottoscrivendo accordi con gli impresari, che pur rimanendo i formali conduttori della gestione di fronte alle municipalità, diventano di fatto dei dipendenti della STIn. Una soluzione, come vedremo, ai limiti della legge, che ridimensiona il ruolo e i compiti di un mestiere antico come quello dell'impresario.

La sottoscrizione di accordi con i conduttori non è comunque l'unica via percorsa dall'Internazionale per acquisire il controllo delle gestioni. Nel caso del Teatro Argentina la STIn si aggiudica la sala acquistando 16 mila azioni della Drammatica Compagnia di Roma, la Stabile presieduta dall'onnipotente San Martino, la quale ha in concessione gratuita dal comune il teatro. L'operazione costa L. 80.000, ma come spiega lo stesso presidente della STIn è vantaggiosa perché

[la] suddetta Compagnia [...] ha singolari condizioni di favore, quali il teatro Argentina di Roma per concessione gratuita del Comune ed un sussidio della Corte di L. 30.000 annue, e di contro obblighi poco onerosi di rappresentazione di qualche lavoro proposto dalla Società degli Autori, ed alcune rappresentazioni popolari.<sup>111</sup>

Inoltre, in vista delle celebrazioni del 1911 per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, il controllo della Stabile sarebbe stato un buon mezzo per intercettare le ricche sovvenzioni statali stanziare per l'occasione. Spiega San Martino:

Sarebbe poi di altissima convenienza che la Compagnia Stabile potesse spingere il suo esercizio anche nel 1911, sia per avere parte del sussidio di L. 500.000 concesso per gli spettacoli di arte lirica e drammatica, sia perché il teatro Argentina non resti disoccupato e facile conquista a chi volesse

<sup>110</sup> Nel linguaggio dell'epoca, per "concessione" si intende il contratto di locazione con il quale l'impresa diventa conduttrice ("esercente") della sala teatrale, generalmente appaltata dai municipi attraverso una gara. Cfr. Rosmini 1893<sup>3</sup>: 267 e ss.

<sup>111</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 2, *Verbale della adunanza della Giunta esecutiva – 25 luglio 1908*. Nonostante l'obbligo di rappresentazione riguardi alcune opere della Società romana degli autori (e non della SIA), il forte legame degli amministratori dell'Argentina con la Società Italiana degli Autori porterà Marco Praga a presenziare ad alcune sedute della giunta esecutiva della STIn. La differente natura dei due sodalizi a difesa degli autori e il loro rapporto con il Teatro Argentina e la Drammatica Compagnia di Roma sono approfonditi in § III.2.1.

esercitare un lavoro di concorrenza al teatro Costanzi.<sup>112</sup>

L'acquisto di quote anonime di capitale diventa quindi un sistema attraverso cui la STIn aggira i vincoli contrattuali esistenti tra municipio e Stabile, garantendo alla Internazionale un teatro potenzialmente concorrente senza esporsi direttamente, almeno a livello formale; un sistema che, come vedremo più avanti, verrà aspramente criticato dai più attenti osservatori della scena teatrale, fino a incassare un richiamo formale dell'assessore alle Belle Arti di Roma Alberto Tonelli a causa della gestione secondo criteri commerciali di una sala finanziata dal municipio per l'educazione artistica e culturale della città<sup>113</sup>. L'intercettazione delle sovvenzioni municipali o della Real Casa pare essere una delle linee guida nell'azione della STIn, tanto che, a stagione avviata, se si escludono Petruzzelli e Adriano – peraltro nelle mani dello stesso impresario (Antonio Quaranta) e presto estromessi dall'orbita della società – risultano eserciti dalla Internazionale solamente teatri sovvenzionati: nonostante all'inizio sembrano dover rientrare nel progetto, altre sale senza dote, come la Pergola, alla fine ne vengono escluse.

### II.3 *La struttura societaria: un nuovo ruolo per impresari e agenti teatrali*

È interessante osservare la struttura che la STIn utilizza per l'organizzazione dei suoi affari e il conseguente ruolo, fortemente ridimensionato, nel quale relega gli impresari. Un'organizzazione della gestione d'impresa estremamente moderna, che fa proprie molte delle suggestioni che si erano andate affermando nell'ultimo quarto di secolo negli Stati Uniti: la STIn, forse inconsapevolmente, ricalca la struttura della *U-form*, “una struttura polifunzionale accentrata [...] organizzata in una serie di dipartimenti funzionali [...] dotati di responsabilità operativa” nella quale “i direttori di ciascun dipartimento funzionale erano al vertice della *line*, cioè la gerarchia delle responsabilità operative, e si avvalevano dell'opera di consulenza dei funzionari di *staff*, impegnati in attività ausiliarie e consultive” (Toninelli 2006: 139)<sup>114</sup>. Il seguente schema, riportato

<sup>112</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 2, *Verbale della adunanza della Giunta esecutiva – 25 luglio 1908*.

<sup>113</sup> *Il programma “artistico” dell'Argentina. Un energico richiamo del Municipio*, in «GI», 15 ottobre 1908. Particolarmente dure, come vedremo tra poco, le critiche dell'«Avanti!», strenuo oppositore – più che della STIn, trattata con freddezza – del ruolo egemone del conte di San Martino.

<sup>114</sup> La struttura della *U-form*, nata negli anni Ottanta per l'organizzazione delle imprese ferroviarie statunitensi, resterà il modello gestionale di riferimento per la grande industria fino all'istituzione della *M-form* negli anni Venti (Amatori - Colli 2011: 147-151).

nel frontespizio del *Regolamento Interno della Società Teatrale Internazionale*<sup>115</sup>, pare confermare questa ipotesi.



Al vertice della struttura stanno il presidente e il consiglio di amministrazione, espressione del capitale azionario, cui spetta definire l'indirizzo generale della società. Emanazione del CdA è una più agile giunta esecutiva “[...] che oltre a compiere tutti gli atti della ordinaria amministrazione possa anche in caso di urgenza prendere provvedimenti di competenza del Consiglio salvo a riferirne allo stesso nella adunanza immediatamente prossima.”<sup>116</sup> Tra i principali compiti della giunta, della quale fanno parte Bortini, Mocchi, Sonzogno, San Martino, Lombard e Orefice, c'è anche quello di approvare i programmi artistici proposti dai direttori dei vari teatri, rispondendo delle proprie scelte al presidente e ai consiglieri delegati.

Al di sotto si pone l'agente generale, figura di connessione tra gli interessi della STIn e quelli della STIA, ma anche tra il livello inferiore dei teatri e quello dell'amministrazione. In tale ruolo chiave viene nominato Walter Mocchi: in vista della creazione di una comune agenzia, progetto a cui

<sup>115</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 7, *Regolamento Interno della Società Teatrale Internazionale Anonima con Capitale di Lire 2.000.000. Sede in Roma*. È bene osservare, come del resto esplicitamente espresso nel regolamento stesso, che tale struttura resterà valida fino alla creazione di una comune agenzia tra STIn e STIA, ovvero fino al 1909-1910.

<sup>116</sup> *Verbale della adunanza della Giunta esecutiva – 25 luglio 1908*, cit. I compiti della Giunta Esecutiva sono definiti dagli artt. 3-14 del *Regolamento Interno*, riprodotto in Appendice.

lavora Bortini e che si concreterà con fatica soltanto nell'aprile del 1909, egli “[...] avrà speciale mandato di coordinare i rapporti e l'azione comune delle due Società”<sup>117</sup>, occupandosi di procurare le scritture alla STIn attraverso la sua agenzia milanese. Unica responsabile per ogni genere di contratto, l'agenzia in comune con la Italo Argentina è strutturata secondo una rete di agenti subordinati a Mocchi, che per tale impegno riceve uno stipendio di L. 24.000 all'anno, “[...] con una partecipazione agli utili del 10% che egli dovrà suddividere con gli Agenti.”<sup>118</sup> Lo scopo è quello di ottimizzare i noli e le scritture secondo un'economia di scala, che dovrebbe realizzarsi, tra l'altro, attraverso la creazione di un laboratorio artistico e di un magazzino scenografico<sup>119</sup>. Allo stesso tempo, in agenzia, si perpetua la prassi ottocentesca di finanziare gli studi di giovani talentuosi ma indigenti per legarli in esclusiva alla società e creare una sorta di vivaio artistico<sup>120</sup>.

L'agente generale, con la sua funzione connettiva, si interfaccia con il livello operativo degli impresari dei singoli teatri. È qui che la STIn – ricalcando il modello messo a punto nelle gestioni sudamericane della STIA<sup>121</sup> – attua una vera rivoluzione, ridefinendo le caratteristiche di un'intera categoria: gli impresari che sottoscrivono accordi con la società diventano “direttori dei teatri”, ovvero “direttori artistici” subordinati a un amministratore nominato dal CdA, il quale ha incarichi

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, *Contratto per l'ordinamento di una comune Agenzia della STIN e della STIA*, s.d. [autunno 1908]. Il contratto è firmato il 18 aprile 1909. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 6.

<sup>119</sup> Per tale operazione viene dato incarico al pittore Duilio Cambellotti, autore tra l'altro delle scenografie per *La Nave* di d'Annunzio. Cfr. *Verbale della adunanza della Giunta esecutiva – 25 luglio 1908*, cit.

<sup>120</sup> Uno di loro, ad esempio, si impegna tra l'altro “[...] ad esclusivizzare completamente la sua opera di tenere per conto della STIN, la quale potrà disporre dei suoi talenti, quando e come meglio crederà [e] a devolvere interamente, durante il periodo stabilito di anni 6 di carriera tutti i suoi guadagni teatrali a favore della STIN medesima [...]” ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 28, *Contratto tra la Società Teatrale Internazionale e Carlo Broccardi*, 4 luglio 1908. Il contratto è trascritto in Appendice. L'ultima scrittura del tenore presente nel fascicolo è quella per il Teatro Corso di Bologna dal 1 al 28 febbraio 1911.

<sup>121</sup> “Dopo una lunga questione [...] oggi deve firmarsi il contratto pubblico con il quale si mette d'accordo il sig. Ciacchi con la S.T.I.A. per l'esercizio del teatro Colon. Per questo convegno la S.T.I.A. si assume l'esercizio e l'amministrazione del teatro Colon. La società si assume l'attivo e passivo del signor Ciacchi. Il signor Ciacchi sarà il direttore tecnico del Colon; però *dovrà esercitare il suo mandato d'accordo con la S.T.I.A.* Gli artisti saranno contrattati per mezzo dell'agenzia che a tale scopo la S.T.I.A. ha in Italia. Il signor Ciacchi avrà in retribuzione dei suoi servizi 1000 ps. (pari a L. 2200) mensili ed il 20% sui benefici. Per di più gli consegneranno per cessione nel contratto stipulato con la Municipalità, L. 110.000. Il Colon sarà amministrato e diretto da un consiglio tecnico che funzionerà sotto la direzione della Società, facendone parte anche i direttori del teatro che costituiscono questa società. Tutte le risoluzioni saranno prese dalla Giunta, lasciando al direttore tecnico quanto si riferisce a dettagli interni. Con questo assestamento sarà definitivamente assicurato l'esito del Colon; e questo teatro viene ad occupare il primo posto, che indiscutibilmente gli spetta e che solo gli si sarebbe potuto disputare per difficoltà finanziarie. Però il più interessante ed importante di questo assestamento è che ciò assicura per l'anno prossimo una brillante stagione fuori di ogni concorrenza possibile. La S.T.I.A. terrà largo campo per formare il suo elenco, contando, come conta, su 4 o 5 teatri principali fra i quali il Costanzi di Roma. A formazione delle compagnie future sarà sottoposta inoltre al consiglio tecnico che è in Italia, che concluderà i contratti per i suoi teatri, il Colon e gli altri che possiede nell'America del Sud.” *Teatro Colon. Il Sig. Ciacchi e la Società Teatrale Italo-Argentina*, in «TI», IV, 13, 6-20 luglio 1908.

di controllo e risponde all'agente generale e alla giunta esecutiva<sup>122</sup>. Estromessi dalla gestione finanziaria, gli impresari hanno come compito principale quello di assicurare alla STIn la concessione delle sale, aggiudicandosi i bandi delle amministrazioni municipali e rinunciando all'esercizio di imprese in teatri concorrenti (art. 26). Se da una parte continuano a indirizzare le scelte artistiche attraverso le scritture, dall'altra è fatto "per loro l'obbligo di servirsi dell'Agenzia generale per tutte le trattative di affari"<sup>123</sup>, con un chiaro intento trustista che limita di molto la loro libertà di azione. Anche la scelta dei titoli rientra in questa logica: i direttori artistici entrano a far parte di una giunta tecnica, chiamata a intervenire nelle riunioni della giunta esecutiva che hanno per oggetto la preparazione delle grandi stagioni, al fine di coordinare in sede preliminare i programmi e i cast dei vari teatri<sup>124</sup>. Tuttavia è bene sottolineare come tale indirizzo non possa realizzarsi appieno nel primo esercizio della STIn, che quasi ovunque inaugura la propria attività dovendosi affidare – per evidenti questioni di tempo – a cartelloni e scritture in larga misura già programmati dalle imprese a cui subentra.

Se da un lato gli impresari accettano di trasferire gran parte del loro potere all'amministratore nominato dalla società – perfino gli acquisti di cancelleria, "esclusiva facoltà" del direttore del teatro, devono rientrare nel budget stanziato dalla Giunta Esecutiva (art. 28) – dall'altra ricevono un trattamento economico che elimina le precarietà storicamente connesse alla loro professione: nella STIn gli impresari percepiscono uno stipendio fisso compreso tra L. 6.000 e 18.000 annuali, provvigioni sugli incassi giornalieri (3%), diarie per i loro spostamenti e partecipazioni agli eventuali utili della stagione (circa il 10%<sup>125</sup>). Tuttavia è l'eliminazione del rischio d'impresa, ora totalmente assorbito dalla STIn, a segnare la più vistosa cesura col passato: in caso di bilanci in passivo, a fine

---

<sup>122</sup> Gli Amministratori di Teatro sono gli ordinatori dei conti correnti aperti dalla STIn nelle varie città dove si trovano le imprese. Tra i loro compiti, quello di inviare copia del bordereau alla Presidenza dopo ogni singola rappresentazione e quello di "rimettere ogni dieci giorni ai Consiglieri Delegati un estratto di cassa dettagliato, con tutte le operazioni fatte e munito di tutte le pezze giustificative [...]" *Regolamento interno*, cit., art. 33. I conti vengono aperti ai primi di dicembre presso la Società Bancaria Italiana. Nella stagione 1908-09, i Teatri sono gestiti nel seguente modo: Costanzi: Giacomo Orefice (direttore artistico) - Gino Rossetti (amministratore); Regio di Torino: Temistocle Pozzali - Carlo Körner; Carlo Felice: Ercole Casali - Arturo Bruno; Regio di Parma: Delfino Legnani - Gennaro D'Angelo; Petruzzelli: Antonio Quaranta - Alberto Pereira.

<sup>123</sup> *Regolamento interno*, cit., art. 24.

<sup>124</sup> Ivi, art. 10. La commissione artistica ha "voto consultivo sull'indirizzo d'arte della Società [ed è] presieduta da un Consigliere di amministrazione. Viene a ciò designato fin da ora per la sua competenza il Signor M° LOUIS LOMBARD." *Verbale della adunanza della Giunta esecutiva – 25 luglio 1908*, cit.

<sup>125</sup> Il 30%, soltanto per la prima stagione, sarà accordato in via eccezionale all'impresario del Regio di Torino "considerando che il lavoro fu già quasi tutto ultimato e che il Sig. Pozzali à dei soci che deve indenizzare", ovvero i fratelli Chiarella. ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 11, Contratto tra Temistocle Pozzali e la STIn per l'esercizio del Teatro Regio di Torino, Torino, 28 ottobre 1908. Il documento è trascritto in Appendice.

anno i *deficit* sarebbero stati ripianati dalla società, senza intaccare lo stipendio e le provvigioni pattuite con l'impresario, che diventa di fatto un dipendente<sup>126</sup>. Tale clausola è sempre esplicitata, come si può leggere ad esempio nel contratto firmato dal concessionario del Regio di Torino:

Tutte le eventuali perdite di qualsiasi teatro, le quali saranno sempre a carico esclusivo della Stin, non le daranno mai diritto di diminuire lo stipendio del Sig. Pozzali.<sup>127</sup>

Si tratta di sicurezze derivanti da un ruolo subordinato che non tutti gli impresari accettano appieno: Enrico Polese, agente proprietario dell'«Arte Drammatica», direttore della sezione drammatica della STIA e impresario per la STIn del Teatro Argentina, dopo appena un mese di collaborazione si lamenta con l'amministratore delegato Bortini:

Io ò a cuore gli affari e il successo delle nostre due Società come se ne fossi il solo responsabile e proprietario. A voi ò data tutta la mia energia, tutta la mia attività, tutta quella autorità che mi viene nel mondo teatrale dal mio Giornale e dalla mia vecchia Agenzia. Non credo quindi voglia essere un invadente desiderio essere da lei e dai suoi colleghi essere sempre considerato non come un impiegato ma come un collaboratore [...]. Più che al guadagno tengo alla vostra fiducia ed alla vostra considerazione.<sup>128</sup>

L'accorato appello di Polese, che pochi mesi dopo concluderà in modo turbolento e con molte ombre la sua breve collaborazione con la STIn<sup>129</sup>, rischia però di dare un'immagine falsata della reale condizione nella quale operano i direttori artistici: al di là dei rigidi paletti fissati da statuto e regolamenti, di fatto gli impresari – quando non gli stessi agenti – continuano a comportarsi in maniera molto elastica, forti di rapporti personali spesso di lunga durata con i proprietari dei teatri,

<sup>126</sup> Il sistema è simile a quello adottato nel 1907 nella “combinazione” tra Achille e Giovannino Chiarella (proprietari ed esercenti di diversi teatri) e Adolfo Re Riccardi (proprietario dei diritti sui copioni da rappresentare), primo grande progetto di trust nel teatro di prosa italiano. “Il progetto prevede di assumere in proprietà sette compagnie drammatiche fra le migliori, di riunirle sotto una direzione amministrativa unica e di offrire la carica di amministratore generale ad Adolfo Re Riccardi [...]. La Società avrebbe pagato le sette compagnie e corrisposto un compenso fisso ai capocomici, accordando loro inoltre la partecipazione, in percentuale, agli eventuali utili; le perdite, se presenti, sarebbero state interamente a carico dei Chiarella.” (Cavaglieri 2012: 86, 90). Dopo una lunga battaglia con la Società Italiana degli Autori, il progetto sfuma. Cfr. Ivi, § 3.

<sup>127</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 11, Contratto tra Renzo Sonzogno e Temistocle Pozzali, s.d. [autunno 1908].

<sup>128</sup> Ivi, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, 1 settembre 1908.

<sup>129</sup> L'agente è accusato di essersi accordato sottobanco con Adolfo Re Riccardi per l'acquisto a prezzi poco convenienti di alcuni copioni, nonché di aver sottratto delle somme alle casse della Società e di essere scappato all'estero dopo una trasferta della Drammatica Compagnia di Roma al Petruzzelli di Bari, a novembre, non autorizzata dal consiglio di amministrazione. Dopo la minaccia di una querela, amici e parenti di Polese si mobilitano per raccogliere le L. 10.000 chieste come indennizzo da San Martino. Pone fine alla *querelle* l'intervento di Re Riccardi, che liquida la società con L. 8.000. In realtà il dissidio tra Polese e la STIn sembra nascere da alcuni contrasti con Mocchi sull'incasso delle provvigioni oltreoceano della STIA. Ampia documentazione in ASCA, *STIn*, b. 2, fasc. 7; Ivi, b. 22, fasc. 4. Le vicende del Teatro Argentina e della Drammatica Compagnia di Roma troveranno spazio in § III.2.1.

siano essi amministratori o privati cittadini. È il caso, ad esempio, di Antonio Quaranta, impresario del Petruzzelli fin dalla sua inaugurazione (1903), che dopo la parentesi STIn nel Carnevale 1909 continuerà a gestirne le stagioni fino a tutto il primo dopoguerra: data la sua familiarità con la famiglia Petruzzelli, l'impresario agisce con grande libertà, denunciata tra l'altro dalla scelta di mettere in scena titoli commercialmente discutibili, come *Fasma*, opera inedita del pugliese Pasquale La Rotella allestita con grande sfarzo il 20 febbraio e destinata a sole quattro repliche. Non sembra un caso che nel 1908-1909 sia proprio la gestione Quaranta a segnare le perdite più rilevanti, costringendo la STIn ad anticipare tra le proteste la fine della stagione del Petruzzelli per arginare la catastrofe finanziaria<sup>130</sup>.

L'esempio di Quaranta, che non è comunque il solo a sfruttare a proprio vantaggio il contratto con la STIn, evidenzia come il progetto fallisca nel subentro nelle singole concessioni, nel momento in cui la società cerca di uniformare secondo uno standard unico – il proprio – le diverse modalità con le quali i municipi avevano affidato le gestioni ai vari impresari. È inoltre importante sottolineare come le amministrazioni riconoscano come responsabili solamente gli impresari coi quali hanno sottoscritto i contratti, come spiega Ercole Casali al sindaco di Genova:

[...] ho avuto notizie dirette dall'Impresa di Torino informantemi che per quest'anno il Municipio di Torino riconosce quale solo responsabile ed impresario del T° Regio il Sig. Temistocle Pozzali, pur vedendo con molta benevolenza un accordo fra Impresa e la Società T.<sup>le</sup> Internazionale.<sup>131</sup>

Secondo i capitolati redatti dai municipi – e più in generale secondo il Codice di Commercio – l'appalto non può essere ceduto a terzi, né il comune è tenuto a riconoscere società a cui l'impresario è legato se questi non esplicita il proprio vincolo in sede contrattuale. Afferma la giurisprudenza:

Se un impresario assunse appalto solamente in nome proprio senza far cenno dei terzi in società coi quali intendeva di assumerlo, la stazione appaltante, quantunque non affatto inconsapevole di questa intenzione, non è tenuta a riconoscere questi terzi come coappaltatori per tutti i rapporti dell'impresa: giacché i contratti non hanno effetto che fra le parti contraenti, e non possono pregiudicare né giovare ai

<sup>130</sup> Il 27 febbraio, con quasi un mese di anticipo rispetto a quanto preventivato, il Petruzzelli chiude la stagione con un deficit quasi otto volte superiore a quello del Costanzi.

<sup>131</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Lettera di Ercole Casali a Gerolamo Da Passano, 8 dicembre 1908.



terzi, fuorché nei casi stabiliti dalla legge [...].<sup>132</sup>

E se alcune municipalità, come quella di Torino, ricordano al concessionario che nonostante la cessione alla STIn del proprio contratto lo avrebbero considerato “[...] come unico impresario e responsabile dell'esercizio del teatro”<sup>133</sup>, altri comuni, come quello di Parma, vedono di buon occhio l'ingresso di una ricca società di capitali a supporto della gestione sempre precaria del singolo concessionario: è lo stesso Delfino Legnani, prima ancora di partecipare alla gara d'appalto del Regio, a stimolare l'interesse della commissione teatrale presentando il proprio progetto “[...] a nome di cotesta Società”<sup>134</sup>. Il progetto è accolto positivamente, sebbene alcune modifiche apportate al contratto preliminare dalla Teatrale Internazionale mutino presto la sensibilità del municipio parmigiano nei confronti dei “capitalisti” milanesi:

Il Sig. Legnani ci à ieri riportato il contratto di cotesto R° Teatro, per i prossimi spettacoli del Carnevale [...]. In noi non era diffidenza alcuna verso cotesta spett. Società anzi la nostra confidenza ed il nostro concetto a suo riguardo sono tali che ci à meravigliato come le convenzioni pacificamente e verbalmente prese a Milano siano state nuovamente dalla S.V. modificate.<sup>135</sup>

Nonostante le difficoltà incontrate nel sovrapporsi all'antico e intricato tessuto di relazioni tra municipi e concessionari, alla fine la Società Teatrale Internazionale conquista anche la firma della sospettosa (previdente?) commissione del Regio di Parma: mentre all'Argentina, al Costanzi e all'Adriano vanno concludendosi le stagioni autunnali incentrate su drammatica, concerti e operetta, nei cinque teatri d'opera in mano alla STIn il sipario è pronto ad alzarsi sulla grande stagione lirica di Carnevale 1908-09.

<sup>132</sup> Rosmini 1893<sup>3</sup>: 268. Anche in caso di morte dell'impresario il contratto si considera sciolto e non passa agli eredi. Il principio generale è stabilito dall'art. 79 del Codice di Commercio (“Il cessionario ed il socio del socio non hanno alcun rapporto giuridico colla società”) e dall'art. 1725 del Codice Civile (“Ciascuno dei soci ha facoltà di associarsi, senza il consenso degli altri, una terza persona relativamente alla porzione che egli ha nella società; ma non può senza tale consenso ammetterla nella società, ancorché ne avesse l'amministrazione”). Per una riflessione sulle relazioni giuridiche tra i due articoli, cfr. Marghieri 1909<sup>3</sup>: 45-55.

<sup>133</sup> ASCTO, *Aff.*, b. 1909/322, fasc. 11, lettera di Secondo Frola all'Impresa Pozzali. Anche nel dicembre 1909, al rinnovo della concessione, pur consapevole dei legami dell'impresario con la STIn, “La Città di Torino [...] concede a trattativa privata all'Impresa Temistocle Pozzali & C rappresentata dal Signor Temistocle Pozzali [...]” e non all'Internazionale (ASCTO, *Scr.*, b. 1909/132, *Concessione dalla Città di Torino all'Impresa Temistocle Pozzali & C. dell'esercizio degli spettacoli nel Teatro Regio per il quinquennio 1909-1914*).

<sup>134</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 7, Lettera di Fulvio Pellacani alla Società Teatrale Internazionale Italo Argentina di Milano, Parma, 28 settembre 1908.

<sup>135</sup> Ivi, Lettera di Fulvio Pellacani alla STIn, s.d. [ottobre 1908].

#### II.4 Strategie di comunicazione e ricerca del consenso: tra *claqueurs*, comunicati e “sovvenzioni” alla stampa

Non appena si propone sul mercato, è evidente come la STIn sia dotata di una moderna visione aziendale capace di segnare uno scarto con il tradizionale modello di gestione dell'impresa teatrale: se la struttura organizzativa ricalca quella della grande industria nordamericana, allo stesso modo l'Internazionale affronta il mercato con piena consapevolezza del nuovo ruolo della comunicazione, che tenterà di cavalcare per raggiungere il consenso alle proprie iniziative.

Le strategie sono molteplici e vanno dalle convenzioni pubblicitarie coordinate tra i vari teatri, per ottimizzare i costi di tipografia e distribuzione, al finanziamento di testate giornalistiche, alla pubblicazione di raffinati programmi di sala a uso degli abbonati, fino al classico arruolamento di truppe di *claqueurs*. Questi dovevano assolvere con entusiasmo e professionalità al proprio compito, se a ottobre al Costanzi l'operetta *Geisha* viene sospesa per l'eccessivo entusiasmo del pubblico<sup>136</sup> e addirittura, nel pieno di una stagione difficile, il debutto a Roma del *Pelleas et Mélisande* viene interrotto dalle grida “Viva il conte di San Martino” e dai fischi della fazione a lui avversa:

[...] il pubblico del Costanzi si lasciò trascinare ad una gazzarra, e indecorosa non tanto per i fischietti da tramviere che non pochi signori esercitavano con attività degna di miglior causa “alla fine” di ciascuna scena, quanto perché il tumulto neanche permise di sentire con serenità l'opera [...]. Il tempo ci confermerà che questo tentativo tra la melopea ed il melologo, convenzionale esso pure per quanto combatta le convenzioni, non è durevole in tutto e per tutto: ma non occorre aspettare il tempo per esprimere disgusto pel contegno del pubblico, che gridava persino: “Viva il conte di San Martino!” quasi fosse... l'autore di “Pelleas”!<sup>137</sup>

Se il pubblico più facoltoso e degli abbonati viene rabbonito da eleganti dépliant e “album-

<sup>136</sup> “Credo non sia mai avvenuto che si sia dovuta interrompere una rappresentazione per l'eccessivo entusiasmo del pubblico. Ma anche questa dovevamo vedere. Tuttavia non sarebbe male che le alte sfere del Costanzi fossero animate, domani sera, per la seconda della *Gheschia*, da un fanatismo un po' meno tirannico. Ogni esagerazione è noiosa e può diventare sconveniente. Per domare alquanto l'espansiva ammirazione dei frequentatori della piccionaia, basterebbe, suppongo, raddoppiare il biglietto d'ingresso e le guardie. Ciò non potrebbe non determinare un profondo mutamento nello stato d'anima di quel pubblico, se non scelto, altolocato...” Giulio De Frenzi, *La “Gheschia” al Teatro Costanzi. La rappresentazione troncata per l'eccessivo entusiasmo*, in «GI», 16 ottobre 1908. Anche l'amministratore del Costanzi lamenta gli eccessi del loggione: “*Gheisa* teatro gremito a metà. Terzo loggione non stanco interminabili bis couplet Favi cominciò gazzarra pretendendo couplet colpire persone uso baraccone. A porre termine indecente spettacolo feci calare telone con approvazione pienissima pubblico sala.” ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 11, Telegramma di Gino Rossetti alla STIA di Milano, Roma, 15 ottobre 1908.

<sup>137</sup> Vittorio Podrecca, *Debussy al Costanzi*, in «A», 30 marzo 1909.

ricordo” illustrati e in carta di lusso per la presentazione della stagione<sup>138</sup>, le strategie più spregiudicate messe in atto dalla Società Teatrale Internazionale sono senza dubbio quelle riservate alla stampa. Nei confronti di giornali, riviste e periodici la STIn ha un'attenzione costante, stimolata probabilmente alla presenza tra i vertici della società di alcuni esponenti molto navigati del mondo dell'editoria: è bene ricordare che prima di dedicarsi all'impresariato e ai fogli d'agenzia, Mocchi era stato uno dei giornalisti di punta della redazione milanese dell'«Avanti!»; Sonzogno l'editore del più diffuso quotidiano dell'Ottocento, «Il Secolo», Uberto Visconti di Modrone azionista de «La Perseveranza», mentre Séguin è il proprietario in Sud America di periodici ad alta tiratura<sup>139</sup>. Il frutto di queste esperienze è il finanziamento sottobanco di testate giornalistiche attraverso generose “sovvenzioni”, per le quali il consiglio delibera la creazione di un'apposita voce di bilancio, il “fondo di propaganda”.

Si decide di mettere un fondo di L. 25.000 complessive a disposizione del Presidente e dei due Delegati da erogarsi di comune accordo, con facoltà di distribuirlo sui vari bilanci dei teatri e ciò per le spese per la stampa col titolo fondo di propaganda.<sup>140</sup>

Stanziato il fondo, la STIn allarga il proprio favore stipulando veri e propri contratti con figure chiave della produzione giornalistica. La scrittura privata con Italo Carlo Falbo, direttore de «Il Tirso» e caporedattore del «Messaggero», prevede una “sovvenzione” di L. 15.000 da corrispondere “[...] in rate trimestrali eguali anticipate a partire dal 1 ottobre 1909 al 30 settembre 1911”. Tale somma, sottoscrive Falbo, mi “[...] viene corrisposta a titolo d'incoraggiamento perché

<sup>138</sup> Il programma di sala della stagione 1908-09 del Costanzi è pubblicato a cura di Enrico De Cristoforo, con la collaborazione per le illustrazioni di Balestreres. L'album, nel formato dell'«Illustrazione Italiana», contiene il sunto delle opere, brevi cenni biografici sugli artisti, ritratti di cantanti, direttori di orchestra, scenografie e costumi, con tanto di copertina impreziosita da un bassorilievo in foto-scultura a colori. Album in formato ridotto in ASCA, X', b. 54, fasc. 3. La reintroduzione di pubblicazioni a corredo dello spettacolo, d'uso al Costanzi come all'Argentina, è salutata con un plauso da parte degli abbonati e della stampa romana. Cfr. «GI», 24 settembre e 14 ottobre 1908.

<sup>139</sup> È bene parimenti osservare che molte delle penne di grido talvolta schierate contro la STIn, ne sono concorrenti nell'organizzazione della vita teatrale romana. Tra questi, ad esempio, molti giornalisti dell'«Avanti!», come Vittorio e Guido Podrecca, Tomaso Monicelli ed Edoardo Boutet, in competizione con San Martino per l'egemonia sul Teatro Argentina e sulla Drammatica Compagnia di Roma.

<sup>140</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 7, *Estratto dalla deliberazione del consiglio del 25 ottobre 1908*. Lo stesso documento raccoglie tutte le deliberazioni di consiglio e giunta esecutiva relative alle sovvenzioni alla stampa. Già nella riunione preliminare del 1° luglio a Milano – e quindi ben prima della formale costituzione della società – “[...] viene accolta in massima la proposta di assicurare alla Società un ente giornalistico, sia impegnandosi per una sovvenzione ad un giornale d'arte già esistente che potrà essere «IL TIRSO» di Roma, sia formando un giornale proprio.” Il giorno successivo alla stipula, il 25 luglio, “Il Presidente accenna alle idee già espresse [...] per una combinazione con un giornale teatrale che si faccia organo officioso degli interessi della Società [...]”. «IL TIRSO» [...] volentieri assumerà questo incarico impegnando anche l'opera dei principali critici d'arte degli altri giornali ed ottenere da loro periodicamente articoli che secondino i programmi della Società [...]” E il 5 agosto “Il Consiglio autorizza la Giunta esecutiva a destinare nel modo che crederà migliore una somma che non sorpassi le L. 5000 per la pubblica stampa [...]”.

io possa arricchire e migliorare la pubblicazione del giornale «Il Tirso» provvedendolo di frequenti articoli dei migliori critici d'arte si da renderlo un giornale teatrale sempre più importante, che dovrà sempre appoggiare il programma della Società.”<sup>141</sup>

Sebbene quello tra Falbo e la STIn sia l'unico contratto di questo tipo presente tra i documenti da me consultati, dagli estratti conto del 1909 si ricavano finanziamenti (presumibilmente definiti da regolari scritture private) anche a «La Sera» e alla «Rivista per tutti»<sup>142</sup>. Una piccata lettera del direttore del «Popolo romano» denuncia invece il pagamento non sempre regolare delle “sovvenzioni”, spiegando indirettamente come tale pratica fosse già avviata, seppur in misura molto minore, dalla gestione del Costanzi precedente alla STIn<sup>143</sup>.

Se la presenza dei soci STIn all'interno dell'azionariato dei quotidiani non sempre basta a garantire delle critiche favorevoli<sup>144</sup>, i finanziamenti sottobanco creano dei vincoli inossidabili: scorrendo le pagine dei periodici “sovvenzionati”, si osserva come l'attenzione nei confronti dei finanziatori passi non soltanto attraverso recensioni favorevoli o annunci degli spettacoli, ma si realizzi soprattutto nel rilievo costante dato alle vicende interne della società, con la continua pubblicazione di telegrammi, corsivi e interventi dei suoi protagonisti.

Inoltre, con la consapevolezza dei meccanismi propri della macchina editoriale, il consiglio di amministrazione della STIn produce una quantità imponente – per l'epoca – di comunicati stampa,

---

<sup>141</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 7, Contratto tra la STIn e Italo Carlo Falbo, 1 ottobre 1908. A proposito della sempre maggiore importanza acquisita dai fogli legati all'Internazionale, quando il «Giornale d'Italia» dà per primo la notizia dell'ingresso nella combinazione del Regio di Torino e del Carlo Felice di Genova, commenta caustico: “La Società Internazionale dei Teatri non si dorrà se il nostro corrispondente da Genova c'invia una notizia ch'essa avrebbe preferito nascondere forse per darla soltanto ai suoi organi, giornali e giornaletti teatrali preferiti in Roma e fuori, che vogliono crescere in importanza con lo stare intorno alla nuova e cospicua Società.” *La società internazionale dei teatri. Il “Regio” e il “Carlo Felice”*, in «GI», 1 novembre 1908.

<sup>142</sup> Cfr. ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 11.

<sup>143</sup> Cfr. Ivi, b. 4, fasc. 22, Lettera di E. Chauret a G. Marchesano, 21 maggio 1911. In allegato alla lettera, una fattura con il dettaglio degli importi: L. 1000 per il 1908 (gestione Morichini), 2000 per il 1909 e 2000 per il 1910.

<sup>144</sup> Sebbene legato alla gestione scaligera, il caso dell'azionista de «La Perseveranza» Uberto Visconti di Modrone è davvero esemplare: scontento di una critica negativa, il presidente dell'anonima scrive al direttore del giornale, ricevendo questa risposta: “Non ho nessuna difficoltà a dichiararle che giovedì sera, quando lessi in bozze l'articolo del maestro Nappi, ebbi l'impressione che fosse intonato a una severità eccessiva [...]. Malgrado ciò, avevo creduto di doverlo lasciar passare, per parecchie ragioni: 1°, perché, in via di massima, credo che esorti dalle funzioni direttoriali l'imporre o il suggerire al critico un giudizio piuttosto che un altro; 2°, perché, quand'anche ritenessi di poter indurre il critico a modificare un suo giudizio, nel caso specifico non sarei stato in grado di motivare la mia esortazione [...]; 3°, perché il maestro Nappi tiene la sua rubrica nella Perseveranza da ben 32 anni [...]; 4°- perché infine ritenevo (e qui forse ho sbagliato) che la persona di Lei, signor Duca, fosse assolutamente fuor di questione, e che le critiche acerbe del Nappi fossero rivolte soltanto a chi ha la direzione artistica ed amministrativa dell'attuale stagione della Scala, ed è persona verso la quale, ch'io mi sappia, la Perseveranza non ha obblighi materiali né morali, di nessun genere.” AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. H68, fasc. 6, Lettera di Gian Galeazzo Arrivabene a Uberto Visconti di Modrone, Milano, 6 gennaio 1917.

che hanno lo scopo di aggiornare le redazioni sull'andamento delle stagioni e sull'indirizzo artistico della società, permettendo ai giornalisti di basare i loro resoconti – e di pilotarne il giudizio – attraverso fonti ufficiali e di prima mano. Nel momento di peggiore crisi gestionale, a gennaio 1909, i comunicati della STIn diventano così numerosi da attirare l'ironia del «Giornale d'Italia»:

Anche la prima della *Butterfly* di Puccini fu ieri improvvisamente rinviata per una nuova malattia di cantanti [...]. Intanto la direzione del *Costanzi* dirama ai giornali quest'altro comunicato [...]. La prima osservazione che si presenta è che la stagione del *Costanzi* proceda ormai per via di comunicati piuttosto che con gli spettacoli. Melanconica osservazione, specialmente per gli abbonati, i quali dal canto loro fanno precisamente come la direzione del *Costanzi*, afferrano una penna e scrivono ai giornali. Abbiamo il tavolo carico di lettere [...].<sup>145</sup>

Caso singolare nella gestione della comunicazione da parte della STIn è l'esperienza di Enrico Polese Santarnecchi: l'agente, editore e direttore de «L'Arte Drammatica», nel momento in cui assume la guida del Teatro Argentina non disdegna di continuare a recensire gli spettacoli che egli stesso porta in scena, con risultati involontariamente grotteschi e prontamente denunciati dalla stampa a lui avversa:

Il rag. Enrico Polese-Santarnecchi, per grazie del Municipio di Roma e per volontà del conte di San Martino, direttore del Comunale Teatro Argentina, fra le cure del nuovo ufficio al quale così felicemente attende, non trascura le sue pristine occupazioni di direttore-proprietario d'un autorevole giornale teatrale milanese e dell'annessa agenzia. Egli ha ben compreso che, per essere stato chiamato a rialzare le sorti dell'arte drammatica qui in Roma, non aveva il diritto di lasciarle precipitare in tutte le altre città e borgate dell'universa terra: e così, non senza grave sacrificio di tempo e di fatica cerebrale, dalla sede augusta del teatro stabile continua ogni sabato, per somma nostra dilettazione, a parlare alle turbe fedeli il suo verbo di duce e di maestro. La sua personalità si è dunque sdoppiata. *Zwei Seelen in meinen Brust*, potrebbe egli ripetere con Goethe. C'è un Polese direttore che tenta di acclimatare sul palcoscenico dell'Argentina il repertorio del *Manzoni* e del *Metastasio*; e c'è un Santarnecchi critico che spinge lo scrupolo dell'obiettività fino a lodare imparzialmente l'operato del Polese. [...] schivo di tutte le vie battute e di tutti i luoghi comuni, iconoclasta spregiudicato e audace, non si inchina alle glorie riconosciute né accetta le ammirazioni imposte. Chi è Guglielmo Shakespeare? L'autore d'una tragedia della quale l'Argentina aveva già pronti scenari e costumi. Perciò il direttore del Teatro stabile gli ha concesso la carità d'una *réprise*, fra una replica di quella *Zazà* e un tentativo di quello *Spiritismo* ch'egli

<sup>145</sup> *I fati del Costanzi*, in «GI», 26 gennaio 1909.

singolarmente ama e predilige. Ma da questo fatto non bisogna indurre che il direttore del giornale teatrale ammiri il lavoro ammesso all'onore delle scene dal direttore dell'*Argentina*. Santarnecchi si riserva di discutere le opere che Polese accoglie. E testualmente dichiara, con sdegnosa brevità di parole: "Questa tragedia shakespeariana *a me piace poco*, ma per l'esecuzione noto che fu recitata da tutti con grande nobiltà e dignità". Nient'altro: e mi pare che, per il *Giulio Cesare*, possa bastare. Peccato che il povero Shakespeare sia già morto! Se no, che magnifica occasione per suicidarsi!..."<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Giulio De Frenzi, *Le opinioni del ragionier Santarnecchi*, in «GI», 25 settembre 1908.

### III. Il trust alla prova del palcoscenico. La stagione 1908-09

*L'attività della STIn si consolida in fretta nell'acquisto del Teatro Costanzi di Roma e nell'assunzione diretta delle gestioni dei principali teatri lirici italiani. Le varie stagioni sono qui ricostruite nel dettaglio, basandosi sui documenti dell'Archivio Storico Capitolino e sulle fonti reperite nei vari Archivi Comunali delle città in cui l'Internazionale esercita la propria attività. Nonostante le ambizioni, già alla fine della stagione 1908-09 il progetto fallisce, costringendo la STIn a rivedere profondamente le proprie finalità e i propri rapporti interni. Il § III.7.2 ricostruisce i contatti con un gruppo di maggiorenti parigini per la creazione di un "Théâtre International des Champs-Élysées", evidentemente modellato sull'esperienza del Costanzi e segno del fascino esercitato dall'Internazionale sugli speculatori stranieri.*

#### III.1 Un unico progetto, molte gestioni. La STIn e le peculiarità della piazza

Nel suo primo anno, l'attività teatrale della Società Teatrale Internazionale è estremamente variegata e complessa: sospinto da un entusiasmo bulimico, il consiglio di amministrazione autorizza acquisti, cerca scritture, investe capitali, subentra in concessioni, finanzia compagnie, va a caccia di copioni. Negli uffici del Costanzi e in quelli dell'Agenzia di Milano i documenti si accumulano, le carte proliferano: poco a poco entrano nell'orbita della STIn il Teatro Argentina, il Politeama Adriano, il Petruzzelli di Bari, il Regio di Parma, il Regio di Torino, il Carlo Felice di Genova; una foga e una passione per l'accumulo che la disordinata esplosione dell'Archivio societario conservato nell'Archivio Storico Capitolino rispecchia perfettamente. Se non si trattasse di un lezioso esperimento di erudizione, la mole di carte prodotte e ricevute in questi primi mesi di attività permetterebbe di ricostruire la storia della STIn con un dettaglio di giorni, spesso di ore, talvolta di minuti. Eppure per comprendere le strategie, il funzionamento e il fallimento dell'idea che aveva portato alla nascita della società è necessario addentrarsi in profondità tra le carte, perché soltanto un'analisi dettagliata delle singole gestioni può restituire il quadro preciso del panorama in cui la STIn si muove; una società teatrale costretta dalle peculiarità di ogni piazza, di ogni impresario, di ogni amministrazione comunale a rivedere, affinare e ricalibrare continuamente le proprie strategie.

L'attività della STIn inizia poco dopo la sua costituzione: nella Roma che è e resterà il punto focale di ogni sua attività, il 10 agosto al Teatro Argentina si alza il sipario sulla ripresa de *La Nave* di

d'Annunzio, andata in scena con grande eco pochi mesi prima, cui seguono un turbinio di titoli dalle fortune alterne. Nel mese di agosto al Costanzi si lavora a un agile programma di ristrutturazioni – anticipazione dei ben più ampi lavori che coinvolgeranno il teatro nell'estate del 1909 – e il 1° settembre la STIn debutta nella sala di proprietà con una stagione trimestrale di operetta della Compagnia Città di Milano. Nel frattempo il direttore artistico del Costanzi, il compositore Giacomo Orefice, si reca a Bayreuth per scritturare il direttore d'orchestra wagneriano Michael Balling, primo nome di punta di una stagione di Carnevale che prende forma unendo al sensazionalismo di scritture di peso la stesura di accordi per la gestione coordinata dei principali teatri d'Italia. Tra settembre e novembre entrano nell'orbita della Società Teatrale Internazionale il Petruzzelli, il Carlo Felice, il Regio di Parma e il Regio di Torino. A ottobre il Politeama Adriano di Roma, affare più dell'agente Mocchi e della STIA che non della STIn, si avvia a una stagioncina che nelle sue alterne fortune anticipa molti degli esiti che, di lì a poco, saranno propri della prima stagione lirica dell'Internazionale.

### III.2 *La STIn e i teatri di Roma. Nelle mani di San Martino*

La piazza di Roma è senza dubbio l'asse portante della Società Teatrale Internazionale: lo è al momento della costituzione della società e lo resterà fino alla liquidazione dell'anonima, nel 1931. Nella capitale la STIn possiede il principale teatro lirico (il Costanzi), controlla direttamente la più rilevante sala di prosa (l'Argentina), indirettamente quella da concerti (il Corea), nonché un capiente politeama (l'Adriano). Figura chiave per l'egemonia sulla vita culturale della città è il conte Enrico di San Martino, “uno degli *snoobs* più in voga nei salotti aristocratici del mondo clericale romano, uno di quei patrizi che la fan da comparsa nel circolo cosiddetto della regina madre, a palazzo Piombino.”<sup>147</sup>

In un periodo storico in cui emerge una commistione grottesca di interessi privati negli appalti comunali, con “il maleficio dei cosiddetti monopoli dei pubblici servizi”<sup>148</sup>, da San Martino dipende una rete di relazioni fittissima, che dall'Accademia di Santa Cecilia (che presiederà fino alla morte,

<sup>147</sup> *Sul teatro Stabile drammatico. Uno sperpero che deve cessare*, in «A», 24 aprile 1908.

<sup>148</sup> *Contro i monopoli cittadini. Per intenderci bene!*, in «A», 28 agosto 1908. I monopoli denunciati “[...] non solo tenero sin qui e tengono la capitale d'Italia sotto l'imperio di tariffe enormi (gaz, elettricità, tram, acqua), ma obbligano la città a sottostare a servizi pessimi.” *Ibidem*.



nel 1947) sale in Campidoglio, si dirama nei mille rivoli dei potentati locali, della politica, della massoneria, per culminare nei rapporti con la Società romana degli autori<sup>149</sup> di cui il maggiorente romano è vice-presidente. Al momento della sua adesione alla STIn, la preminenza dell'“assessore forcaiolo” Enrico di San Martino, padre padrone (ma con risorse pubbliche) delle cose romane, è oggetto di un feroce quanto gustoso attacco dell'«Avanti!», che a breve distanza dall'inaugurazione della sala da concerti dell'anfiteatro Corea – ristrutturata a spese del comune e affidata all'Accademia di Santa Cecilia<sup>150</sup> – mette a nudo le strategie perseguite dal maggiorente per assicurarsi la gestione della vita culturale della capitale. Scrive il quotidiano socialista:

La banda comunale di Roma era una delle migliori che si conoscessero [...]; ragione per cui l'assessore conte di San Martino [...] pensò di farla andar male e... la sciolse! [Egli] fece sapere ai buoni quiriti che la vecchia banda aveva bisogno di rinnovarsi: che oltre la banda, egli avrebbe creata un'orchestra; la quale orchestra si sarebbe concessa, *senza spesa*, all'impresa Morichini del teatro Costanzi per assicurare alla capitale d'Italia uno spettacolo di musica degno della sua grandezza, ecc. ecc. Insomma tutto un programma megalomane e pazzesco... Accadde invece che la banda se n'è ita e... si è trasformata: che l'orchestra comunale non fu in grado di conciliare il proprio servizio con la necessità delle varie prove per la messa in iscena delle opere in musica al Costanzi; e che, in fin dei conti, chi vuol sentire l'orchestra comunale deve pagare il biglietto d'ingresso... popolare al Corea. Ma c'è dell'altro: l'impresa del teatro

<sup>149</sup> Fondata nel 1883 a opera di alcuni autori drammatici della capitale, la Società romana degli autori è un sodalizio animato dallo spirito che, sulla spinta della prima legge sul diritto d'autore (1865) e del riformato Codice di Commercio (1882), aveva portato alla nascita di diversi organismi autonomi a tutela degli interessi degli autori. Tuttavia ai primi del Novecento la maggiore di queste società, la Società Italiana degli Autori (nata nel 1882 ed eletta in ente morale nel 1891) ha assunto connotati marcatamente speculativi e accentratrici che la rendono piuttosto distante dal sodalizio romano. La Società capitolina, come spiega il suo segretario Carlo Lotti, “[...] faceva questo ragionamento: a far i lavori teatrali penserà il socio, né il sodalizio può sostituirsi agli autori, o inventar gl'ingegni: come ente collettivo, essa può e deve rendersi utile all'arte, in genere. E così fondò il *Gazzettino dell'arte* drammatica [che] ebbe impronta prettamente battagliera, sotto la divisa della tutela e dell'incremento dell'arte nazionale.” (Lotti 1908: 303). Di questa struttura militante, localistica ma un po' artigianale si fa beffe Stanislaò Manca: “Avete mai veduto sul *Messaggero*, il più popolare giornale della Capitale, la rubrica che si occupa dei Circoli e delle Società di divertimento? I nomi più strani vi colpiscono: *I belli nasi*, *Er Ciurmone*, *Ce penzamo noi*, *Er Caratello*, *La Trippa*, *Spuntanio a Primavera*, ecc. ecc. Sono tutta brava gente, perfettamente innocua, che ama il bicchierotto ma che è perfettamente sconosciuta alla massa della popolazione. Si aduna in comitato, elegge un presidente, un cassiere ed un segretario e manda i suoi bravi comunicati alla stampa. Tale è la *Società degli Autori*. La differenza sta in questo, che mentre *La Trippa*, ne scelgo una a caso, si diverte, gl'Autori si annoiano e, questo è più grave, annoiano il pubblico! *Autori*? Si chiamano così, anzi, si fanno chiamare così tanto per avere un'insegna, mentre si potrebbero chiamare con qualunque altro nome, indifferentemente! Perché no, per esempio, Società dei *Decadenti*, degli *Snobisti*, o, meglio ancora, dei *Fischianti*?” Vice Riccardo [Stanislaò Manca], *Dell'Assemblea della Società degli autori di Roma*, in «AD», XXXV, 14 luglio 1906. Sulla Società romana degli autori, cfr. Piazzoni 2004: 66-67. Sull'evoluzione della SIA e sulle strategie accentratrici e monopolistiche, cfr. Cavaglieri 2012: 38-75.

<sup>150</sup> L'anfiteatro Corea (poi Umberto I, poi Augusteo) venne inaugurato nel 1780 sulle rovine del mausoleo di Augusto in Campo Marzio e immediatamente improntato a spettacoli popolari. Al termine di una storia travagliata, costellata da cambi di gestione, crolli e restauri, nell'ultimo scorcio di Ottocento il teatro viene chiuso su ordine della prefettura (1888), rilevato dal municipio e adibito a cantiere per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II. In seguito, su impulso della Regia Accademia di Santa Cecilia, guidata dal conte di San Martino, il Corea viene ristrutturato e adibito a sala da concerti a partire dal 16 febbraio 1908. Nel 1925 il teatro viene ristrutturato da Marcello Piacentini, ma già negli anni Trenta la sala viene abbattuta per riportare in luce i resti del mausoleo imperiale. Cfr. Severi 1989: 158-162; Matarazzo 2004: 289-290.

Costanzi, in luogo dell'orchestra comunale, ebbe un sussidio annuale di lire 80,000; l'Accademia filarmonico-drammatica, di cui è *magna-pars* lo stesso conte di San Martino, ebbe per sua parte, invece di non so quale altro... concerto, un altro sussidio di lire 50 mila. Eppoi, siccome l'egregio conte di San Martino, nella sua qualità di assessore per la Pubblica Istruzione, aveva concesso gratuitamente a sé stesso, il Teatro Argentina a pro della Società del Teatro Stabile, di cui è presidente, egli dovette fare di necessità virtù, e si diè a tutt'uomo a cercare un locale per inscenare i concerti popolari [...]: così fu esumato il teatro Corea [...] a far le veci dell'Argentina, fu giuocoforza spendervi fior di quattrini per restauri, raddoppi e riparazioni; e so che, naturalmente, i quattrini furono pagati dal bilancio comunale [...]. Tirando le somme, abbiamo che il Comune spende per pubblici spettacoli ogni anno lire 80 mila a favore della Cassa di Risparmio di Roma, che, dicono, sia l'amministratrice vera dell'impresa del teatro Costanzi; lire cinquantamila a favore dell'Accademia filarmonico-drammatica di Santa Cecilia; lire centocinquantamila per l'orchestra comunale, e ciò senza parlare delle spese per il Teatro Stabile dell'Argentina [...].<sup>151</sup>

In un quadro già ampiamente compromesso, l'adesione di San Martino alla costituenda Società Teatrale Internazionale diventa per l'«Avanti!» una notizia inaccettabile:

Il *Corriere della Sera* annuncia [...] essere stato firmato giorni sono, a Milano, un compromesso [...] per il quale l'editore Edoardo Sonzogno, il conte di San Martino ed altri diventerebbero proprietari del teatro Costanzi di Roma [...]. In altri termini il comune di Roma dovrebbe continuare a concorrere con 80 mila lire l'anno in tutta perdita, nelle speculazioni teatrali del signore conte di San Martino...! Il quale, avendo rimesso molte migliaia di lire, (malgrado i sacrifici imposti al Comune), nell'impresa sballata del Teatro Stabile [...] tenta ora di rifarsene con l'impresa sussidiata del Costanzi. Padrone il conte di San Martino di tentare tutte le speculazioni che crede, ma che debba farlo coi denari dei contribuenti romani, è quello che, francamente, non riesco a digerire...<sup>152</sup>

Sebbene, come denunciato dalla stampa a lui avversa, le ingerenze del conte di San Martino nella vita culturale e spettacolare romana siano tutt'altro che disinteressate, è innegabile che l'azione del presidente dell'Accademia di Santa Cecilia si collochi in un percorso coerente con quanto avviato dalle amministrazioni capitoline già nei primi anni post-unitari: nel 1869 il Campidoglio aveva acquistato le uniche due sale di prima categoria di Roma (l'Apollo e l'Argentina) e, qualche anno più tardi, si era assicurata l'anfiteatro Corea, affermando la preminenza dell'interesse

<sup>151</sup> P.S., *Le spese per pubblici spettacoli a Roma*, in «A», 3 maggio 1908.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

municipale nella proprietà dei teatri, interesse che l'assessore San Martino estenderà alla gestione<sup>153</sup>.

### III.2.1 *La prosa e gli equilibri con la SIA: la Drammatica Compagnia di Roma e il Teatro Argentina*

Fin dal Settecento detentore di un ruolo egemone della vita spettacolare di Roma<sup>154</sup>, all'alba del Novecento il Teatro Argentina vive un periodo di crisi: l'inaugurazione del Costanzi (1880) aveva scardinato gli equilibri delle scene romane, appannando la stella del vecchio teatro comunale. Nato per iniziativa privata in quell'area dalla massiccia espansione urbanistica che lungo il nuovo asse di via Nazionale rappresentava una Roma borghese, dei "quartieri alti", per molti versi contrapposta a quella di certi quartieri della vecchia Roma<sup>155</sup>, l'opera del costruttore Domenico Costanzi si propone di dare ai nuovi insediamenti dei colli – e alla capitale del Regno – quel teatro d'opera che ancora le mancava: se è vero che "la concorrenza del nuovo teatro non «uccise» di colpo l'Argentina", che anzi nei primi anni di apertura del Costanzi "ebbe stagioni liriche piuttosto fortunate" (Tirincanti 1971: 299)<sup>156</sup>, è altrettanto vero che nel 1886 il teatro viene chiuso e

<sup>153</sup> Fin dalla costituzione del Comune di Roma (1847), il Campidoglio avvia una discussione sull'opportunità di dotare la città di un Teatro Municipale. "Dal 1847 al 1868 sull'argomento s'erano trascinati lunghi dibattiti fra le due tendenze: una propensa alla costruzione di un nuovo edificio, l'altra disposta all'acquisto dell'Argentina e dell'Apollo; e non erano neppure mancate lunghe ed incresciose vertenze fra il Comune e il principe Torlonia, proprietario dei citati teatri. Delineatosi il sopravvento della seconda proposta «nella seduta del 28 luglio 1868 il Consiglio Comunale aveva approvato l'acquisto del Teatro Argentina per centomila scudi (Lire 537.500) e l'acquisto dell'utile dominio, per enfiteusi perpetua, del teatro Apollo, valutato 200.000 scudi – cioè un milione e settantacinquemila lire – fissando un canone annuo in ragione del cinque per cento [...]»." (Frajese 1977: I, 62). Attratto dalle strategie dell'amministrazione municipale, lo stesso Domenico Costanzi propone al Comune l'acquisto del suo teatro appena inaugurato, ottenendo risposta negativa: nel 1884 l'amministrazione municipale sceglie di "[...] ridurre a Teatro Massimo l'Argentina, mercé restauri e ampliamenti" (Ivi: 63), sebbene presto il Campidoglio si veda costretto a rivedere il progetto a causa dell'insufficiente profondità dell'area. Nonostante un primo restauro della sala (1887-88), le più radicali modifiche dell'Argentina avverranno solamente durante il fascismo, all'interno di un più radicale processo di revisione urbanistica progettato da Marcello Piacentini. Cfr. Ivi: 64-65.

<sup>154</sup> Inaugurato il 13 gennaio 1732, il Teatro Argentina diventa immediatamente un faro per la produzione teatrale della capitale: principale riferimento per la danza e per l'opera lirica, negli anni Trenta dell'Ottocento vive un declino dovuto all'apertura di sale concorrenti. Una fase di rinnovato splendore si avvia con l'acquisto da parte di Alessandro Torlonia (1843), cui seguono imponenti lavori di ristrutturazione (1859) e il passaggio della proprietà al Comune (1869). Con l'inaugurazione del Teatro Costanzi (1880), l'Argentina perde il suo primato di sala lirica della Capitale: pur non abbandonando l'opera, la programmazione viene orientata verso gli spettacoli di prosa. Cfr. Severi 1989: 70-79.

<sup>155</sup> L'espansione edilizia di Roma esplose negli anni Settanta, quando la città assume il ruolo di capitale del Regno: i nuovi quartieri edificati tra il centro storico e i colli ospitano l'immigrazione di circa 75mila "nuovi arrivati" – commercianti, impiegati e piccoli industriali in arrivo dall'Italia settentrionale – non sempre accolti in maniera benevola da parte del clero e degli strati meno scolarizzati della popolazione. Lo stesso Domenico Costanzi (Macerata, 1818 – Nocera Umbra, 1898) giunge a Roma nel 1851, dedicandosi al settore alberghiero e all'edilizia (tra le prime speculazioni: la costruzione dell'Hotel de Russie, dell'Albergo Roma e della Locanda del Quirinale), investendo i proventi nell'acquisto di terreni edificabili tra Esquilino e Viminale, nell'area in cui poi sorgerà il Teatro Costanzi. Per una ricognizione sull'espansione urbanistica della Roma post-unitaria, cfr. Insolera 1962; Vidotto 2006<sup>2</sup>. Sull'attività di Domenico Costanzi, cfr. Frajese 1977: I, 20-53.

<sup>156</sup> Una seconda ristrutturazione viene progettata durante l'amministrazione di Ernesto Nathan (1914) e una terza – più radicale – trova spazio tra il 1927 e il 1930 a opera di Marcello Piacentini.

sottoposto a lunghi lavori di ristrutturazione. Quando il Comune lo riapre, nel 1888, diventa un palcoscenico eminentemente drammatico, nonostante l'inaugurazione avvenga con una grandiosa edizione della *Carmen* in presenza dei reali. L'indirizzo di gestione dell'Argentina è infatti marcato in maniera netta dal Campidoglio, che nel 1905 affida il teatro alla Drammatica Compagnia di Roma affinché promuova una programmazione artistica culturalmente rilevante: in cambio della concessione gratuita e di un sussidio annuale, la Stabile si impegna a rappresentare tre drammi proposti dalla Società romana degli autori (finanziatrice della Compagnia<sup>157</sup>), sfuggendo le logiche commerciali a favore di una produzione finalizzata all'educazione artistica degli spettatori romani.

Terzo tentativo di creare nella capitale una compagnia Stabile di prosa<sup>158</sup>, la Drammatica di Roma sboccia dal fermento culturale e dalla convergenza di interessi che avevano portato alla nascita dell'Orchestra Municipale: presieduta dallo stesso San Martino, la compagnia è diretta da Ferruccio Garavaglia e dal docente di drammatica dell'Accademia di Santa Cecilia, Eduardo Boutet. In accordo con le finalità estetiche promosse dalla convenzione con il Campidoglio, la Stabile vuole dedicare grande attenzione alla messinscena, realizzando uno scarto con la più approssimativa tradizione di giro. Spiega San Martino:

[...] i tappeti saranno tutti nuovi e furono appositamente tessuti a Bruxelles: lana pura: le differenti *nuançes* le ha scelte il mio cameriere che è persona di gusto indiscutibile. I mobili tutti nuovi fiammanti [...]. Le colonne saranno colonne, le finestre avranno i vetri di vetro: io spero anzi che Garavaglia me ne romperà qualcuno per far vedere al pubblico che io ho abolito la roba finta [...]. Vi dirò che ho fatto comperare delle lampade a sospensione e da tavolo quali non si sono vedute mai: per *Giulio Cesare* tutte lampade elettriche...<sup>159</sup>

Inoltre, continua San Martino, “Quando nello svolgersi di una commedia o di un dramma occorrerà

<sup>157</sup> Nel 1905 la Società romana degli autori investe nella Drammatica Compagnia di Roma gran parte delle proprie risorse (circa L. 45mila) “per tentare di dar vita nella capitale d'Italia, con criteri d'arte, ad un teatro stabile di prosa [...]. Il Re, il Municipio, il Ministero della pubblica istruzione, gli altri enti principali, molti signori facoltosi hanno accolto con entusiasmo la proposta, che sarà tradotta in pratica con i loro sussidi, con il loro appoggio, nel più breve tempo possibile. Il Conte di San Martino, cui la Società degli autori ha conferito il delicato mandato delle trattative, ha dato in proposito le più confortanti notizie.” In «S», 28 marzo 1905.

<sup>158</sup> Il primo tentativo, al Teatro Nazionale, è la compagnia di Eugenio Tibaldi diretta da Paolo Ferrari; il secondo, alla Casa Goldoni e al Teatro Valle, quello di Ermete Novelli. Le effimere vicende delle due Stabili sono ripercorse da Enrico Polese in Pes, *Alla vigilia dell'apertura dell'Argentina. Un'intervista col Conte di San Martino*, in «AD», XXXV, 2 dicembre 1905.

<sup>159</sup> *Alla vigilia dell'apertura dell'Argentina. Un'intervista col Conte di San Martino*, in «AD», XXXV, 2 dicembre 1905. Nonostante la suggestione dei lavori di Antoine e dei Saxe-Meiningen sia evidente – e con ogni probabilità San Martino la conosca direttamente, data la sua costante frequentazione di Parigi e delle principali capitali europee – i loro nomi non sono mai citati, né sulla stampa né nei documenti da me studiati. Sull'importanza della messinscena nelle produzioni della STIn, cfr. § III.7.1.

la musica di dentro, suoneranno tutti i professori d'armonia di Santa Cecilia.”<sup>160</sup>

Nonostante la Drammatica Compagnia di Roma si impegni a rappresentare drammaturghi iscritti alla Società romana degli autori, scorrendo il cartellone della prima stagione si nota come la promessa venga disattesa e come alle opere del sodalizio capitolino la Stabile preferisca i più redditizi copioni tutelati dalla Società Italiana degli Autori<sup>161</sup>. Ciò porta a un forte dissidio in seno alla Società romana degli autori, che si conclude con l'incompatibilità tra i ruoli di amministratore all'interno della Società con quella di amministratore all'interno della Stabile. Un risultato che, evidentemente, indebolisce ulteriormente il peso dei drammaturghi nelle decisioni della Compagnia. Riassumerà a distanza di anni il nuovo direttore, Gino Pierantoni:

[...] la Compagnia Stabile sorse sotto una specie di tutela morale della Società degli Autori di Roma, la quale impiegò tutto il suo capitale – circa L. 45 mila – in azioni del nuovo Ente [...]. La Società degli Autori gode dell'uso gratuito di tre palchi ed ha diritto alla rappresentazione di tre lavori drammatici, ogni anno comico, lavori che, purtroppo, sono stati sempre coronati dai più solenni insuccessi [...]. La Stabile continuerà a mantenere i suoi impegni, e cioè l'uso serale dei tre palchi e la rappresentazione dei tre lavori, ma non potrebbe in nessun caso consentire ad una compartecipazione della detta Società nelle funzioni direttive artistiche ed amministrative, tanto più, che, quando agli albori della Stabile, una tale compartecipazione si volle sperimentare, dette dei risultati addirittura rovinosi.<sup>162</sup>

Facendo un passo indietro, vale la pena di leggere il gustoso resoconto che Stanislao Manca fa del dissidio interno alla Società romana degli autori, ironizzando sul maldestro investimento dei “giovani snobisti” nella Drammatica di Roma:

Il povero Lotti ebbe un giorno l'umanitaria ma infelice idea di procurare alla Società dei sedicenti Autori, mediante una tombola telegrafica, il bel gruzzoletto di lire quarantamila. La somma da parecchi anni era custodita gelosamente ad aumentava tutti i giorni degli interessi come quotidianamente aumentavano i copioni... di nessun interesse. Un bel giorno il comm. Basevi, quello dell'Argentina, ebbe due idee, una più geniale dell'altra: quella di fondare il Teatro Stabile e quella di portar via ai poveri sedicenti Autori le quarantamila lire. Il colpo fu forte, ma molti cuori si aprirono alla speranza. I giovani snobisti sognarono

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> Tra questi: Montaldo Sasso (*San Giovanna della croce*), Roberto Bracco (*Notte di neve*), Marco Praga (*La crisi*), Giannino Antona Traversi (*Carità mondana*), Grazia Deledda (*Odio vince*), Sabatino Lopez (*Nel turbine*), Carlo Bertolazzi (*La Gibigianna*), Enrico Corradini (*Gli atti degli Apostoli*), Valentino Sobiani (*Corona vuota*), Ludovico Muratoro (*I cavalieri*) ed Ercole Rivalta (*David*). Non mancano in repertorio diversi titoli di autori stranieri, tra cui Hugo, Wilde, Sudermann, Echegaray e Daudet.

<sup>162</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 17, Lettera di Gino Pierantoni ad Alberto Marghieri, Roma, 19 febbraio 1909.

platee plaudenti alle loro molto inedite commedie, le azioni si sottoscrissero ma, ahimè, la commedia che vide la luce fu una sola, quella del Teatro Stabile e le azioni furono giudicate... cattive azioni. E venne la lotta [...]. I *partiti* erano due: gli *arrivati* ossia quelli cui il Teatro Stabile era servito a qualche cosa, capitanati da Lucio D'Ambra che ebbe rappresentato il *Bernini*, gli altri capitanati dal Sinimberghi, il quale insieme al Montecchi fu l'anima dell'opposizione.<sup>163</sup>

Come accennato in precedenza, la vicenda si conclude con l'impegno degli amministratori a non sovrapporre le cariche nelle due società, l'elezione a presidente del sodalizio di Domenico Oliva e le successive dimissioni di Boutet e Garavaglia dalla direzione della Stabile. Quello che non cambia è la posizione di preminenza di San Martino, saldamente ai vertici della Drammatica e in ottimi rapporti con la SIA: così come i copioni rappresentati all'Argentina continuano a essere in prevalenza quelli della Società Italiana degli Autori, due anni più tardi, al momento della nascita della Società Teatrale Internazionale, Marco Praga assiste ad alcune assemblee della STIn, dimostrando interessi che nel giro di qualche mese si concreteranno con la sua nomina a membro del comitato direttivo della Drammatica.

Nell'estate 1908 la convergenza di tutti questi elementi porta la Società Teatrale Internazionale ad acquistare 15mila azioni della Drammatica Compagnia di Roma per L. 80 mila, assicurandosi con un investimento minimo<sup>164</sup> il principale teatro di prosa della capitale, perfetto contraltare alla lirica del Costanzi e all'arte varia del Politeama Adriano in mano a Walter Mocchi. L'interesse nei confronti della Stabile resterà marginale: ciò che importa agli speculatori è accaparrarsi la concessione gratuita del teatro, la dote municipale e una fetta del sussidio in arrivo per le celebrazioni dei cinquant'anni dell'Unità d'Italia del 1911, il cui Comitato sarà a breve presieduto dallo stesso San Martino<sup>165</sup>. Riassume il «Giornale d'Italia»:

È opinione molto diffusa che il Teatro Stabile, nelle condizioni in cui era ridotto, non potesse durare. Il

<sup>163</sup> Vice Riccardo [Stanislao Manca], *Dell'Assemblea della Società degli autori di Roma*, in «AD», XXXV, 14 luglio 1906

<sup>164</sup> Al momento dell'acquisto da parte della STIn, il 9 agosto 1908 il capitale sociale della Anonima Drammatica Compagnia di Roma viene svalutato da L. 200 mila a L. 60 mila, con un versamento dei decimi da parte dell'Internazionale di poco superiore alla metà del capitale sottoscritto (L. 43 mila). Tale mossa assicura il totale controllo della STIn sulla Compagnia. Il capitale sociale della Stabile è comunque estremamente fluttuante: il 19 novembre 1908 verrà portato a L. 20 mila, mentre nei primi mesi del 1909 si parla di aumentarlo a L. 100 mila: "Il capitale sociale di L. 100.000 era rappresentato quanto a L. 20.000 dal capitale scenico della vecchia Società e quanto a L. 80.000 dalla sottoscrizione delle azioni da parte della «Stin». Però su tali 80.000 lire gravavano le passività rimaste insolute della Società Drammatica e quelle nuove della gestione Polese." ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 17, Lettera di Gino Pierantoni ad Alberto Marghieri, Roma, 5 aprile 1909.

<sup>165</sup> Già a fine agosto troviamo San Martino a San Pietroburgo per trattare con lo Zar la presenza di una delegazione russa all'esposizione romana del 1911. Cfr. «Ts», V, n. 29, 6 settembre 1908.

conte di San Martino, approfittando della sua duplice qualità di presidente così della Società per la Compagnia di Roma come della Società Internazionale, è riuscito a addossare alle fresche e poderose energie di questa il non dolce peso di tutte le passività artistiche e finanziarie di quella.<sup>166</sup>

A spiegare i vantaggi dell'operazione sono gli stessi amministratori della Drammatica Compagnia di Roma, che il 28 luglio 1908 inviano ai nuovi azionisti della STIn una relazione sull'andamento della Stabile: sebbene sia gravata da un passivo di L. 52mila – parzialmente garantito dai capitali di vestiario, scene, attrezzi di proprietà<sup>167</sup> e da “una serie di contratti con assicurazione per i futuri giri estivi”<sup>168</sup> – e nonostante abbia un repertorio sostanzialmente ridotto alla “esclusività di rappresentazione della Nave fino all'11 Gennaio 1909”<sup>169</sup>, la compagnia risulta “un affare di sicura e facile riuscita” perché “all'attività e agli elementi suddetti” occorre aggiungere “il sussidio annuale di lire 30.000, la concessione gratuita del Teatro Argentina, la sicurezza di aver parte del sussidio di lire 500.000 dal Comitato per i festeggiamenti del 1911 [...]”<sup>170</sup>

Pertanto, riservatosi “il diritto di cessare tale esercizio qualora [...] le esposizioni o perdite [...] superassero le lire Cinquantamila” e costituito in pegno “tutto il materiale scenico, attrezzi e vestuari” della Compagnia<sup>171</sup>, il consiglio di amministrazione della STIn guarda oltre la situazione precaria dei bilanci della Stabile e il 7 agosto delibera di

[...] esercire fino alla fine del corrente anno comico 1908-1909 (e cioè sino al 23 Febbraio 1909) l'esercizio della – DRAMMATICA COMPAGNIA DI ROMA – e la gestione del teatro Argentina di Roma, deliberando d'insistere in tale impresa fino alla concorrenza di un deficit di lire 50.000 [con] la clausola che la SOCIETÀ TEATRALE INTERNAZIONALE, dandone avviso non oltre il 31 Ottobre 1908, si riservava il diritto di continuare l'esercizio della Compagnia e del Teatro Argentina fino alla durata della concessione Municipale ottenuta dalla Società ANONIMA della COMPAGNIA di ROMA, e cioè sino al 31 Dicembre

<sup>166</sup> *La cessione del Teatro Stabile alla Società internazionale*, in «GI», 11 agosto 1908.

<sup>167</sup> “L'attuale situazione finanziaria della «DRAMMATICA COMPAGNIA di ROMA» porta da un lato il seguente complesso di attività: Azionisti per saldo azioni: lire 15.250; materiale scenico e mobilio: lire 65.000 (Calcolato meno della metà del prezzo di costo); Crediti di sicura esenzione: Lire 938,10; Anticipi al Personale: Lire 15.600 [...]” ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 2, Relazione della Drammatica Compagnia di Roma, Roma, 28 luglio 1908.

<sup>168</sup> La Drammatica di Roma ha due contratti con il Teatro Lirico di Milano (dal 12 al 23 dicembre 1908 e dal 1 al 30 giugno 1909) e un altro con l'Impresa Da Rosa per 90 recite in America del Sud dal 1 giugno al 31 agosto 1909 (Buenos Aires, Montevideo, Rosario), con clausola di annullamento della scrittura con il Lirico. I contratti per 1910 e 1911 prevedono una serie di rappresentazioni al Lirico (15 maggio - 15 giugno) e un'altra all'Alfieri di Torino (15-30 giugno). Cfr. Ivi, *Allegato E*.

<sup>169</sup> Ivi, Relazione della Drammatica Compagnia di Roma, Roma, 28 luglio 1908.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, *Costituzione di pegno fino a concorrenza di L. 50.000 fatta dalla Società Drammatica Compagnia di Roma a favore della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 13 agosto 1908.

1910.<sup>172</sup>

Nonostante in passato avesse espresso molte perplessità sulla possibilità di creare in Italia delle compagnie Stabili<sup>173</sup>, Enrico Polese Santarnecchi viene nominato direttore della Drammatica di Roma dal nuovo consiglio di amministrazione<sup>174</sup>. Legato a Walter Mocchi e già direttore della sezione drammatica della Società Teatrale Italo-Argentina (che, ricordiamo, a gennaio si era insediata negli uffici milanesi de «L'Arte Drammatica»), Polese nel mese di maggio – e quindi prima ancora della nascita della STIn – conclude attraverso la STIA le scritture per la nuova stagione del teatro Argentina; quando si formalizza la costituzione dell'Internazionale, la direzione della Stabile romana passa naturalmente nelle sue mani. Non appena insediatosi, Polese si trova a dover riportare l'ordine all'interno del teatro: in serie difficoltà finanziarie, senza liquidità e in profonda crisi di pubblico, a luglio l'Argentina resta chiuso in attesa del “salvataggio” da parte del gruppo di “capitalisti” della STIn. La Drammatica Compagnia di Roma, spiega il nuovo direttore, è “completamente demoralizzata per i violenti attacchi della stampa e per la trepidazione che era in tutti di un brusco arresto dell'azienda.”<sup>175</sup> Inoltre, continua Polese nella sua relazione all'amministratore delegato della STIn,

Lei non può farsi un'idea dell'anarchia che regnava qui ed è dovuto fare il vero cane di guardia controllando tutto, esaminando tutto, licenziando persone, urtando contro mille piccole camorre! È dovuto disciplinare la compagnia che prova molto e lavora poiché mi teme.<sup>176</sup>

A neanche un mese dall'insediamento del nuovo direttore, andate in scena *La Nave* e *I martiri del lavoro*, «Il Teatro Illustrato» gongola:

Il teatro della repubblica... Argentina (quella di Roma) ch'era un'istituzione per così dire anarchica-imperialista, appena passata sotto la dirigenza di Enrico Polese Santarnecchi, ch'è un repubblicano-socialistoide, ha preso subito un'andatura sanamente costituzionale [...]. Non soltanto sono stati

<sup>172</sup> Ivi, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>173</sup> Quando nel 1905 la Società romana degli autori investe 40mila lire per la creazione della Drammatica Compagnia, Enrico Polese commenta sprezzante: “Ma perché, essendo provvisti di buoni capitali finanziari, ma perché volere buttare via malamente questi denari? Dovevano anzitutto rinunciare all'idea di una compagnia stabile, perché in Italia non sono possibili [...]” Pes, *Alla vigilia dell'apertura dell'Argentina. Un'intervista col Conte di San Martino*, in «AD», XXXV, 2 dicembre 1905.

<sup>174</sup> Restano in carica i precedenti amministratori della Drammatica, Ugo Falena, (?) Martinez ed Eduardo Boutet. La direzione artistica è affidata a Cesare Dondini. L'organico della Compagnia resta invariato fino alla Quaresima 1909. Cfr. *La cessione del Teatro Stabile alla Società internazionale*, in «GI», 11 agosto 1908.

<sup>175</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>176</sup> Ivi, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 10 agosto 1908.



soppressi i riposi ma sono diminuite anche le malattie. Non avrei mai creduto che nel vago e grassottello corpo del mio giovane-vecchio amico si nascondesse un clinico di tanta forza.<sup>177</sup>

Al di là del ruolo di “cane di guardia”, la corrispondenza tra Polese e la STIn denuncia una certa libertà nella gestione della compagnia, che nel volgere di pochi mesi porterà a un'insanabile frattura con il consiglio di amministrazione: se già nei primi tempi si scorge una difficoltà di Polese nel veder ridimensionato il proprio ruolo subordinandolo ai dettami di Bortini<sup>178</sup>, al termine della stagione autunnale una tournée della Stabile in Puglia, non autorizzata dal CdA, porterà al limite la tensione tra l'agente teatrale e la STIn. La parola fine, però, la metterà solamente Mocchi qualche tempo dopo, sospendendo dall'agenzia della STIA Polese per questioni legate agli affari sudamericani dei due agenti<sup>179</sup>.

La stagione della Stabile si avvia il giorno successivo all'insediamento di Polese: in una “città deserta e con un caldo veramente eccezionale”<sup>180</sup> il 10 agosto il sipario si alza sul sontuoso allestimento de *La Nave* di d'Annunzio già andato in scena pochi mesi prima. Una scelta obbligata: sebbene Polese inizialmente pensi di portare la compagnia in piazze più propizie durante i mesi estivi, alla fine desiste perché

[...] la Compagnia, a differenza delle altre, non aveva un repertorio proprio e non aveva potuto accettare una stagione anche di venti recite [...]. Allestii quindi con grande premura la NAVE di Gabriele d'Annunzio, riducendo però notevolmente le spese di comparse, ballerine, cantanti etc. Misi inoltre i prezzi popolari, facendo pagare cent. 50 l'ingresso ed assicurando al pubblico spettacoli tutte le sere. Il pubblico è risposto favorevolmente e fino dalle prime sere è accorso ed a tutt'oggi abbiamo fatto un

<sup>177</sup> *Dalla Capitale*, in «TI», n. 16, 1-15 settembre 1908.

<sup>178</sup> Scrive Polese a Bortini: “Per quanto riguarda una sua giusta osservazione su annunci che è fatto sul mio Giornale e sulla loro intonazione, non creda che io voglia assumere atteggiamenti di padronanza rispetto a voi altri. Il mio Giornale non è letto che nel mondo degli artisti drammatici: in questo mondo il mio nome – anche per tradizione – è un grande ascendente. I comici non leggono altri giornali e siccome voglio loro imporre la conoscenza della nostra Società, io, che li conosco bene, so che è necessario sappiano che sono l'incaricato da voi. Ma non dubiti che non sono per nulla ambizioso e non è alcun desiderio di emergere, ma solo in anima il desiderio di fare l'interesse della mia Società. Adottai tale sistema anche quando ero nella Suvini Zerboni ed è la coscienza di potere dire che ne ebbero grande giovamento e che, da quando vollero lasciarli, ne ebbero danno.” *Ibidem*.

<sup>179</sup> Riassume il segretario del consiglio Enzo Signori, inviato a Milano per verificare lo stato dell'agenzia dopo l'abbandono di Polese: “[...] il Sig. Mocchi aveva scritto la lettera che sospendeva il Sig. Polese dall'ufficio e nella quale veniva dichiarato rescisso il contratto che il Polese aveva con la STIA [...]. Come già loro sanno il motivo per il quale il Sig. Mocchi sospese dall'Ufficio il Sig. Polese è di avere questi incassate senza darne avviso all'Agenzia, come era suo obbligo per contratto, le provvigioni della Compagnia CATTEYSON che recitò al Brasile.” ASCA, *STIn*, b. 2, fasc. 7, Relazione di Enzo Signori a Enrico di San Martino, Milano, 15 gennaio 1909.

<sup>180</sup> Ivi, b.1, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

incasso di lire 45.754,70, pari ad una media di lire 627,75.<sup>181</sup>

L'accoglienza della stampa non è particolarmente calorosa, come non lo sarà per tutto il procedere della stagione, soprattutto quando le finalità commerciali della gestione emergeranno con chiarezza. Assodato che "la Compagnia [...] non aveva assolutamente repertorio"<sup>182</sup>, Polese si adopera per formargliene uno. Sotto la sua direzione, la Stabile guidata da Cesare Dondini mette in scena diversi titoli per essa nuovi (*La signora delle camellie*, *Zazà*, *Spiritismo*, *La figlia di Jorio* e altri oggi meno noti: *Trilogia di Dorina* di Gerolamo Rovetta, *I mariti* di Achille Torelli, *I romanzeschi* di Edmond Rostand, *Una visita di nozze* di Alexandre Dumas, *L'attentato* di Alfred Capus e Lucien Descaves, *Nellina* di Roberto Bracco, *I Ribelli* di Luigi Capuana e *Le male madri* di Valente Archita) che vanno ad affiancare le riprese di altri testi già rappresentati dalla Stabile, quali i classici *Giulio Cesare*, *Il matrimonio di Figaro* e *L'alcalde di Zalamea*, affiancati da *I martiri del lavoro* di Giannino Antona Traversi, *La flotta degli emigranti* di Vincenzo Morello, *Le rose* di Hermann Sudermann, *L'avvenire* di Georges Ancey, *La vita pubblica* di Émile Fabre, *Bufere* di Sabatino Lopez.

Come si nota, il cartellone propone titoli piuttosto datati e mancano del tutto le opere nuove: se Polese rimanda al Carnevale 1909 il debutto dei due drammi inediti selezionati dalla Società romana degli autori (*Un ritorno* di Nino Berrini e *La testa del prefetto*), nella composizione del repertorio l'agente si trova in difficoltà perché "Il momento non è propizio per il teatro Drammatico: tanto il teatro nazionale come il teatro Francese scarseggiano di grandi autori e da anni andiamo alla ricerca invano del sospirato capolavoro."<sup>183</sup>

Così, mentre Polese si adopera per importare copioni dalla Francia rivolgendosi all'amico Adolfo Re Riccardi (alla fine arriveranno *La femme nue* di Battaille<sup>184</sup>, *Santa Teresa* di Catulle Mendés e

<sup>181</sup> *Ibidem*. La scelta di produrre un allestimento 'al risparmio' del dramma di d'Annunzio vale alla Stabile alcune critiche negative: "Il comunicato ufficioso vanta anche la "dignità artistica" delle esecuzioni che si son date in questi tempi all'Argentina. Ma perché volerci costringere a squarciare il velo dei cortesi eufemismi? Dopo quella ultima edizione economica della *Nave*, senza folla, senza musica, senza prosodia, a base di urla e soltanto di urla!" *Sempre la questione dell'Argentina*, in «GI», 18 ottobre 1908.

<sup>182</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> Di lì a poco una *Donna nuda* di tutt'altro genere infiammerà le scene del Politeama Adriano grazie alla Compagnia di varietà del cav. Fournier. "Una serata nera, non adatta per signorine e ragazzi, in cui si sarebbero svolte alcune scene «mimées» della piazza Pigalle di Parigi con la comparsa della «Femme nue». Inutile dire che l'aspetto dell'Adriano ieri sera era imponente [...]. Ma quale fu l'indignazione del pubblico, quando vide nella scena due donne, bruttine anzi che no, ed abbastanza avvizzite, baciare e abbracciare un giovanotto e poi spogliarsi, mostrando solo il petto, e infine gettarsi sopra un letto che era sulla scena, mentre calava il sipario... Un coro di urla si levò da tutto il teatro [e] gli spettatori di platea cominciarono a far volare sedie e poltrone e

*Chanteclair* di Rostand), le scelte della gestione STIn, che guardano all'estero più che alla produzione nazionale, attirano gli attacchi di una parte della stampa: sebbene Polese cerchi di mantenere un equilibrio tra i vari gruppi di potere<sup>185</sup>, scatena molte critiche la scelta di mettere in scena un testo vistosamente commerciale come la non certo inedita ma 'scandalosa' *Zazà* di Pierre-Samuel Berton e Charles Simon. Corre ai ripari «Il Tirso»:

Quanto al programma, si è un po' strillato, non senza ragione, perché la Paoli ha scelto *Zazà* per la sua serata e perché minaccia una *Signora delle Camelie*. Siamo fuori – si è detto – della *linea d'arte* della Stabile. Ed è vero. Ma, si badi, questa stagioncina a prezzi ridotti dev'essere giudicata con criteri un po' benigni: è una stagione di ripiego e di liquidazione. Bisogna dare molti lavori, mutar commedia quasi ogni sera; e dato il *trust* Baracchini – che vige ancora! – non si possono toccare né Ferrari, né Sardou, né Giacosa, né altri autori che hanno dato molte commedie al *repertorio* delle compagnie nostre – commedie facilmente rappresentabili con una o due o tre prove, perché già conosciute dagli attori. Certo *Zazà* non rimarrà nel repertorio della Stabile: la sua sarà un'apparizione assolutamente estiva.<sup>186</sup>

Va detto che i rischi connessi alla rappresentazione della commedia di Berton e Simon non erano certo sconosciuti né a Polese né a Walter Mocchi: nella stagione precedente, al Teatro Verdi di Trieste la rivisitazione in chiave operistica di Ruggero Leoncavallo, con protagonista Emma Carelli, si era conclusa in maniera assai turbolenta, con l'invasione del loggione da parte dei coristi, bastonate e l'intervento della polizia<sup>187</sup>. All'Argentina, nonostante le critiche, Polese sceglie di mettere in scena *Zazà* per motivi che vanno oltre le semplici ragioni della cassetta:

---

invasero la saletta che porta al palcoscenico, per far giustizia dei volgari turlupinatori.” *Per la Donna nuda. Dimostrazioni ed arresti all'«Adriano»*, in «A», 9 aprile 1909.

<sup>185</sup> “Cercai essere nella scelta delle produzioni quanto più mi fu possibile eclettico onde accontentare tutte le scuole... ed anche tutte le chiesuole che imperano e taglieggiano, purtroppo, il libero esercizio dell'arte. Credo potere affermare che il complesso del cartello ne è veramente buono e tale che nessuna compagnia italiana di giro potrebbe formarne uno eguale.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>186</sup> *Chiacchiere d'agosto*, in «Ts», 23 agosto 1908.

<sup>187</sup> “Ieri sera alla seconda rappresentazione della *Zazà* di Leoncavallo [...] un gruppo abbastanza numeroso di giovani recatisi espressamente in loggione, tentò con modi poco corretti di far sospendere lo spettacolo. La platea, affollata, reagì energicamente ed acclamò la Carelli, che è un'interprete valentissima, il tenore Giraud e il baritono Nanni. Al secondo atto, che è il più debole, ogni frase della Carelli veniva interrotta da invettive e da fischi. La povera artista cadde sul divano semi-svenuta e si mise a piangere a caldo lagrime. Il pubblico tutto, le signore dai palchi, in piedi, acclamarono per buoni dieci minuti l'artista, che si rinfrancò, e l'atto poté finire alla meglio. Al terzo nuovi fischi. I coristi del teatro invasero il loggione e bastonarono i perturbatori. Vi furono delle scenette edificanti di pugilato. La Polizia, quando non si tratta di politica, o lascia fare o interviene debolmente. Si limitò a mettere alla porta cinque o sei disturbatori. Oggi tutti i giornali protestano contro l'indecente gazzarra. C'è chi dice che quel gruppo di schiamazzatori volle mandare a rotoli lo spettacolo pel fatto che la Carelli ha imposto all'Impresa del Verdi l'opera sonzogniana e perché è la moglie del famoso capo socialista Walter Mocchi. Lo scopo raggiunto è questo: La *Zazà* non si darà più e la Carelli ha chiesto all'Impresa di essere sciolta dai suoi impegni.” *Una serata tumultuosa al teatro Verdi di Trieste*, in «S», 3 febbraio 1907.

Scelsi questo fortunato lavoro del Berton anzitutto perché è facile metterlo in scena con poche prove, in secondo luogo perché non avrei mai supposto sollevasse a Roma tante ire. ZAZÀ è il lavoro che ha consolidato la fama mondiale di Gabrielle REJANE e che fu portato trionfalmente da questa illustre per tutto il mondo; è un lavoro che la celebre Agnese SORMA ha nel suo repertorio al teatro imperiale di Berlino, nella compagnia sovvenzionata dall'Imperatore di Germania: è un lavoro che figura nel repertorio della celebre attrice spagnuola Maria GUERRERO che lo rappresenta al teatro Reale della Comedia di Madrid, teatro anche questo sovvenzionato dalla corte di Spagna; è un lavoro che in Italia è continuamente rappresentato da attrici che si chiamano Virginia REITER, TERESA MARIANI, Irma GRAMATICA, Italia VITALIANI etc. CHI poteva immaginare offendesse così gravemente un giovane giornalista romano e che su tale scelta si dovesse fare tanto scalpore? Fermamente ritengo di non aver derogato da linea artistica con ZAZÀ che continuo a ritenere opera romantica, ma opera d'arte lodevole.<sup>188</sup>

La rottura tra Polese e la critica romana più intransigente – in particolare quella del «Giornale d'Italia» e dell'«Avanti!», vicini alla Società degli Autori – si realizza molto presto: come nel suo stile, l'agente non si sottrae al confronto con la stampa a lui avversa e dalle colonne de «L'Arte Drammatica» risponde con la veemenza che gli è propria, lasciandosi andare ad alcune constatazioni sulla maggiore provincialità della piazza romana rispetto al mercato milanese che inaspriscono ulteriormente il clima intorno all'Argentina<sup>189</sup>. Del resto, come riassume lo stesso Polese,

L'arrivo violento della S.T.I.N. all'Argentina ha urtato molte suscettibilità, ha sollevato molti timori; la mia posizione anche di Direttore di un giornale non sempre mite che onora me di molte inimicizie; il desiderio di alcuni di riscattare l'Argentina perseguiti dall'antico sogno di farne una palestra di giovani

<sup>188</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>189</sup> Ad attirare gli attacchi più duri è la recensione che Polese, in veste di critico, fa de *La Trilogia di Dorina* andata in scena nel teatro da lui stesso diretto: «Viene il turno di Gerolamo Rovetta, la *Trilogia* del quale, nota con compiacenza il critico, ha chiamato gran folla all'Argentina. «Tutto ciò», confessa egli, «a me, milanese, pare strano, perché il nostro pubblico è molto più scettico e non si muove che per le novità; ma Roma è un'altra cosa: qui stampa e pubblico giudicano ancora le interpretazioni, *qui sono ancora molto provinciali in confronto della nostra grande vita tumultuosa*, e stampa e pubblico qui danno all'autore e agli interpreti quelle soddisfazioni che il nostro pubblico nega [...]». Comunque, il periodo sopra citato è una graziosa collezione di complimenti al pubblico e alla stampa della Capitale. Il ragioniere Polese-Santarnecci si difenderà col dire ch'egli non si è spiegato bene. Senonché il non sapere scrivere è una magra scusa per chi pur si ostina a scrivere. Il rag. Polese-Santarnecci, *missus dominicus* del conte di San Martino e di Walter Mocchi in questo oscuro villaggio che si chiama Roma, forse non lo crederà: ma esistono, in Italia, altri villaggi ove pubblico e stampa sono ancor più «provinciali» e che potrebbero per avventura dargli anche maggiori soddisfazioni...» Giulio De Frenzi, *Le opinioni del ragioniere Santarnecci*, in «GI», 25 settembre 1908. Contro la gestione della Società romana degli autori già a fine agosto si schiera «La Stampa» di Torino: una corrispondenza molto critica di Diego Angeli porta Domenico Oliva a scrivere al quotidiano: «Non vi furono mai, come pare qualcuno abbia detto all'Angeli, pressioni per far accogliere lavori di nostri soci o per sostenerli quando fosse mancato loro il favore del pubblico». *Il teatro Stabile e la Società degli autori di Roma*, in «S», 3 settembre 1908.

autori, hanno avuto per conseguenza che una piccola parte (anzi due giornali soli) della stampa, muovessero delle osservazioni ingiuste a quanto facemmo fino ad oggi.<sup>190</sup>

Nel volgere di qualche tempo, le scelte di Polese porteranno la Società degli Autori a votare una mozione contro la gestione della Stabile<sup>191</sup>, mentre il Municipio si interrogherà su una “nuova direzione che ha trasformato l'Argentina, almeno per ciò che riguarda il repertorio, in un inutile doppione del Manzoni e del Metastasio.”<sup>192</sup>

Dal punto di vista amministrativo, l'impegno di Polese è tutto orientato a bilanciare le casse della Drammatica perseguendo un equilibrio tra entrate e uscite<sup>193</sup>, da realizzare tra l'altro con una profonda riforma della compagnia, che sostituisca alle velleità protagonistiche di attori di media caratura il richiamo delle commedie nuove. In vista della stagione 1909 Polese presenta un piano per

[...] formare una compagnia composta di dodici o tredici donne e non meno di sedici uomini [...]. Una compagnia elegante con belle attrici eleganti, con attori disciplinati, senza grandi nomi, con una spesa massima di 300 lire giornaliera. Attorno a questa compagnia fare roteare tre celebrità che possiamo avere e cercare in modo speciale il repertorio in modo di ottenere le migliori novità italiane e francesi.<sup>194</sup>

La scelta di Polese risponde a un preciso “assioma”:

Il pubblico non va a teatro per sentire gli artisti a meno che non siano delle celebrità; il pubblico va a

<sup>190</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>191</sup> Il consiglio della SIA, presieduto da Domenico Oliva, delibera quanto segue: “Il Consiglio direttivo della Società degli autori drammatici italiani, esaminate le condizioni attuali del Teatro Argentina; ritenuto essere inconciliabili con le ragioni dell'arte una cessione dell'esercizio puramente commerciale del Teatro; afferma la necessità che la Società «Drammatica Compagnia di Roma», consapevole dei suoi doveri e delle sue responsabilità, riconduca l'istituzione a quel programma d'arte pel quale fu creato il Teatro stabile di prosa nella Capitale, mercé l'iniziativa e l'opera della Società degli autori drammatici.” *La questione dell'Argentina alla Società degli Autori*, in «GI», 23 ottobre 1908. La mozione viene votata da tutti, con le uniche astensioni di Cesare Dondini e Nino Martoglio.

<sup>192</sup> *Il programma “artistico” dell'Argentina. Un energico richiamo del Municipio*, in «GI», 15 ottobre 1908. Per il momento, l'assessore alle Belle Arti Alberto Tonelli si limita a inviare a San Martino una lettera di richiamo. A febbraio, invece, la gestione secondo criteri commerciali del Teatro Argentina sarà oggetto di una vera e propria interrogazione in consiglio comunale. Cfr. *La questione teatrale e gli edifici scolastici. L'“Argentina” e il “Costanzi”*, in «A», 17 febbraio 1909.

<sup>193</sup> Al termine della stagione estiva, l'incasso giornaliero si attesta su una media di L. 527,25, a fronte di spese per L. 702, a cui la sola compagnia concorre per L. 407. Oltre a pensare a un ridimensionamento dell'organico, Polese è convinto che nella stagione invernale l'incasso giornaliero “[...] possa ascendere sino a mantenersi ad una media lorda non inferiore a lire 900” che garantirebbe bilanci in attivo. Trionfa il direttore: “La gestione dell'Argentina accettata dalle LL.SS. come un onere si rivela come una insperata fonte di guadagno e richiamo sul fatto tutta l'attenzione delle LL.SS. perché allo stato odierno dei fatti la Società non può cedere più questa azienda anche perché il nostro successo è fatto accorti che il teatro può rendere e sarà certamente disputato.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>194</sup> *Ivi*, fasc. 8, Enrico Polese, *Relazione sul progetto di formazione della nuova compagnia per il nuovo triennio comico 1909-1912*, Roma, 5 novembre 1908.

teatro solo attratto dalle commedie nuove. Gli unici artisti in Italia che chiamano il pubblico in teatro per i loro nomi sono: Eleonora DUSE; Ermete NOVELLI; Ermete ZACCONI; Eduardo FERRAVILLA; TINA DI LORENZO. Tutti gli altri non fanno interesse se non si presentano con commedie nuove. Questa non è una affermazione ma addirittura un assioma. Le altre compagnie stabili si sono rovinate appunto per la mania dei nomi. Seguendo quell'esempio è certo che anche la nostra Società andrà incontro ad una perdita senza ottenere neppure un vantaggio morale.<sup>195</sup>

A tal fine, Polese propone di sciogliere l'oneroso contratto con la prima attrice Maria Melato (L. 35 al giorno), già scritturata da Virgilio Talli (nell'orbita dei Chiarella, che si impegnano a pagare una penale di L. 12 mila), sostituendola allo stesso prezzo con Edvige ed Enrico Reinach. Inoltre, il direttore della Stabile propone a complemento "le scritture a periodi di Eleonora DUSE, Virginia REITER, Ermete ZACCONI", confermando a capo della compagnia Cesare Dondini e sciogliendo i contratti giudicati poco convenienti con Ada Serra<sup>196</sup> e con alcuni generici (Giuseppe Conforti, Giuseppe Strini e Antonietta Lollo Strini)<sup>197</sup>.

Se le difficoltà di Polese risiedono nella limitatezza del repertorio della Stabile e nella necessità di reperire i testi da rappresentare, è naturale interrogarsi sul ruolo rivestito nelle vicende della Drammatica di Roma dai maggiori proprietari e distributori di copioni, la Società Italiana degli Autori e Adolfo Re Riccardi, principale importatore di testi dalla Francia e storico avversario di Marco Praga. Re Riccardi è legato a Polese da una lunga amicizia, tanto che ancora prima che il direttore si insediasse, al momento del rinnovo del consiglio di amministrazione della Drammatica di Roma, l'«Avanti!» denunciava: "[...] si vorrebbe sfruttare la crisi attuale come un buon pretesto per il collocamento, nella Stabile, di qualche candidato *rericcardiano* alla Direzione..."<sup>198</sup>

Forse proprio per evitare di rompere gli equilibri tra i gruppi di potere, curiosamente Polese temporeggia nell'accettare alcune novità in arrivo dalla Francia propostegli da Re Riccardi<sup>199</sup>: testi

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> "[...] perché è notorio che la Serra si è fidanzata e lascerà l'arte e ciò dev'essere gradito alla Società perché la paga che le fu concessa è enorme in confronto ai suoi meriti." *Ibidem*.

<sup>197</sup> Per il triennio 1909-1911 la Drammatica Compagnia di Roma scritturata da Polese è così composta: Cesare Dondini (L. 43.50 giornaliero), Ignazio Mascalchi (L. 21), Alfredo De Antoni (L. 19), Attilio Fabbri (L. 17), Stefano Bissi (L. 10), Patrioli Giuseppe (L. 7), Anita Dondini (L. 5.50), Amelia Rossi Bissi (L. 10), Giuseppina Fabbri (L. 6), Mario Coppa e la moglie (L. 14), Gabriellino D'Annunzio (L. 6), Vittorio Morelli (L. 5), (?) Scotto e figlia (L. 9.50), Aldo Turco (L. 7), Augusto Baldi (L. 10). Prima donna della stagione 1908 è Evelina Paoli.

<sup>198</sup> F.C., *Cosa accade all'Argentina*, in «A», 4 luglio 1908.

<sup>199</sup> "Io ti promisi di attendere fino al 6 per la risposta relativa al nuovo lavoro di Rostand Chantecler. Ormai siamo però all'11 e nulla

di sicuro redditizi e capaci di far fronte a quella crisi della produzione drammaturgica da lui stesso denunciata in più occasioni, ma che avrebbero potuto creare degli attriti con la Società degli Autori, mettendo in discussione la preminenza della SIA nella scelta dei titoli da rappresentare all'Argentina. È infatti difficile pensare che Marco Praga non cerchi di influenzare le strategie che gravitano intorno alla STIn: sebbene manchi una prova documentale, vi accenna un foglio informato come «Il Tirso»<sup>200</sup> e lo si intuisce dall'inaspettato fallimento, che approfondiremo meglio più avanti, dei progetti di alleanza o fusione che la Stabile imbastisce con le compagnie dei Chiarella e della Suvini Zerboni. Allo stesso tempo gli attriti tra Polese, la SIA e la STIn si palesano nelle trattative sugli obblighi di rappresentazione cui è vincolata la Drammatica di Roma. Tra molti episodi, uno è emblematico e merita un approfondimento: la rappresentazione in prima assoluta de *Il Castello del sogno* di Enrico Annibale Butti.

### III.2.1.1 *Un debutto impossibile: Il Castello del sogno e l'affaire Butti*

Tra le molte *querelle* che animano i primi travagliati mesi di vita della STIn, quella relativa alla produzione de *Il Castello del sogno* di Butti<sup>201</sup> risulta di particolare interesse sia per l'ampiezza della mole documentale, sia per il carattere di “caso” assunto dalla produzione del nuovo e monumentale dramma in versi del drammaturgo milanese. Un *affaire* che rischia di far saltare i difficili equilibri tra la STIn e la Società degli Autori, portando allo scoperto alcune dinamiche tra i vari gruppi di potere della scena drammatica italiana di inizio Novecento.

*Il Castello del sogno* viene ereditato dalla STIn tra gli obblighi di rappresentazione della Drammatica Compagnia di Roma. Immediatamente Enrico Polese sconsiglia la messa in scena del monumentale dramma in versi, giudicato troppo dispendioso, irrappresentabile e inadatto al gusto dell'epoca.

---

ho saputo in proposito! Tu sai che io ti ho accordato il delai desiderato, con tutto il piacere tenendo molto a farti cosa gradita ma devi ammettere che non posso trascurare i miei interessi e siccome ho altre offerte serissime da esaminare ti sarei grato se mi volessi dire qualche cosa di preciso con gentile sollecitudine.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 18, Lettera di Adolfo Re Riccardi a Enrico Polese, Roma, 11 novembre 1908.

<sup>200</sup> “Per ciò che riguarda il teatro stabile di prosa c'è stato un nuovo scambio d'idee, al quale non sono rimasti estranei Marco Praga, venuto da Milano ieri l'altro, i rappresentanti della Società dell'Argentina e il rag. Polese. Definitive deliberazioni circa la compagnia non sono state prese.” *La Società Teatrale Internazionale*, in «Ts», V, n. 36, 8 novembre 1908.

<sup>201</sup> (Milano, 1868 – ivi, 1912) Influenzato da Ibsen, Butti porta sulla scena italiana alcuni dei problemi più assillanti del suo tempo, indagati “[...] con un fervore di parola che però non sempre riesce a tradurre in arte la nobiltà degli intenti” (DBI). Tra le sue opere principali, *L'utopia* (1894), *Lucifero* (1901), *Fiamme nell'ombra* (1907) e il poema *Il castello del sogno*, sorta di testamento spirituale che, rifiutato dalla STIn, verrà pubblicato da Treves nel 1910 e troverà la via delle scene soltanto nel 1914, dopo la morte dell'autore.

Nonostante il monito del direttore di compagnia, in un primo momento l'Internazionale accetta di sobbarcarsi le probabili perdite pur di onorare l'impegno con il drammaturgo iscritto alla Società Italiana degli Autori. Ma quando la questione sembra destinata a risolversi per il meglio, è lo stesso Enrico Butti a mettersi di traverso, avanzando richieste che potrebbero intaccare gli equilibri interni alla STIn e i rapporti tra l'Internazionale e alcuni fiancheggiatori del trust. In sintesi, il drammaturgo vincola l'assenso alla rappresentazione de *Il Castello del sogno* alla presenza nel cast di quattro primi attori, che devono assolutamente comprendere Alfredo De Sanctis e il precedente direttore della Stabile, Ferruccio Garavaglia<sup>202</sup>. Non sappiamo se nell'avanzare le proprie pretese Butti sia spinto o meno da Marco Praga, ma i due nomi per motivi diversi cozzano con le strategie di Polese e gli interessi della STIn: De Sanctis, a capo di una propria compagnia, sarebbe costretto ad allontanarsene per esibirsi all'Argentina e chiede un compenso pari al costo dell'intera troupe<sup>203</sup>; Garavaglia, invece, è vincolato ai fratelli Chiarella da una scrittura di ferro e ogni trattativa per sottrarlo agli impresari torinesi avrebbe esiti disastrosi per gli affari della STIn. Ai primi di ottobre Polese viene mandato a Torino per tentare una mediazione con i Chiarella. Relaziona l'agente:

Il Garavaglia è scritturato con loro a tutto l'anno 1912 e non è neanche penale ma danni e spese in caso di inadempienza. Per tutto quest'anno comico essi hanno contratti col nome di Garavaglia e se lui facesse la porcheria di mancare ne avrebbero un danno enorme. Vedono che avevo ragione io! Oggi stesso scrivo a Butti dicendogli le cose come stanno ed invitandolo a decidersi se vuole dare o no il lavoro. Se non lo dà forse per noi è meglio perché abbiamo il lavoro di Rostand sul quale credo di più.<sup>204</sup>

Nonostante il consiglio e le sollecitazioni di Polese, le pressioni di Butti restano comunque molto forti: pochi giorni dopo, l'agente è costretto a scrivere ancora una volta a Sonzogno:

<sup>202</sup> Scrive Butti a Polese: "Io non ho che a ripetervi: se c'è il Garavaglia o il De Sanctis, vi do Il Castello del Sogno. Altrimenti no. E badate che sto organizzando un altro piano per portare il Castello a Roma, in carnevale, con uno di quei due attori e in un altro teatro. Pensateci. E ricordatevi che Lorenzo Sonzogno la pensa come me <sottolineato a matita rossa da Polese>." ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 10, Lettera di E. A. Butti a Enrico Polese, Milano, 9 ottobre 1908.

<sup>203</sup> "[...] il DE SANCTIS rispose essere disposto ad accettare non per scopo di lucro ma per favorire l'amico poeta. Il DE SANCTIS è una compagnia vale a dire degli artisti che deve pagare e non può rimandare a casa i suoi artisti. Egli – veramente nelle trattative con BUTTI non si mostrò interessato ed è risposto che accetterebbe venire a Roma dall'1 Febbraio al 28 e cioè negli ultimi giorni di Carnevale mediante un compenso di 6000 Lire, vale a dire per 260 lire al giorno. Conosco esattamente il costo della Compagnia DE SANCTIS e so che questa cifra è appunto l'ammontare del costo della sua compagnia e del suo onorario. Giusto è osservare che la pretesa del DE SANCTIS non potrebbe essere più modesta e più equa perché gli ultimi giorni di Carnevale sono sempre più remunerativi per i nostri capocomici. Convegno ampiamente nel riconoscere che la richiesta del DE SANCTIS è equa e che veramente egli compirebbe un atto atto fraterno." ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 10, Enrico Polese, *Relazione sulla mise en scene del Castello del Sogno di E. A. Butti nel prossimo mese di febbraio 1909 al Teatro Argentina di Roma*, Roma, 5 novembre 1908.

<sup>204</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese ai Consiglieri Delegati della STIn, Roma, 7 ottobre 1908.



Al Butti avrei potuto rispondere [...] che trovavo inutile fare delle spese eccessive per un lavoro incerto, e che non sono avvezzo a dare troppe spiegazioni su quanto io giudico bene o male, ma siccome c'è lei di mezzo, e lei è un mio superiore, volli essere ancora cortese; ma lei à troppo tatto per non leggere tra le righe: il Butti vorrebbe mettermi lei e la sua persona innanzi come una minaccia. Il Butti à sbagliato strada perché le intimidazioni e le minacce mi ànno sempre fatto acuire il desiderio di persistere nelle idee. Ma io non voglio che lei supponga che mi opponga alla scrittura di Garavaglia per un sentimento personale. Io non ò alcuna ragione di rancore verso il Garavaglia ma ò la convinzione, appoggiata dai fatti, che il Garavaglia è stato il maggiore responsabile del disastro dell'Argentina (il conte di San Martino è tanto lui pure di tale opinione che à pagato 11000 lire di tasca sua per mandarlo via). Queste cose non posso scriverle al Butti: ma possiamo noi metterci in urto col nostro Presidente? NON è vero poi che il Garavaglia abbia un semplice compromesso con i Chiarella; à un regolare contratto, debitamente registrato, che io ò letto e di cui pregherò i Chiarella di mandarle copia: possiamo noi fare una porcheria ai Chiarella? Questi comincerebbero a non firmare i contratti del Costanzi per le loro compagnie accettando le proposte di Baracchini del Valle e poi farebbero causa alla Società. Mi pare che queste sieno ragioni abbastanza convincenti. A tuttociò aggiunga che io non mi sento di continuare nell'incarico che mi avete dato se Garavaglia rientra qui. Io ne uscirei immediatamente solo perché con Garavaglia non potrei esplicitare il mio programma di riforme che dà ottimi risultati. E le pare che a tuttociò si debba arrivare per un lavoro di Butti? [...] Il Butti à bisogno che noi gli rappresentiamo il lavoro: noi possiamo farne senza e deve accontentarsi dei nostri artisti. Tale è la mia opinione.<sup>205</sup>

Poco giorni dopo, Polese “sferz[a] a sangue il Garavaglia”<sup>206</sup> in un articolo su «L'Arte Drammatica» che suscita la reazione di Sonzogno<sup>207</sup>. A fronte delle pressioni dei consiglieri della STIn e delle rivelazioni “anonime” sul «Giornale d'Italia»<sup>208</sup>, il direttore dell'Argentina rientra nei ranghi e studia una soluzione che possa assecondare le richieste di Butti e portare in scena il nuovo lavoro del drammaturgo milanese, la cui rappresentazione viene “[...] assicurata per la prima decade del

<sup>205</sup> Ivi, fasc. 10, Lettera di Enrico Polese a Renzo Sonzogno, Roma, 10 ottobre 1908.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> “Caro Polese, Quattro parole franche. Io accetto le vostre dichiarazioni sulla quistione Garavaglia senza fare la minima supposizione al contrario dei vostri sentimenti. Sono sicuro che avete agito nell'interesse della Società. Mi spiace peraltro che sul nostro giornale sferriate il Garavaglia. La nostra posizione è delicatissima; se mi insultate in polemica coi giornalisti romani [...] noi saremmo obbligati di rinunciare alle riforme che state organizzando. Siate sereno!”. ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 10, Lettera di Renzo Sonzogno a Enrico Polese, 13 ottobre 1908.

<sup>208</sup> “A Milano, in quel caffè Savini che è il luogo di tutte le eleganze e di tutte malignità ho trovato, giorni sono, un amico il quale ha avuto la buona ventura di leggere la nuova tragedia di E.A. Butti [...]. Ecco: il Butti è persuaso che in nessuna città come a Roma il pubblico sia intelligente colto e appassionato per il teatro. Anche: sa che da voi la critica è esercitata con grande austerità e a maggior gloria dell'arte [...]; il Teatro Stabile, nel poco tempo della sua floridezza, ha educati gli spettatori ad opere d'arte di molto superiori alle solite... [...] Egli è così persuaso che il Teatro Argentina traversa ora un periodo di crisi, che non s'indurrà a dare *Il Castello del sogno* a quel vostro teatro se non saranno chiamati a recitarlo attori, come si dice, di primo ordine.” “*Il Castello del Sogno*” di E.A. Butti, in «GI», 25 ottobre 1908.

prossimo febbraio” dall’informatissimo «Il Teatro Illustrato»<sup>209</sup>. Dopo una lettura controversa e un incontro mediatore con la moglie dell’autore<sup>210</sup>, ai primi di novembre Polese stila una dettagliata relazione che propone la messa in scena de *Il Castello del sogno* per il febbraio 1909. Con consumata arte retorica, Polese sconsiglia la messa in scena non tanto per il valore artistico dell’opera, quanto per i costi della rappresentazione e il suo esito incerto<sup>211</sup>. Argomenti che fanno evidentemente breccia nella giunta esecutiva della STIn se, tre giorni dopo la relazione di Polese, Butti interviene con un piccato telegramma:

Saluto nobile generoso trust italo argentino composto amici miei carissimi che fecemi perdere tre mesi per strangolarmi in un giorno evviva arte italiana suoi mecenati.<sup>212</sup>

Ormai le carte sono scoperte. E per rispondere a Butti, Renzo Sonzogno scrive direttamente a Marco Praga:

Butti spostando completamente termini verità permettesse telegrafarci gratuite isteriche ingiurie che obbligano rompere ogni trattativa. Sono tre mesi che Butti cerca ogni mezzo fare rappresentare suo lavoro che dopo lettura apparve di dubbio risultato teatrale. Tuttavia per disinteressate considerazioni e per compiacere un artista nobile ma sfortunato e malgrado che nostra Anonima sia Società commerciale

<sup>209</sup> *Il Castello del sogno*, in «TI», n. 19, 5 novembre 1908.

<sup>210</sup> “La Signora Butti è venuta in teatro da me: andrò a prenderla per il pranzo ed alle 9 saremo al Costanzi per la lettura del Castello del sogno: sono 6 (?) e 7260 versi!! Coraggio.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 6 novembre 1908.

<sup>211</sup> “Il poeta E.A. BUTTI à ultimata la sua tragedia – IL CASTELLO DEL SOGNO – che è da quanti lo conoscono reputata una degna opera d’arte. Troppo è simpaticamente noto il nome letterario di BUTTI perché debba illustrarlo alle LL.SS. ma tutte le opere d’arte rappresentative anno sempre un elemento di rischio. Se ci fosse la certezza di successo preventivo delle rappresentazioni teatrali non vi sarebbe nessun rischio nei nostri affari. Come vostro delegato all’Amministrazione di questa Azienda mi corre quindi l’obbligo di ricordarvi che un rischio esiste. Per mettere in iscena la tragedia occorreranno non meno di SEIMILA LIRE per scene e vestuari, e con tale cifra non sarà possibile fare cose meravigliose ma potrei utilizzare parte del materiale già esistente della COMPAGNIA DI ROMA. L’Autore non può dare il lavoro se non a quattro primi attori, per quante pressioni abbia fatte presso di lui (e lo prova il mio copialettere) non mi fu dato persuaderlo d’accontentarsi dei nostri attori [...]. Ma sempre come vostro delegato – posso consigliarvi ciecamente la conclusione dell’affare?” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 10, Enrico Polese, *Relazione sulla mise en scene del Castello del Sogno di E. A. Butti nel prossimo mese di febbraio 1909 al Teatro Argentina di Roma*, Roma, 5 novembre 1908.

<sup>212</sup> Ivi, Telegramma di E. A. Butti al Teatro Argentina, Milano, 8 novembre 1908. Il giorno successivo, Butti riassume la vicenda in una lunga lettera a Domenico Oliva: “La Giunta esecutiva della Società teatrale internazionale, della quale è presidente il Conte di San Martino, esigeva ch’io assicurassi alla Stabile Roma l’esclusività del mio lavoro per un anno, *senza darmi nessun affidamento su l’interpretazione che essa avrebbe dato dalla prossima Quaresima al Castello del Sogno*; ed io, che aveva ceduto alle loro imposizioni economiche, ho dovuto ribellarmi a questa inaudita pretensione artistica e ho rotto bruscamente e definitivamente ogni relazione con quei signori. Resta dunque assodato il fatto che [...] una Società, alla quale han dato veste di pubblica Istruzione di cultura gli aiuti del Re, del Comune di Roma e della Società romana degli Autori, per una considerazione di lucro ha trattato in questo modo un autore italiano non esordiente e l’opera sua.” “*Il Castello del Sogno*” di E.A. Butti, in «GI», 12 novembre 1908. Più misurato quanto Butti scrive a «Il Tirso»: “La Giunta esecutiva della Società Teatrale Internazionale aveva accettato di allestire senza risparmi il mio poema e c’eravamo messi d’accordo per i diritti d’autore. L’accordo è mancato su la questione dell’interpretazione del lavoro nel venturo anno, quando sarebbero venuti a mancare Alfredo de Sanctis ed Evelina Paoli.” E.A. Butti, in «Ts», V, n. 38, 22 novembre 1908.

e non Accademia Mecenati consentimmo esporci sicura perdita rappresentazione che complessivamente costa, come Butti conosce per mezzo sua Signora, ventottomila lire oltre diritti autore. Inaspettato contegno Butti, tanto più inqualificabile avendo egli con precedente telegramma accettate tutte condizioni, facendo solo riserva esclusività Italia conoscere composizione nuova compagnia caso tournée per cui risponderemo garantendo interpretazione degna comune interesse. Ripeto che ragioni dignità malgrado vostro autorevole cortese interessamento impediscono oramai riprendere rapporti.<sup>213</sup>

La risposta di Marco Praga chiude la questione difendendo l'autore iscritto alla SIA e cercando di ricomporre gli attriti con la Società Teatrale Internazionale:

[...] con ritardo rispondo non potendo lasciare senza replica parole che voglio credere non rispondano vostri veri sentimenti – Condizioni imposte al Butti erano eccessivamente gravi e artisticamente malsicure specialmente per esecuzioni anno venturo né egli poteva accettarle occhi chiusi – Ammetto che Butti malato ed esasperato inviò dispaccio eccessivamente vibrato ma offrendo mia amichevole equanime mediazione mi proponevo fargli rilevare suo errore e ristabilire fra lui e internazionale cordiali rapporti – Duolmi non avere ottenuto scopo ma come direttore società autori sento dover protestare contro tono vostro dispaccio laddove dice o lascerebbe intendere che vostra società accettava dramma per grazia e per aiutare un autore disgraziato. Enrico Butti non ha bisogno della carità di nessuno e ove ne avesse provvederebbe nostro suo sodalizio senza ricorrere private società speculazione quale dichiarate essere la vostra [...].<sup>214</sup>

### III.2.1.2 *Ambizioni, strategie, alleanze: ascesa e declino della Stabile romana*

Al di là della scelta dei titoli e della gestione della Drammatica Compagnia – di cui *Il Castello del sogno* rappresenta un episodio – il ruolo di Enrico Polese all'interno della Società Teatrale Internazionale va ben oltre la direzione del Teatro Argentina: egli è soprattutto un agente. Compito del potente direttore de «L'Arte Drammatica» è infatti quello di stringere accordi e alleanze con i protagonisti dell'industria dello spettacolo dell'epoca, facendo leva sulle proprie conoscenze all'interno della società teatrale. In particolare, su mandato di Bortini e Sonzogno, fin dal mese di agosto Polese si concentra su un accordo commerciale con i fratelli Achille e Giovannino Chiarella che assicuri in esclusiva ai teatri romani gestiti dalla STIn le blasonate e redditizie compagnie

<sup>213</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 10, Copia telegramma di Renzo Sonzogno a Marco Praga, s.d [novembre 1908].

<sup>214</sup> Ivi, Telegramma di Marco Praga a Renzo Sonzogno, Milano, 11 novembre 1908.

scritturate dagli impresari torinesi<sup>215</sup>. Secondo il progetto, nel giro di un paio di stagioni il Costanzi, l'Adriano e l'Argentina (con buona pace della Stabile e della convenzione col Campidoglio), avrebbero annientato la concorrenza delle principali sale di prosa della capitale, il Valle e il Nazionale<sup>216</sup>, che a loro volta avrebbero potuto allearsi per far fronte alla posizione egemone della STIn. Come spiega Polese, la situazione richiede scaltrezza e rapidità:

Dato lo scopo nostro che è quello di tenere aperti i teatri il maggior numero di giorni possibile onde trarne maggior lucro possibile mi pare d'importanza capitale della Società assicurarsi il gruppo delle Compagnie Chiarella. È innegabile che l'affermarsi della N./ Società in Roma à portato un grave danno agli altri teatri, ma è pure innegabile che almeno per tre anni ancora avremo la concorrenza del Teatro VALLE che può combinare lui il gruppo Chiarella e mi stupisco come ancora non l'abbia fatto. Ritengo che ciò non sia avvenuto perché gli attuali amministratori del VALLE data la mia presenza nella Vostra Società ed i miei rapporti con i CHIARELLA debbono credere già stipulato quanto non è che in trattative. Lo scopo della Nostra organizzazione è appunto quello di ottenere quei maggiori proventi, quei vantaggi nei contratti che non è dato ottenere dai privati. Ma noi dobbiamo avere di mira l'avvenire: la nostra Società non à ancora quattro mesi di vita ed il cammino che à percorso è vertiginoso. Per queste considerazioni mi prendo l'ardire – nell'interesse generale, di richiamare in modo speciale l'attenzione della GIUNTA sulla grande convenienza di stipulare l'accordo con i CHIARELLA [...] con questi contratti noi mettiamo i nostri teatri in grado da poter competere col VALLE e col NAZIONALE anche con i spettacoli di prosa e renderemo sempre più difficile la posizione degli avversari. Siamo in momento di concorrenza, non è difficile che VALLE e NAZIONALE si uniscano in un'azione comune per prendere tutte le compagnie di prosa.<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Per il triennio 1909-1912, la Società Fratelli Chiarella ha scritturato le compagnie di Ermete Novelli, Virgilio Talli, Giuseppe Sichel, Irma ed Emma Gramatica, Ferruccio Garavaglia e Ferruccio Benini. Di queste, spiega Polese, hanno già impegni per Roma “La compagnia di Emma Gramatica (Quaresima 1910-Quaresima 1911) e la compagnia del Cav. Sichel (Primavera 1909-Primavera 1910-e Primavera 1911) ma questa seconda compagnia avendo un repertorio esclusivamente di vaudevilles non è molto adatta ai teatri che a Roma possiede la S.T.I.N. La Compagnia del Comm. Ferruccio BENINI à delle trattative non ancora concluse con l'impresa Flli BILLAUD del teatro Quirino, ma anche questa compagnia dialettale imperniata su un artista minuzioso qual è il Benini non mi sembra adatta per il Costanzi od eventualmente l'Adriano, non andrebbe che all'Argentina dato che la Società posso ottenere di fare agire in questo teatro altre compagnie oltre la Stabile.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 6, *Relazione per il contratto con la Società Fratelli Chiarella*, Roma, 5 novembre 1908. Secondo la convenzione, la STIn avrebbe garantito il 60% degli introiti alla compagnia (il 65% nel caso di Novelli), si sarebbe accollata le spese di diritto d'autore, stampa, comparse e avrebbe garantito all'Agenzia generale della STIA e della STIn una provvigione del 3%.

<sup>216</sup> “Mi permetto di ricordarvi tutta la grande importanza di questo contratto che ci garantisce la supremazia di tutte le compagnie di prosa in modo da non farci temere la concorrenza del Valle e di altri teatri di prosa.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 10, Enrico Polese, *Relazione sulla mise en scene del Castello del Sogno di E. A. Butti nel prossimo mese di febbraio 1909 al Teatro Argentina di Roma*, Roma, 5 novembre 1908.

<sup>217</sup> Ivi, fasc. 6, *Relazione per il contratto con la Società Fratelli Chiarella*, Roma, 5 novembre 1908. Il Teatro Valle, gestito dal direttore del Costanzi estromesso dalla STIn, Vincenzo Morichini, per il triennio 1909-1912 può contare sulle compagnie Tina Di Lorenzo, la Andò-Pagli-Gandusio, la Galli-Guasti, la Mariani-Calaluso e la Ruggeri-Borrelli, scritturate nella stagione precedente per il

Mentre Polese lavora per definire l'alleanza con i fratelli Chiarella – che, come vedremo, si realizzerà soltanto anni dopo e per un breve periodo<sup>218</sup> – i consiglieri della STIn conducono le trattative per un progetto ancora più ardito: la fusione della Drammatica Compagnia di Roma con la “Compagnia Eroica” della Suvini Zerboni. L'idea di ottimizzare i costi della Stabile aggregandola a un'altra compagnia era stata avanzata pochi mesi prima da Tomaso Monicelli dalle austere colonne dell'«Avanti!»<sup>219</sup>; ma se l'idea di Monicelli nasceva per sollevare il Municipio dal finanziamento pubblico di una compagnia a forte connotazione privata, il progetto a cui lavorano Sonzogno, San Martino ed Emilio Suvini ha l'obiettivo opposto:

[...] credo che si dovrebbe studiare la soluzione del problema relativo alla continuazione della Compagnia dell'Argentina, sulle basi di una fusione di quella compagnia colla nostra Eroica diretta da Maggi. Per quanto riguarda la questione finanziaria, io credo che il meglio sarebbe creare un ente nuovo, al quale l'Argentina apporterebbe le proprie attività, pensando l'attuale Società a liquidare la propria situazione. E parimenti la Compagnia Maggi apporterebbe i propri capitali scenici. Avendo così un corredo ricco e sufficiente di certo nei primi mesi, non occorrerebbe che provvedere ad un capitale circolante che (anche a giudizio di competenti interpellati) non dovrebbe essere superiore alle 100.000.- lire. A costituire questo capitale circolante potrei adoperarmi io, in concorso con qualche amico; credo vi vorrà concorrere anche il Conte di San Martino e potrebbe farlo anche la Stin. A questo proposito anzi, posso dirle che ebbi occasione d'incontrare l'altro giorno, nell'ufficio del Cav. Praga, l'Avv° Renzo Sonzogno al quale esposi queste idee, idee ch'egli trovò accettabilissime.<sup>220</sup>

Al di là di questo progetto, l'Internazionale si affida al navigato agente de «L'Arte Drammatica» per stringere un'alleanza con due impresari legati ai fratelli Chiarella, Temistocle Pozzali ed Ercole Casali, concessionari del Regio di Torino e del Carlo Felice di Genova. Lo scopo è triplice: veicolare sul Costanzi le compagnie dirette a Roma, inserire le sale nella combinazione dei grandi teatri

---

Costanzi con il tramite dello stesso Polese. Del resto, è proprio Polese a consigliare alla STIn di non abbandonare la prosa al Costanzi: “Il Teatro Costanzi specialmente per la prosa à delle tradizioni luminose: è un teatro dove si fecero delle ottime stagioni e i miei registri d'agente lo provano perché io fui sempre in parte interessata da quando e (cioè nel 1895) il teatro iniziò la sua resurrezione: è per l'esperienza che ò per il teatro che mi permetto consigliare non abbandonare gli spettacoli di prosa che riusciranno di grande vantaggio.” *Ibidem*.

<sup>218</sup> Tre recite de *La Traviata* allestita dal Regio, che viene replicata al Teatro Carignano nel febbraio 1912. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 3. L'interessante esperimento non ha però seguito, almeno a Torino. Le strategie di coproduzione della STIn negli anni Dieci troveranno spazio nei §§ VII.3 e VII.4.

<sup>219</sup> “Se l'Argentina non può costituirsi una propria Compagnia, può procurarsene un'altra e fonderla con la propria.” P.S., *Il Teatro Stabile dell'Argentina (Conversando con Tomaso Monicelli)*, in «A», 25 aprile 1908. Monicelli suggerisce come compagnia “[...] quella diretta da Talli e che ha per comproprietario il comm. Re-Riccardi.”

<sup>220</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 18, Lettera di Emilio Suvini a Gino Pierantoni (?), Milano 21 ottobre 1908.

d'opera che stava prendendo forma intorno al Costanzi ed estromettere le agenzie concorrenti nella scrittura degli artisti lirici. Scrive Polese:

Pozzali era dunque ieri alla stazione e io gli ò fatto la proposta come da ordini ricevuti. Il Pozzali à trovata la proposta troppo tenue e mi à chiesto il doppio vale a dire 240000 lire all'anno; però ò compreso che è intenzionato a discendere di molto. Bisogna tenere calcolo che il Pozzali rinuncia all'agenzia senza volere alcun compenso e i proventi verrebbero tutti alla nostra Agenzia. Il Pozzali poi assicura alla Società la stagione d'opera d'autunno e una di primavera all'anno del Politeama Chiarella e questo mi venne confermato dagli stessi Chiarella. Per modo che solo a Torino sarebbe occupato per quasi tutta la totalità dell'anno e poi sarebbe a vostra disposizione per gli altri. Ove aveste dovuto rilevare l'Agenzia una somma era necessario spenderla ed aggravarvi di stipendi mentre che con questa combinazione non vi sarebbe che quello, modesto, di Tavernari che è un uomo utile [...]. Per la percentuale accetta per gli anni venturi il 10% per quest'anno chiede il 30% dovendo dividere con i Chiarella e Bianchi ma ritengo diminuirà al 20%. I Chiarella e Bianchi sono già al corrente di tutto ed ànno dichiarato anche a me che sono contenti della combinazione e che anche per la concessione futura mettono la loro influenza a vostra disposizione. I Chiarella sarebbero poi lieti di assicurare le due stagioni d'opera al loro teatro nuovo.<sup>221</sup>

Sempre grazie all'intermediazione di Pozzali, Polese tratta la cessione da Ercole Casali del Carlo Felice: se già il 20 ottobre troviamo l'agente a Genova per trattare con l'impresario<sup>222</sup>, è a Torino che la trattativa trova i veri sviluppi:

Per Casalis (*sic!*) il Pozzali trova la proposta conveniente e si riserva fargliela conoscere. Mi sono preso l'impegno di comunicarvi la proposta e riferirvene. Sono a vostra disposizione per tornare a Torino quando credete opportuno. Naturalmente il Casalis mi à raccomandato di non lasciarlo più privo di notizie qualunque sia la decisione.<sup>223</sup>

I movimenti e il ruolo dell'agente Polese cozzano presto con la preminenza di Walter Mocchi nella gestione delle scritture. Sebbene i due collaborino per riformare l'agenzia della STIA in vista della fusione con quella della STIn<sup>224</sup>, presto la concorrenza nella scrittura degli artisti e il sovrapporsi

<sup>221</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese ai Consiglieri Delegati della STIn, Roma, 7 ottobre 1908.

<sup>222</sup> Ivi, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 19 ottobre 1908.

<sup>223</sup> Ivi, fasc. 10, Enrico Polese, *Relazione sulla mise en scene del Castello del Sogno di E. A. Butti nel prossimo mese di febbraio 1909 al Teatro Argentina di Roma*, Roma, 5 novembre 1908.

<sup>224</sup> "Le accludo copia della lettera ricevuta da Mocchi e che, come vede, abbonda in progetti di riforma dell'Agenzia, progetti che ritengo veramente utili. Passate le feste della Madonna, per le quali forzo l'andata in scena del *Giulio Cesare* di Shakespeare, verrò a Milano per un paio di giorni [...]. Ora qui ò quasi l'organizzazione completa e posso anche allontanarmi qualche giorno.

d'interessi sulle piazze sudamericane li portano a un'insanabile rottura. Il magro affare di Polese con l'adesione alla STIn si spiega indirettamente per bocca del segretario Enzo Signori: "È finito lo spoglio della gestione passata della Sezione drammatica e operette ed eccetto tre o quattro nuovi contratti fatti ultimamente nessun contratto mi risultò fatto dal Polese dopo il Maggio u.s."<sup>225</sup> Dopo mesi di screzi, il 16 novembre 1908 Polese dà le dimissioni:

Egregio Sig. Bortini,

non venni oggi da Lei per un fatto nuovo che seppi a Roma e che mi induce ad un passo grave. Per un affronto che mi à fatto – come uomo d'affari – Mocchi sono obbligato a dare le mie dimissioni da Direttore della Sezione di drammatica dell'Agenzia di Milano e da dirigente dell'Argentina. Mocchi – dopo che io avevo avuto l'incarico di scritturare per l'anno venuto l'attore Chiantoni e dopo che io ero già in trattative, senza passarmi parola di nulla à definito lui il contratto senza avvertirmi di nulla e senza nulla dirmi delle condizioni. Il Chiantoni io lo avrei combinato a 10.000 lire annue e credo che invece abbia ottenuto di più. Questo fatto dimostra che Mocchi vuole anche occuparsi di affari di drammatica: lei, che mi conosce, sa che io non posso accettare di essere in secondo ordine, né sono un impiegato, quindi lascio il posto, certo senza rancore personale. Torno ad aprire la mia Agenzia ed a lavorare da solo. Sono troppo indipendente per diventare un impiegato e penso di avere sempre guadagnato quanto di stipendio abbia dal mio contratto con Mocchi. Io lavoro anche (o forse soprattutto) per l'amor proprio e non bado al denaro, ma non posso subire menomazioni. Mandai a Mocchi le dimissioni da agente al Conte quelle da direttore dell'Argentina ma volli avvertire anche lei che mi fu sempre largo di tanta benevolenza [...]. Lavorai con voi sempre con fede ed entusiasmo ma non potrei continuare col sospetto di non avere intera ed assoluta quella fiducia a cui so di avere diritto. Lei à un carattere troppo fiero e leale per non approvarmi.<sup>226</sup>

Se la concorrenza con Mocchi porta Polese alle dimissioni, è bene precisare che nello stesso periodo forti attriti tra il direttore dell'Argentina e l'amministrazione dell'Internazionale vanno creandosi a causa di una gestione piuttosto disordinata dei conti dell'Agenzia comune, nella quale le partite della STIA, quelle della STIn e quelle della Drammatica di Roma si confondono. Del resto,

---

La mia presenza a Milano è necessaria per l'Agenzia e per il mio Giornale." Ivi, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 1 settembre 1908.

<sup>225</sup> Ivi, b. 2, fasc. 7, Relazione di Enzo Signori a Enrico di San Martino, Milano, 15 gennaio 1909.

<sup>226</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 16 novembre 1908. Il 18 novembre, Polese ribadisce: "L'amico Signori le avrà mostrato il telegramma che ebbi ieri sera da Mocchi. All'Hotel Continental gli è mandato una lettera dove riassumo la mia spedita a Milano e dove gli spiego per quali ragioni è detto (ri insisto) le mie dimissioni. Io questa sera è una commedia nuove e non mi muovo di teatro. Domattino sarò da lei anche perché – dopo i disastrosi incassi di questi giorni – è bisogno di molto denaro." ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 18 novembre 1908.

nei primi mesi di vita della Società, l'agenzia della STIA nella STIn non è regolata in maniera chiara, né la sua esistenza è formalizzata da un accordo preciso; eppure, grazie al lavoro della rete di agenti, dai suoi conti passano già le scritture più varie, da quelle della Italo-Argentina per le compagnie in partenza per il Sud America a quelle per i giri di capocomici e artisti in teatri estranei all'orbita dell'Internazionale<sup>227</sup>. In questo contesto, anche le scritture contabili si complicano, creando una confusione inadatta al regolare funzionamento di una società anonima. Per mettere ordine, la STIn invia nell'agenzia di Milano un ragioniere, che oltre a denunciare l'utilizzo irregolare di libri mastri e giornali di cassa, porta alla luce degli spostamenti di fondi dalle casse dell'agenzia comune a quelle della STIA e di Walter Mocchi<sup>228</sup>, mentre di lì a poco in sede di bilancio la contabilità regalerà altre sorprese<sup>229</sup>. Nel frattempo il dissidio tra Mocchi e Polese sembra rientrare, tanto che il direttore dell'Argentina si trasferisce con la Drammatica Compagnia di Roma al Petruzzelli di Bari: sebbene prima di partire Polese informi Sonzogno sulle spese della tournée<sup>230</sup>, formalmente il consiglio non delibera lo spostamento a Bari della Stabile. Ciò mostra il fianco a Polese. Mentre l'agente si trova al Petruzzelli, il consiglio di amministrazione della Società anonima per la Drammatica Compagnia di Roma dà le dimissioni e il 20 novembre l'assemblea generale degli azionisti – assente il presidente conte di San Martino per “motivi di delicatezza”<sup>231</sup> – nomina il nuovo CdA<sup>232</sup>, che di fatto estromette la Società degli Autori dall'amministrazione. Come primo atto, il 25 novembre i nuovi amministratori sostituiscono Polese alla direzione dell'Argentina con il consigliere delegato della Stabile, Gino Pierantoni. Polese protesta e in un primo momento

<sup>227</sup> Tra le compagnie scritturate per la stagione 1908-'09: la Vergani (Catteyson) scritturata per il Brasile, le Compagnie della ditta Chiarella (Zacconi – Manzoni di Milano; Novelli – Filodrammatici di Milano e Goldoni di Venezia; Benini – Filodrammatici di Milano e Teatro Nuovo di Bergamo), la Compagnia Melidoni (Teatro Nuovo di Bergamo), la Compagnia del Grand Guignol (Piacenza), la tournée italiana della Troupe Rejane. Tra gli artisti: Gina Graziosi (Compagnia Novelli), Salvatore Papa ed Eugenia Berry (Compagnia Tina Di Lorenzo), Maria Melato e Speranza Mancini (Compagnia Talli) e diverse scritture della Compagnia Sichel (Gemma Gorretta, Antonietta Sivigliano, Maria Brioschi, Giovanni Leighel). ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 4, *Agenzia STIA-STIn. Propine della sezione drammatica & operette*, s.d. [1908].

<sup>228</sup> Ivi, b. 2, fasc. 7, Lettera del rag. Ripamonti a Enzo Signori, Milano, 20 novembre 1908.

<sup>229</sup> Afferma sconsolato il ragioniere: “Non ho mai potuto scriverle prima d'ora perché proprio non ho avuto un momento libero. Sto compilando il Bilancio: le assicuro che non credevo di trovare una così grande confusione. Basta si farà quello che si potrà.” ASCA, *STIn*, b. 2, fasc. 7, Lettera del rag. Ripamonti a Enzo Signori, Milano, 8 dicembre 1908.

<sup>230</sup> Ivi, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Renzo Sonzogno, Roma, 10 novembre 1908. Polese preventiva spese di viaggio per L. 2868.56 e un costo giornaliero di L. 1367.25, a cui aggiungere il 13% per il Teatro e spese diritto d'autore.

<sup>231</sup> *Il nuovo ordinamento del Teatro Stabile. Ettore Paladini direttore della compagnia*, in «GI», 21 novembre 1908. Il 25 novembre l'annuncio della scrittura di Paladini viene smentita sul «Giornale d'Italia» dallo stesso attore.

<sup>232</sup> Enrico di San Martino, Annibale Gabrielli, Alberto Marghieri, Giovanni Torlonia, Renzo Sonzogno, Juan Bortini, Gino Pierantoni. Contestualmente, il capitale sociale viene aumentato a L. 100mila.



sembra giungere a un accomodamento<sup>233</sup>, ma pochi giorni dopo è l'amico Re Riccardi a informarlo che la direzione del teatro è di fatto passata a Pierantoni<sup>234</sup>.

Nonostante l'abbondanza di fonti primarie<sup>235</sup>, la ricostruzione dell'ultima fase del rapporto tra Enrico Polese e la STIn è piuttosto nebulosa. Quel che è certo è che il direttore della Stabile si muove in maniera tutt'altro che limpida: superato il cauto atteggiamento nei confronti del principale avversario di Marco Praga, Polese stringe con Re Riccardi un accordo molto svantaggioso per la STIn:

POLESE, usurpando i poteri del Consiglio d'Amministrazione, non si peritò di vincolare la Società verso il Sig. Adolfo Re Riccardi con un contratto per la rappresentazione di dieci lavori da aver luogo nel nostro Teatro Argentina entro e non più tardi del 1° Giugno 1909. È opportuno considerare che la contrattazione fatta dal Sig. Enrico Polese costituisce un atto di piena ed indiscutibile malafede, perché, mai, nessun capo-comico pensò di obbligarsi per un numero così rilevante di lavori, dei quali, per giunta, la maggior parte erano vecchi e già coronati da solenne insuccesso. Come tutto ciò fosse poco il Sig. Polese arrivò perfino ad accettare una penale di lire 1000 per ogni lavoro non rappresentato!<sup>236</sup>

Un'astuzia architettata da Polese costringe il nuovo CdA della Drammatica a sottoscrivere il contratto capestro:

[...] il Sig. Polese, quando fu sbalzato da quel potere a cui inopinatamente era stato elevato, trovandosi a Bari con la Compagnia; pensò bene di spedire l'intera condotta a piccola velocità, di modo che, mentre il personale artistico si trovava, di ritorno da Bari, sulla piazza di Roma, mancava di tutto il fa bisogno necessario a recitare qualsiasi produzione. L'unica commedia disponibile era la =*Donna Nuda*= di Bataille, che era, appunto, una di quelle comprese nel famoso contratto più volte ricordato. Era quindi indispensabile o di tener la Compagnia in riposo, pagandola, oppure di rappresentare la *Donna nuda*. E qui, opportunamente (secondo il proprio punto di vista) intervenne il Sig. Re Riccardi, il quale mise l'alternativa: o ratifica, da mia parte, del contratto Polese o negare la rappresentazione di *Donna nuda*. Come Ella vede, non vi era luogo ad esitare ed io dovetti attenermi al primo partito, onde evitare danni

<sup>233</sup> “[...] pregola domattina telegrafarmi esattamente notizie riguardo mia posizione voglia avvertire avv. Pierantoni che con loro telegramma odierno Sonzogno e Mocchi riconoscendo immutata mia carica direttore invitanomi riferire a lui come consigliere delegato [...]. Invio parimenti smentite annuncio Tribuna ai giornali romani [...]” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Telegramma di Enrico Polese a Enzo Signori, Bari, 27 novembre 1908.

<sup>234</sup> “Re Riccardi informami che avvocato Pierantoni presentossi signora Paoli dichiarandosi direttore Argentina e chiedendole parte *Donna nuda*. Deve trattarsi di equivoco che pregola chiarire immediatamente e nel caso autorizzola significare avvocato Pierantoni sono io direttore Argentina tutto Carnevale come da deliberazioni consigliare 4 agosto. Né intendo recedere.” Ivi, Telegramma di Enrico Polese a Enzo Signori, Bari, 29 [novembre 1908].

<sup>235</sup> Ampia documentazione in Ivi, b. 2, fasc. 7; b. 22, fasc. 4.

<sup>236</sup> ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 6, Lettera di Gino Pierantoni ad Alberto Marghieri, s.d. [27 gennaio 1909].

morali e materiali anche maggiori di quelli verificatisi. D'altra parte, come risulta dai vostri copialettere, il contratto Polese era stato già precedentemente autorizzato e sanzionato dal vostro ex Vice presidente Sig. Juan Bortini.<sup>237</sup>

Ma non c'è soltanto la svantaggiosa scrittura con Re Riccardi a inguaiare Polese: l'Internazionale accusa il direttore della Stabile di alcuni ammanchi nei giornali di cassa – compilati del resto soltanto fino ai primi di ottobre<sup>238</sup> –, di “abusivo incasso provvigioni”<sup>239</sup> e di aver creato un buco nei conti della Drammatica di Roma superiore alle 30mila Lire<sup>240</sup>, avendo detenuto per sé “somme di proprietà della Società certamente superiori ad un totale di lire 15.000” delle 27.659.05 ricevute dalla STIn<sup>241</sup>.

Per quanto il ragionier Santarnecchi provi a giustificarsi, giocando sul pietismo<sup>242</sup> e cercando di ricostruire senza pezze d'appoggio i movimenti di cassa<sup>243</sup>, gli amministratori hanno buon gioco nel muovere le proprie accuse:

[...] durante la gestione suddetta egli avrebbe dovuto rimettere continuamente e regolarmente i resoconti del movimento di cassa con tutte le analoghe giustificazioni ma non lo fece sebbene più volte richiesto, limitandosi solo ad inviare alla Presidenza della Società i bordereaux degli incassi serali ed anche questi incompleti, omettendo specialmente di dare conto degli incassi effettuati durante un corso di recite che la Compagnia dette a Bari dal 20 al 31 novembre [...]. Ben vero il sig. Polese mai negò di ritenere presso di sé somme di pertinenza della Società ripetendo anzi la promessa riuscita sempre vana di restituirle.<sup>244</sup>

Di fronte a una minaccia di querela, ai primi di gennaio Polese cerca una mediazione, poi scappa in

---

<sup>237</sup> *Ibidem.*

<sup>238</sup> Ivi, b. 23, fasc. 2.

<sup>239</sup> Ivi, b. 22, fasc. 4, Telegramma di Walter Mocchi a Enrico di San Martino, Milano, 5 gennaio 1909.

<sup>240</sup> Ivi, b. 1, fasc. 17, Lettera di Gino Pierantoni ad Alberto Marghieri, Roma, 5 aprile 1909.

<sup>241</sup> Ivi, b. 22, fasc. 4, *Atto di intimazione e diffida* [bozza], s.d. [gennaio 1909].

<sup>242</sup> Quando dopo lunghi tentativi di conciliazione San Martino lo minaccia di adire alle vie legali se non si recherà immediatamente a Roma, Polese risponde: “Come telegrafai Conte suo telegramma mi ha tanto agitato da causarmi nuova forte crisi male giorni scorsi non posso affrontare viaggio – pregoti comunicare che spedirò subito metà spese ottobre – che sono disposizione vostri ragionieri per ogni chiarimento dai conti emergerà che sono un inesperto contabile ma tutto mio danno – se consiglio dubita rimanere scoperto impegnomi provvedere versargli cifra che mi indicherete fino a completo esame tutti conti – ho la coscienza di avere lavorato senza nulla guadagnare risultato sarà danno morale e finanziario e forte scossa salute confido vorrai persuadere di ciò tutti che mi si addimostrano sempre benevoli e vorrete togliermi da questo angoscioso stato che eccitami al punto da impedirmi lavorare – mi affido a te.” ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 4, Telegramma di Enrico Polese a Walter Mocchi, Milano, 28 dicembre 1908.

<sup>243</sup> Fitta e affannata corrispondenza in ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 4.

<sup>244</sup> Ivi, *Atto di intimazione e diffida* [bozza], s.d. [gennaio 1909].

Francia protetto da Re Riccardi, il quale nel frattempo assume con Romeo Carugati la direzione de «L'Arte Drammatica». Mocchi telegrafa concitato da Milano:

Confermo fuga Polese estero parlato cognato Zerboni che rifiutasi addivenire qualunque accomodamento dichiarando essere inutile ogni tentativo salvataggio Polese. Credo quindi necessaria immediata denuncia mentre provvedo per quanto riguarda STIA sequestrando ogni sua eventuale ragione incassi procuratori Polese dettero ordine posta trattenerne tutta sua corrispondenza casella privata ritengo misura illegittima provvedete finanziariamente assicurandovi visione corrispondenza onde sequestrare vagli Arte Drammatica impedire dispersione operazioni drammatiche potere scoprire altre eventuali irregolarità urge Valli proceda subito risolutamente lascio ordini Gargiulo<sup>245</sup> abboccarsi avvocato Foa pregola fare partire subito Signori Milano procedere accordo Gargiulo revisione copialettere registratori onde accertare situazione artistica finanziaria agenzia [...].<sup>246</sup>

Quando giunge nell'agenzia di Milano, il segretario del consiglio Enzo Signori trova una situazione di stallo tra avvocati, procuratori e cassetti chiusi a chiave che rischiano di scatenare una guerra di carte bollate<sup>247</sup>. Esaminati forse con maggiore perizia i libri contabili i debiti di Polese si ridimensionano<sup>248</sup>, sebbene a toccare con mano le carte “La cosa è più complicata, meglio più arruffata di quanto si poteva credere” perché “si venne a conoscenza di nuove cose che prima non si conoscevano e anche di una certa importanza.”<sup>249</sup>

Nel frattempo, il «Giornale d'Italia» e altri fogli iniziano a dare spazio alle voci sulla vertenza Polese<sup>250</sup>. Probabilmente per sopire una vicenda controversa, ma fonte di sicuro discredito per la

<sup>245</sup> Mario Gargiulo, direttore della sezione lirica dell'agenzia.

<sup>246</sup> ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 4, Telegramma di Walter Mocchi a Enrico di San Martino, 12 gennaio 1909.

<sup>247</sup> Un incontro chiarificatore a Milano, concitatamente relazionato dal segretario del consiglio, dà la misura della situazione: “Altra corrispondenza del Sig. POLESE trovasi chiusa nei cassetti della scrivania, che non sarà aperta se non dietro ordine del Sig. Mocchi e alla presenza dell'Avv. RIBOLDI che è in possesso delle chiavi di detti tiretti e che si dichiara procuratore del Sig. Polese. Questo quanto il Sig. Avv. Gargiulo rispose a detto Avvocato, essendosi oggi presentato per ritirare delle carte che si trovavano colà chiuse.” Ivi, b. 2, fasc. 7, Relazione di Enzo Signori a Enrico di San Martino, Milano, 15 gennaio 1909.

<sup>248</sup> “Da una prima occhiata data al libro cassa io credo che il conto Polese verrà ad essere modificato certamente. A questo concorrerà pure l'aver calcolato come se Polese avesse riscossi due stipendi da L. 666.- mensili mentre ciò non avvenne. Questo mi fu spiegato oggi fu causato da un giro di cassa fatto dall'Agenzia sui fondi della Stin e non comunicato all'amministrazione dell'Internazionale col motivo ben definito. Essendo però la cosa complicata, la spiegherò al mio ritorno, ad ogni modo intanto posso avvisare che la somma da rendersi da Polese sugli stipendi prelevati in più si ridurrebbe a L. 264.- invece di L. 1328.- che ora credo calcolate.” ASCA, *STIn*, b. 2, fasc. 7, Lettera di Enzo Signori a Enrico di San Martino, Milano, 14 gennaio 1909.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> “Sono corse e sono state pubblicate alcune strane dicerie intorno all'ex-direttore provvisorio dell'Argentina, signor ragioniere Enrico Polese Santerrecchi [...]. Rammenteranno anche i nostri lettori che questa gestione fu artisticamente difettosissima. Pare che neppure i risultamenti finanziari dell'amministrazione Polese siano stati splendidi. Della quale amministrazione il signor Polese doveva rendere conto ai suoi mandanti, vale a dire alla *Società Teatrale Internazionale* [...]. Ora noi sappiamo che i conti stanno per essere regolati, poiché un noto importatore di commedie straniere rappresenterà il signor Polese in questa vertenza.

Società, San Martino propone un indennizzo di L. 10mila “per sospendere ogni pratica legale verso Polese sino a liquidazione totale di conti.” Per raccogliere la cifra e “salvare Polese”, peraltro da poco convolato a nozze<sup>251</sup>, si mobilitano gli amici, la sorella e il cognato, i quali con il determinante contributo di Re Riccardi chiudono la *querelle* liquidando la STIn con L. 8.000<sup>252</sup>.

Sebbene la collaborazione tra Polese e la Società Teatrale Internazionale si chiuda in maniera tanto turbolenta, ciò non impedirà all'agente di continuare a farvi affari: nonostante la stagione precedente l'avesse “sferzato a sangue” sul proprio giornale, nell'autunno del 1909 Polese propone al Costanzi “dal 16 aprile 1910 al 5 maggio 1910” la “grande compagnia drammatica d'ordine primarissimo” guidata da Ferruccio Garavaglia<sup>253</sup>. Un'offerta che Mocchi consiglia di accettare per il “repertorio magnifico” e perché “inoltre elimineremmo concorrenza alla Stabile durante futuro inverno in cui Garavaglia dovrebbe andare Valle.”<sup>254</sup> E in effetti il contratto verrà regolarmente firmato il 31 marzo 1910, con clausole particolarmente convenienti per il capocomico<sup>255</sup>.

Tornando al 1908-09, il nuovo direttore del Teatro Argentina, Gino Pierantoni, redige un nuovo programma per la stagione di Carnevale che viene lodato dal sindaco Ernesto Nathan perché “risponde a principi d'arte e ai desideri recentemente manifestati dalla Giunta comunale.”<sup>256</sup> Ma le soddisfazioni personali sono poca cosa rispetto al dissesto finanziario della Drammatica di Roma e allo svantaggioso contratto con Re Riccardi ereditato dalla gestione Polese. Proprio Re Riccardi minaccia un'azione legale nel caso la Stabile rinunci a mettere in scena i di lui copioni:

[...] e così, non badando a sacrifici d'ogni genere, ho fatto rappresentare sette dei dieci lavori per i quali il

---

Per effetto di tale intervento cadono le diverse voci che già correvano a Milano e nella città nostra e che nel mondo teatrale avevano sollevato non poco rumore.” *Intorno alla passata gestione dell'Argentina. Voci non confermate*, in «GI», 17 gennaio 1909.

<sup>251</sup> Il 14 novembre 1908 Enrico Polese sposa la giovane attrice della Stabile Vittorina Rosso. Cfr. *Polese sposo*, in «Ts», V, n. 36, 8 novembre 1908.

<sup>252</sup> Corrispondenza con Re Riccardi e la famiglia Polese, con quietanza di pagamento, in ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 4.

<sup>253</sup> Ivi, b. 3, fasc. 26, Lettera di Polese e Cantini a Marghieri, Milano, 8 novembre 1909. La compagnia, guidata dal capocomico Giuseppe Gamma dovrebbe contare sui primi attori Cesare Dondini e Gina Favre. “Il repertorio della compagnia sarà composto dall'*Amleto*, *RE LEAR*, *GIULIO CESARE* ed altri lavori classici di grande importanza; oltre a ciò la compagnia avrà un nuovo lavoro destinato ad un fortissimo successo, e che già à trionfato grandemente l'anno scorso a Parigi, e sarà precisamente il BEETHOVEN di Fauchois; oltre a ciò è assai probabile che abbia una grande novità di interesse assolutamente mondiale.”

<sup>254</sup> ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 3, Telegramma di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 5 marzo 1910.

<sup>255</sup> “Su tutti gli incassi che si verificheranno seralmente nel teatro COSTANZI, dedotte le spese di bordereau, e non calcolati i proventi del caffè, guardaroba, sala di concerti, ecc. che sono di pertinenza della STIN, la STIN riterrà il 38% mentre il 62% (sessantadue per cento) spetterà al Sig. Gamma.” ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 26, Contratto tra la STIn e Giuseppe Gamma, Milano, 31 marzo 1910. Annotazioni a matita alterano leggermente le percentuali, portandole rispettivamente al 40% e al 60%.

<sup>256</sup> *Pel programma dell'Argentina*, in «GI», 17 dicembre 1908.

loro rappresentate si era impegnato, ma gli ultimi tre non è stato assolutamente possibile di metterli, in scena. Di questi tre lavori uno è stato da me protestato per la orribile traduzione (*Santa Teresa* di Catulle Mendés), ma per gli altri due non ho plausibili motivi da addurre per giustificare la mancata recita. E siccome il Re Riccardi ha promosso giudizio per il pagamento di lire 3000, pari a tre penalità di lire 1000 cadauna per ogni commedia non rappresentata, così, d'accordo con l'amico avvocato Valli, ho proceduto alla offerta reale di lire 2000, più le spese e gl'interessi, per saldo finale delle due penalità sulle quali credo sarebbe difficile e pericoloso il voler discutere.<sup>257</sup>

Nel frattempo, la preminenza della SIA all'interno della Drammatica di Roma si palesa con la nomina di Marco Praga nel comitato della Stabile "istituito per la suprema direzione artistica della scelta del repertorio."<sup>258</sup> Nella stessa seduta, in corso a Milano, Polese – ancora in fuga a Parigi – fa sapere di essere "obbligato ad occuparsi di questione estranee al teatro" e si dice "costretto a dare le proprie dimissioni."<sup>259</sup> Il consiglio della Società Italiana degli Autori ne prende atto e ordina la cancellazione di Polese dall'albo dei soci.

Tornando all'Argentina, la stagione si sviluppa tra l'accusa di "speculazione lucrosa" denunciata dal municipio<sup>260</sup> e i magri risultati del botteghino<sup>261</sup>, la Stabile è minacciata da un passivo in crescita, da colmare attraverso il totale versamento dei decimi sottoscritti da parte della STIn. Un'operazione onerosa (L. 37mila) per un teatro in perdita, ma comunque conveniente nell'ottica più ampia del trust organizzato dalla Società Teatrale Internazionale. Spiega Pierantoni:

Conviene alla Stin di mantenere in vita la Stabile? La risposta affermativa non appare dubbia sol che si

<sup>257</sup> ASCA, *STIn*, b. 22, fasc. 6, Lettera di Gino Pierantoni ad Alberto Marghieri, s.d. [27 gennaio 1909].

<sup>258</sup> *Il caso Polese alla Società degli Autori. Marco Praga all'Argentina*, in «GI», 27 febbraio 1909. In precedenza, lo stesso Praga aveva rifiutato la direzione artistica della Stabile offertagli dalla Drammatica di Roma: pur ritenendo che "[...] alla direzione artistica più che capo-comico, dovrebbe essere chiamato un autore, o comunque una persona pratica di tutto l'ambiente artistico e delle Compagnie dei grandi teatri" egli è costretto a declinare l'invito perché non saprebbe "[...] trovare il tempo per dirigere contemporaneamente l'Argentina a Roma e la Società degli Autori a Milano." *Marco Praga e la direzione dell'Argentina*, in «S», 1 febbraio 1909.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> Della gestione dei teatri sovvenzionati in mano alla STIn e dell'opportunità di continuare a finanziarli si discute in un acceso consiglio comunale. Cfr. *La questione teatrale e gli edifici scolastici. L'Argentina e il Costanzi*, in «A», 17 febbraio 1909.

<sup>261</sup> "La stagione iniziata col giorno 6 Marzo procede abbastanza bene, ma non certo come dovrebbe. La ragione di ciò è da ricercarsi nella infelice scelta delle commedie che furono impegnate dal Sig. Polese per l'Argentina, delle quali non una ha attaccato, arrecando così non solo un danno materiale non lieve, ma un danno morale gravissimo col discredito del teatro. Per fortuna, in questo scorcio di stagione, abbiamo dei lavori di sicura risorsa come il nuovissimo dramma di Sem Benelli, al quale è facile il presagire un successo eccezionale, la nuova commedia di Lopez e qualche altra che, o per il nome dell'autore o per il giudizio di coloro che l'hanno letta, dà le maggiori garanzie. Anche il giro della compagnia, dall'aprile all'Ottobre, spero che sia remunerativo: date le incertezze del contratto d'America che ci ha portati sino ai primi di marzo, non mi è stato possibile trovare piazze migliori di quelle impegnate. Ma per un lavoro serio e bene ordinato occorre una grande calma e la calma non è possibile se non si ha la sicurezza della vita. Tale sicurezza noi potremo avere solo se le nostre finanze saranno ristorate, almeno in parte." ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 17, Lettera di Gino Pierantoni ad Alberto Marghieri, Roma, 5 aprile 1909.

consideri quale importanza abbia per la Stin il fatto di eliminare una possibile concorrenza nel Teatro Argentina. Ed è noto che già esistono domande di concessione con una canone piuttosto elevato. Inoltre conviene di concentrare tutti gli sforzi per lo evento del 1911 e far sì che la Società Teatrale Internazionale possa avere, in detta epoca, per la meno due teatri, in modo da abbinare gli spettacoli, fare degli spettacoli misti di prosa e musica, usufruendo della Stabile, ed in una parola svolgere un programma d'arte che sia anche remunerativo.<sup>262</sup>

Purtroppo la STIn è già schiacciata dalla passività della sua prima stagione lirica: lacerata al proprio interno dalle lotte tra le diverse anime dell'azionariato, l'Internazionale deciderà di non investire nella Stabile. La protesta di Pierantoni con San Martino è vibrata:

[...] le banche rifiutano il credito ed io sono senza quattrini! Converterà che non è piacevole, per me, di dibattermi continuamente in strettezze finanziarie e di dover pensare quotidianamente al problema di domani. In tale stato mi son trovato fin dal primo giorno, e non so come ho potuto avere la forza di provvedere al programma artistico, quando più impellenti necessità mi spingevano a ricorrere a chi di ragione (e perdendo giornate intere!) può procurare il fabbisogno. Ella comprenderà facilmente che tale situazione può non preoccupare un qualunque stipendiato, ma non una persona come me, che compie un vero sacrificio conservando una carica non ambita e non desiderata, e che intende di mantenere integra la sua dignità. Mi si consegnò una Società in dissolvimento, piena di debiti e di discredito. L'ho risolledata ed almeno dal punto di vista del credito siamo quotati molto alto: si vuole aiutarla o la si vuol far perire? Questo è il quesito che da cinque mesi, con lettere e relazioni, ho sottoposto alla Stin: perché non mi rispondono?<sup>263</sup>

La risposta arriverà nel volgere di qualche mese. Come annuncia freddo Polese, il 3 gennaio 1910, “la Società del Costanzi non à più alcun rapporto con la compagnia dell'Argentina.”<sup>264</sup> In realtà, se è vero che l'Internazionale non avrà più alcun ruolo attivo nella gestione, continuerà a detenere 80 azioni della Drammatica Compagnia di Roma fino alla fine degli anni Dieci. Tuttavia tali titoli, pur presenti nei bilanci sociali, resteranno privi di un valore sostanziale: nel conto profitti e perdite al 30 novembre 1915 figura una “Nuova valutazione azioni Compagnia Drammatica di Roma” che ne

<sup>262</sup> *Ibidem*. Di un biglietto integrato tra Costanzi e Argentina se ne parlava già durante la gestione Polese: “[...] i nostri Signori Consiglieri Delegati àno il geniale progetto di proporre al Consiglio per il teatro Costanzi un abbonamento cumulativo fra i due teatri.” Ivi, fasc. 9, Relazione di Enrico Polese al Consiglio di Amministrazione, Roma, 24 ottobre 1908.

<sup>263</sup> Ivi, b. 22, fasc. 6, Lettera di Gino Pierantoni a Enrico di San Martino, Roma, 6 maggio 1909.

<sup>264</sup> Ivi, b. 3, fasc. 26, Lettera di Polese e Cantini a Marghieri, Milano, 3 gennaio 1910.

abbatte il valore a L. 7.999<sup>265</sup>, mentre nella situazione patrimoniale allegata al bilancio sociale del 30 novembre 1918 le azioni della Stabile, valutate L. 5.561,50, vengono definite “divenute prive di corso”<sup>266</sup>.

### III.2.2 *Lirica, concerti ed esperimenti di gestione. Gli affari di Mocchi al Politeama Adriano*

Mentre al Costanzi procede la stagione di operetta e si mette a punto il Carnevale 1908-09, sulla sponda opposta del Tevere prende forma un esperimento di gestione che anticipa molte delle caratteristiche e degli esiti che saranno propri della prima stagione lirica della STIn: il 10 ottobre 1908 Antonio Quaranta sottoscrive con gli eredi De Stefani un contratto per l'esercizio del Teatro Adriano dal 21 ottobre al 13 dicembre 1908<sup>267</sup>. Quaranta, impresario del Petruzzelli di Bari, subentra nella gestione a Walter Mocchi, che ha in mano il Politeama dalla stagione precedente per conto di una società non meglio identificata (probabilmente la STIA). Secondo l'accordo, Quaranta “tanto in proprio, quanto quale rappresentante della Soc. Teatrale Internazionale Italo-Argentina” viene riconosciuto dagli eredi De Stefani “quale concessionario del Teatro Adriano per la detta stagione”<sup>268</sup> e farà ricadere le spese dell'esercizio all'interno dei bilanci della Società Teatrale Internazionale. Tale accordo, con il passaggio del rischio d'impresa dall'impresario alla società, sarà una delle linee guida della gestione dei teatri lirici della STIn: sebbene nel contratto le figure di direttore artistico e direttore amministrativo non siano ancora nettamente configurate, nel volgere di pochi mesi la divisione dei ruoli verrà perfezionata e resa esplicita nelle nuove scritture tra Internazionale e impresari.

Sala tra le più capienti ed eleganti di Roma, capace di contenere fino a cinquemila spettatori, il Politeama Adriano era stato inaugurato nel 1898 e immediatamente improntato a un'offerta eclettica, in grado di spaziare dall'operetta al circo, dalle adunate massoniche (celeberrima quella del 3 luglio 1907 per il centenario di Garibaldi) alla musica sinfonica e alla lirica<sup>269</sup>. Lo scarto nella

<sup>265</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 13.

<sup>266</sup> Ivi, fasc. 15.

<sup>267</sup> ASCA, STIn, b. 17, fasc. 1, Copia del contratto fra Antonio Quaranta e Lina Peri De Stefani per il Teatro Adriano, Roma, 10 ottobre 1908.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> L'attività teatrale e di varietà del Politeama Adriano dura fino al 1936, quando la sala inizia a ospitare i concerti sinfonici dell'Accademia di Santa Cecilia, che per migliorarne l'acustica trasforma la prima galleria in un terzo ordine di palchi. Negli anni Cinquanta, il teatro viene trasformato in due sale cinematografiche, funzione che conserva ancora oggi dopo che corposi lavori

gestione avviene al termine della stagione 1907, quando Walter Mocchi (già agente di Pietro Mascagni) e la moglie Emma Carelli ottengono “per sé, o per terzi che a suo tempo avrebbe dichiarato, l'uso del Teatro Adriano per le tradizionali stagioni liriche di autunno degli anni 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912, nonché per la primavera 1911 [...]”<sup>270</sup>

Pur senza dimenticare la produzione di spettacoli leggeri, la programmazione viene presto improntata a un repertorio operistico di stampo verista e impregniata da nomi di grande richiamo: scorrendo il cartellone emerge una gestione secondo criteri prettamente commerciali e talvolta sul podio dell'Adriano salgono gli stessi compositori, come Mascagni o Giordano, per dirigere le proprie opere. Tale indirizzo non cambierà durante la gestione Quaranta perché, come osserva Polese, “la stagione dell'Adriano [...] sarà tutta sulle spalle di Mocchi”<sup>271</sup>.

Nell'ottica trustista perseguita dalla STIn, la conquista dell'Adriano dovrebbe assumere la duplice funzione di arginare la concorrenza sulla piazza di Roma e fornire alla combinazione una sala in cui diversificare l'offerta spettacolare. È lo stesso Polese a spiegare i vantaggi dell'operazione, sottolineando la necessità di corrispondere a Mocchi un indennizzo adeguato:

Sciolla per Morichini tendono a prendere l'Adriano e lo vogliono unicamente per darvi spettacoli d'opera e d'operetta. Alla Stin conviene l'Adriano. Non le pare che sia giusto dare a Walter un compenso per la cessione delle stagioni che egli à? La signora Emma sarà ragionevole nella pretesa, ma deve Lei, con la sua equanimità - regolare l'affare [...]. All'Adriano àno già fatto delle proposte alla signora Emma ma io le dimostrai che non può accettarle per non mettere Walter in conflitto con la Stin e la signora Emma à trovato ciò ragionevole, ma è anche ragionevole non sacrificare del tutto Walter e fargli ottenere un

---

di ristrutturazione ne hanno fatto un multisala. Cfr. Severi 1989: 180-182; Matarazzo 2004: 297-299.

<sup>270</sup> ASCA, *STIn*, b. 17, fasc. 1, Copia del contratto fra Antonio Quaranta e Lina Peri De Stefani per il Teatro Adriano, Roma, 10 ottobre 1908.

<sup>271</sup> *Ivi*, b. 2, fasc. 7, Lettera di Enrico Polese a Enzo Signori, Roma, 14 giugno 1908. In attesa di trovare un accordo con la STIn, durante l'estate Mocchi ed Emma Carelli, supportati da Renzo Sonzogno, avevano proposto la cessione dell'Adriano a Pietro Mascagni. Ricorda il compositore: “Dopo la venuta di Renzo ci fu quella della Carelli, la quale voleva nientemeno!, che io rilevassi il contratto che Walter Mocchi ha fatto col teatro Adriano per cinque anni (contratto fatto colla persuasione di appiccicarlo alla Società internazionale di Sonzogno e restato, invece, in corpo a Mocchi); naturalmente risposi che non ero pazzo [...]” EPISTOLARIO I: 300, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 18 settembre 1908. Nonostante l'Adriano entri nell'orbita STIn proprio grazie a Mocchi, dopo il fallimento della stagione l'agente tenterà di far passare tale scelta come iniziativa unilaterale di San Martino e Sonzogno: “A proposito dell'Adriano il Signor Mocchi domanda se è vero che, mentre egli telegrafò di rescindere, ripeto, rescindere gli impegni per la morte del De Stefani si volle fare da qualche Consigliere Delegato la Stagione con una perdita di Lire sessantamila circa, malgrado che il Consiglio di Amministrazione avesse deliberato in contrario.” ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>a</sup> convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”*, Roma, 11 settembre 1909. Lo spiccato interesse di San Martino per la gestione dell'Adriano emergerà comunque anche nella stagione successiva, quando il maggiorenne romano proporrà una gestione triennale della sala, salvo incassare la bocciatura da parte del consiglio.



compenso per un affare che è portato da lui e che giova alla Società. La Signora Emma mi comunica che nell'Italo Argentina è stabilito che chi porta un buon affare deve avere un compenso ma essendo Walter assente, come può lei commisurare tale compenso? Ecco perché la signora Emma confida nella sua generosità e nell'affetto che lei à sempre addimostroato a Walter. La signora si tratterrà a Roma attendendo la loro decisione e io poi mi permetto raccomandare a lei ed al Sig. Sonzogno di venire qui di premura a definire perché è un fatto innegabile che gli altri lavorano, ma con l'indolenza romana lavorano fiaccamente. Voi dovete venire qui ed in 48 ore definire l'affare: la vedova De Stefani so che è qui a Roma [...]. Qui guadagnamo sempre più terreno e noi, anziché temere, siamo una seria concorrenza per il Valle per la tenuità dei prezzi.<sup>272</sup>

Le stagioni liriche del teatro Adriano rappresentano un buon affare anche per San Martino, che impegna a tempo pieno gli orchestrali dell'Accademia di Santa Cecilia spostandoli tra la sala da concerti del Corea e le scene del Politeama. Una scelta che verrà criticata da Pietro Mascagni nel momento in cui si troverà a dirigere *Le Maschere* all'Adriano:

[...] debbo avvertirla che io non potrò dirigere l'opera "Le Maschere" quando l'orchestra non sarà più quella che attualmente suona all'Adriano. Io, già da tempo (e precisamente prima che Ella aprisse il teatro), Le feci noto che il 3 dic. cominciavano le prove dei concerti al Corea e che per ciò gli elementi principali della orchestra dell'Adriano dovevano abbandonare il loro posto [...]. Ella mi ha sempre assicurato che esisteva un accordo fra l'Adriano ed il Corea (intendiamo il Conte di San Martino); ma io sono costretto, per la mia coscienza e per la mia tranquillità, a renderle noto che non potrò continuare a dirigere "Le Maschere" all'Adriano qualora gli elementi migliori dell'orchestra debbano allontanarsi per il loro precedente impegno al Corea.<sup>273</sup>

La stagione dell'Adriano, anticipata dall'informatissimo «Il Tirso»<sup>274</sup>, si avvia con il successo di *Amica* di Mascagni, concertata e diretta da Nini-Bellucci e sospinta da una rumorosa claque: nei giorni delle polemiche intorno alla *Geisha* al Costanzi, l'escamotage viene bonariamente apostrofato dalla stampa:

La "claque" è in un momento felice a Roma: persino l'operetta se ne giova al Costanzi: noi speriamo che i nuovi assuntori dei teatri romani non sieno tentati di fondare il loro avvenire sulla "claque": basterebbe mettere sull'avviso il pubblico per veder giustiziati, sia pure per ingiusta reazione, i loro migliori

<sup>272</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese a Giovanni Bortini, Roma, 1 settembre 1908.

<sup>273</sup> Ivi, b. 17, fasc. 1, Lettera di Pietro Mascagni ad Antonio Quaranta, Roma, 28 novembre 1908.

<sup>274</sup> *L'autunno lirico all'Adriano*, in «Ts», V, n. 31, 4 ottobre 1908. Il periodico diretto da Falbo anticipa correttamente le linee guida della stagione, nonostante qualche clamoroso scivolone nei cast: Emma Carelli, ad esempio, non sarà protagonista di *Marcella*.

spettacoli. Ciò detto per puro caso e per ogni buon fine, ritorniamo alla cronaca lieta della serata. Lo spettacolo [...] andò di bene in meglio [...]. Nini-Bellucci ha dimostrato per suo conto che l'«Amica» può esser data al pubblico anche senza la presentazione diretta dell'autore: e ci congratuliamo con lui e per l'opera [...]. Bene la messa in iscena, buone e ben condotte le masse orchestrali e corali. Se i successivi spettacoli saranno ugualmente bene allestiti, se i prezzi serali saranno, come si spera, a portata di tutte le borse, noi avremo la stagione autunnale più indicata pel vasto e popolare anfiteatro dei Prati: avremo cioè buoni spettacoli e dolci prezzi.<sup>275</sup>

La stagione prosegue attingendo in maniera massiccia al catalogo Sonzogno. A una *Carmen* con buoni interpreti, ma molto criticata per le lunghe attese tra un cambio scena e l'altro<sup>276</sup> seguono *Marcella* e *Le Maschere*, che presto assumono il carattere dell'evento: l'opera di Umberto Giordano, presentata al Lirico di Milano nel 1907, è nuova per Roma e vede sul podio lo stesso compositore, mentre Pietro Mascagni viene scritturato per dirigere sette recite della sua opera più una serata d'onore<sup>277</sup>.

*Marcella*, concertata e diretta dall'autore, viene annunciata dall'«Avanti!» come “massimo avvenimento musicale di questo scorcio di stagione”<sup>278</sup> e va in scena il 12 novembre raccogliendo critiche negative più per la natura dell'opera<sup>279</sup> che non per la qualità dell'allestimento<sup>280</sup>. Lo stesso

<sup>275</sup> Nicola d'Atri, *L'«Amica» all'Adriano*, in «GI», 26 ottobre 1908. Anche il cast viene lodato, seppur con una critica ai meccanismi produttivi dell'epoca: “La Poli-Randaccio e il Galeffi, due voci giovanili, fresche belle potenti, che quasi sempre predominarono sullo strumentale, l'una chiara, dolce e squillante, l'altra scura, voluminosa, stentorea, soverchiante. Non è proprio vero quel che si dice, che non ci sono più voci. Non vi sono più i cantanti di una volta; questa è la verità, perché le voci entrano in valore commerciale prima di essere educate. Infatti il baritono [...] è un «Rinaldo» felicissimo, ma è ancora un cantante che sfoga con troppa anima la voce quasi in ogni nota, ossia profonde senza risparmio, e perciò senza rilievo artistico, il tesoro dell'ugola.” Completano il cast Angelo (?) Marcolin (Giorgio), Silvio Becucci (Camoine) ed Erminia Daelli (Maddalena).

<sup>276</sup> “Evidentemente lo spettacolo ieri sera procedeva innanzi un po' a stento: e gl'interminabili intermezzi non eran fatti per guadagnarli simpatie, anzi: e abbiamo visto presidente, vice-presidente ed altre autorità, beninteso in cappello a tuba, della Società Internazionale, che gestisce l'«Adriano» in questa stagione, intervalli compresi, abbandonare lo spettacolo prima che finisse. Dopo tutto sono uomini come gli altri [...]. È probabile che iersera gli artisti, come dicesi in gergo, fossero smontati; né valse la solita «claque» a tenerli su. Può darsi nelle repliche lo spettacolo vada meglio e piaccia di più, ma sempre se a prezzi popolari, molto popolari. Il dirigente del teatro, signor Quaranta, che viene dal «Petruzzelli» di Bari, dove ha dato qualche ottima stagione lirica, sa bene che a Bari la «Carmen» di iersera, che finì al tocco e mezzo, non sarebbe passata, neanche con gl'intervalli più corti.” Nicola d'Atri, *La «Carmen» all'Adriano*, in «GI», 2 novembre 1908.

<sup>277</sup> La scrittura viene conclusa da Quaranta per complessive L. 3000, sebbene in un primo tempo Mascagni avesse richiesto L. 800 a recita. “Siccome ha dichiarato di accettare per deferenza al Sig.r Conte di S. Martino, al Signor Bortini ed a me, se non Le dispiace, crederei opportuno che V.S.III.ma scriva una lettera ringraziandolo.” ASCA, *STIn*, b. 17, fasc. 2, Lettera di Antonio Quaranta a Enrico di San Martino, Roma, 21 novembre 1908.

<sup>278</sup> “*Marcella*” all'Adriano, in «A», 11 novembre 1908.

<sup>279</sup> “Nella *Louise* di Charpentier, che è l'espressione più sincera del genere detto realistico, v'ha il tentativo di rendere musicalmente la «nostra vita» fatta di affari, di contratti, di *café-chantants*, di *frak*, di *blouses*, ed il tentativo vi si realizza in un momento [...]. Prendiamo dunque questa *Marcella* quale è, nel suo genere – italo-francese – e sorbiamoci i *frak* canori e i camerieri musicali [...]. È riuscito il Giordano nell'intento? Certo di melodie egli ha nutrito tutti i tre atti, melodie facili e chiare, che costituiscono qualche volta «un gioco gradevole» per l'orecchio, sostenuto da una geniale strumentazione; ma troppo spesso quelle melodie

avviene il 27 novembre, quando vanno in scena *Le Maschere* dirette da Pietro Mascagni: salvo qualche critica alla struttura dell'opera e al lavoro degli interpreti principali<sup>281</sup>, l'allestimento accoglie recensioni molto positive:

[...] non mancò l'effetto e il degno risalto all'insieme dell'esecuzione che, tolte quelle prime tre parti, fu quale non si potrebbe forse desiderare migliore: fusi i cori e l'orchestra, sotto la vigile e trascinante bacchetta del Mascagni, vivo, continuo, spigliato, interessante il gioco scenico di tutti i personaggi, anche i minori, indovinata e perciò applauditissima la "Colombina" signorina Juanita Caracciolo, ottimi il "Brighella", il "Tartaglia", l'"Arlecchino". Il Gennari, il Sabbi, il Sabatano resero con piena intelligenza questi tipi, e conferirono davvero al buon successo della serata [...].<sup>282</sup>

Conclusosi il corso di rappresentazioni diretto da Mascagni, al termine della stagione lirica la direzione dell'Adriano annuncia l'arrivo della

Compagnia equestre rumena di Cesare Sidoli, coi suoi famosi 150 cavalli, e che conta 200 fra i più celebri artisti del mondo ricca di tutte le più grandi attrazioni mondiali, fra cui un gruppo di superbe tigri reali, ammaestrate in libertà, esercizio questo mai visto [...].<sup>283</sup>

Si tratta di sicuro di un buon affare: quando il Circo equestre Sidoli arriverà in Italia, al Teatro Balbo di Torino, si assisterà a scene di vero e proprio delirio:

Sarebbe bisognato che il teatro Balbo avesse ieri sera duplicata la propria capacità per accogliere tutto quanto il pubblico accorso alla prima rappresentazione del Circo equestre Sidoli. È stata tale una fiumana di gente da minacciare l'incolumità delle porte vetrate del vestibolo, di modo che si dovette chiedere l'intervento di guardie e carabinieri per impedire la rissa ed evitare disgrazie. Coloro che giunsero un poco in ritardo se ne tornarono indietro per mancanza di posto e quanti avevano avuto la precauzione di

---

dalla semplicità cadono nella povertà, dalla chiarezza nella banalità, né l'uso frequente degli impasti del colore di moda basta a nascondere il difetto, in alcuni punti, sia di originalità che di ricchezza tematica. Pregi? Sarebbe stolido il non ammetterne *a priori* in un autore della cultura e del talento di Giordano [...]. Ma appunto perché si tratta di autori di valore incontestabile, sentiamo il dovere di dir loro chiaramente: non avete trovato la strada! avete il dono della parola, ma non avete ancora nulla da dirci." Guido Podrecca, *"Marcella" di U. Giordano all'Adriano*, in «A», 13 novembre 1908.

<sup>280</sup> "Due quadri perfetti, nell'allestimento scenico: il magnifico *ridotto* di *caffè-chantant* parigino – sola nota stonata, nella signorilità del piacere, lo sgonnellamento delle ballerine alla ribalta – in contrasto con la dolce malinconia d'un cader di foglie nel parco autunnale." *Ibidem*. Nonostante la cura nell'allestimento, al termine della rappresentazione l'orchestra manda a casa il pubblico con la sinfonia del *Guglielmo Tell*. Conclude l'«Avanti!»: "Via! sono scherzi da non farsi neppure ai più celebrati fra gli autori viventi."

<sup>281</sup> Tina Poli-Randaccio (Rosaura), Luigi Ceccarelli (Florindo), Carlo Galeffi (Capitan Spavento).

<sup>282</sup> Nicola d'Atri, *Le "Maschere" all'Adriano*, in «GI», 28 novembre 1908. Completano il cast Silvio Becucci (Pantalone) e Leo Eral (Balanzone).

<sup>283</sup> *Il più grande circo equestro del mondo all'Adriano*, in «GI», 26 novembre 1908.

munirsi di una poltrona faticarono sino all'inverosimile per raggiungerla.<sup>284</sup>

Nonostante l'attività nelle trattative con il Circo Sidoli, l'esperienza della gestione STIn del Politeama Adriano si conclude però prima: mentre Mascagni scatena gli entusiasmi del pubblico con una serata patriottica per la «Dante Alighieri»<sup>285</sup>, l'8 dicembre Antonio Quaranta lascia Roma per organizzare la stagione operistica del Petruzzelli, attirando le proteste della famiglia De Stefani per il “mancato pagamento dell'ultima rata di affitto”<sup>286</sup> e per la chiusura anticipata della stagione<sup>287</sup>. Che i pensieri di Quaranta – e quelli della STIn – siano tutti orientati verso la gestione del Petruzzelli sembra confermato dai contratti tra la Società e gli artisti che si esibiscono all'Adriano<sup>288</sup>: pur scritturando qualche cantante attraverso agenzie concorrenti, come quella di Giuseppe Lusardi, la maggior parte dei contratti stipulati da Quaranta passano dall'agenzia STIA-STIn e sono caratterizzati da clausole che combinano la stagione lirica d'autunno dell'Adriano con quella di Carnevale del Petruzzelli, vincolando i cantanti dall'ottobre 1908 fino al 28 febbraio 1909. Anche in questo caso l'esperienza del Politeama Adriano pare un banco di prova per le strategie della STIn: la maggiore durata del contratto risulta molto appetibile sia per gli artisti sia per la Società, che sperimenta la scrittura coordinata per la circuitazione degli artisti tra i propri teatri.

Anche il disastroso esito finanziario della stagione dell'Adriano anticipa una peculiarità della prima stagione della Società Teatrale Internazionale, il buco di bilancio: in soli due mesi, il Politeama accumula un deficit di L. 60.393,40, cinque volte maggiore di quello del Costanzi (10.740,17) e inferiore soltanto alla voragine del Petruzzelli (82.210,41)<sup>289</sup>. “Trovo enormi risultati Adriano” scrive San Martino da Parigi “prima pagare vogliate eseguire severa verifica contabile trattenendo

<sup>284</sup> *Il debutto del Circo equestre Sidoli*, in «S», 4 febbraio 1909.

<sup>285</sup> “La stagione autunnale lirica si è chiusa trionfalmente con la serata di Mascagni [...]. L'Adriano rigurgitava del pubblico delle solenni occasioni e la serata fu tutta un manifestazione della più schietta italianità. Dai palchi e dalla platea si gridò «Viva Trento e Trieste!». Mascagni diresse l'«Inno di Garibaldi» e l'entusiasmo raggiunse il delirio; i doni furono innumerevoli e preziosi.” *All'Adriano*, in «Ts», V, n. 41, 13 dicembre 1908.

<sup>286</sup> ASCA, *STIn*, b. 17, fasc. 2, Lettera di G. Bartolini ad Antonio Quaranta, Roma, 12 dicembre 1908.

<sup>287</sup> La diatriba, che presto cade nel vuoto, è scatenata dalla differente interpretazione della scrittura tra Quaranta e gli eredi De Stefani. Da contratto, l'impresario si impegna a gestire l'Adriano “fino all'8 dicembre circa”, quindi – secondo i proprietari – fino al 13 dicembre. La richiesta, in realtà, è pretestuosa, come spiega Rosmini: “La parola *circa*, che suole aggiungersi al termine della scrittura, attribuisce all'impresa la facoltà, secondo la consuetudine teatrale, di ritenere l'artista ancora per altre tre recite, e quindi per lo meno 3 giorni di ulteriore permanenza alla piazza, che si possono aumentare sino ai 4 o 5, se fra queste recite cade un giorno nel quale non abbia luogo lo spettacolo.” Rosmini 1893<sup>3</sup>: 420.

<sup>288</sup> Cfr. ASCA, *STIn*, b. 17, fasc. 1 e 3.

<sup>289</sup> Ivi, b. 25, fasc. 5, Bilancio al 30 giugno 1909.

paga Quaranta [...].”<sup>290</sup> Se la spiegazione del deficit diventerà più chiara quando approfondiremo la gestione del Petruzzelli (cfr. § III.6), appena conclusa la stagione vale la pena di leggere l'analisi che dell'esperienza dell'Adriano fa il consigliere delegato Renzo Sonzogno:

Mi è pervenuto il bilancio riassuntivo dell'ADRIANO e desidero conoscerne il dettaglio che si dovrebbe pure comunicare alla Signora CARELLI, per regolarità [...]. Gli addebiti, onde poterli passare a registro, devono essere pacifici. Io non credo che la signora CARELLI e l'Editore Sonzogno accetteranno gli addebiti stabiliti senza discuterli. Vediamo di chiudere questa disgraziata gestione con un po' di equità, onde non lasciare strascichi dolorosi. Entrando nel merito, vi faccio osservare che, se trovo giusto l'addebito alla Signora CARELLI delle lire 6000 per affitto, come da contratto, non trovo assolutamente equo l'addebito per la scrittura della Poli Randaccio, imposta dal Maestro Mascagni e scritturata dal QUARANTA contro il mio stesso avviso e prima che risultasse impossibile la venuta della sig. CARELLI alla piazza [...]. Gli addebiti a Casa Sonzogno, non possono pure passare senza contestazioni. L'editore Sonzogno, non avrà che a richiamare la Società al contratto scritto ed a mio debole avviso, sarebbe più opportuno che la Società domandasse, in via di facilitazione alla Casa Sonzogno il bonifico di nolo di *Siberia* che non fu possibile di rappresentare [...]. Io sarò a Roma martedì e spero che d'accordo troveremo il modo di chiudere senza rumore questa pendenza dell'ADRIANO.<sup>291</sup>

Benché non realizzata, l'ipotesi di continuare a gestire l'Adriano troverà ancora dei sostenitori: nel tardo autunno 1909 si arriva a ipotizzare una gestione su base triennale della sala<sup>292</sup>, ma al momento di organizzare la nuova stagione lirica del Costanzi sarà lo stesso Mocchi a mettere in guardia Marghieri facendolo ripensare all'esperienza dell'Adriano:

Venendo ora al merito della cosa dirò che il Sig. Sonzogno pretendeva: o di fare solo i piccoli balli (*Coppelia* e *Nozze slave*) con un repertorio quale *Carmen*, *Mignon*, impossibile a darsi, sulle scene del COSTANZI, sia pure in una stagione popolare, con mediocri artisti; o di dare il ballo *Sieba* ed in tal caso pretendeva dalla STIN che si accollasse in più delle ordinarie spese di luce, orchestra ecc... anche il coro [...]. Per poter coprire le spese, senza un solo centesimo di affitto di teatro, sarebbe necessario 1°) caso introitare una media di 2000 lire per recita e nel secondo caso 2500 lire per recita [...]. Escludo assolutamente, secondo il mio debole parere, che si possa ottenere una media di 2000 lire con delle

<sup>290</sup> Ivi, b. 1, fasc. 15, Telegramma di Enrico di San Martino a Giovanni Bortini, Parigi, s.d. [dicembre 1908].

<sup>291</sup> Ivi, b. 8, fasc. 8, Lettera di Renzo Sonzogno a Giovanni Bortini, Roma, 16 dicembre 1909.

<sup>292</sup> “Circa l'Adriano, tre anni possono rappresentare un rischio abbastanza grave e bisogna che il Consiglio se ne occupi in una speciale tornata. Scrivete un po' a Visconti e Sonzogno mandando loro le condizioni principali e domandando se vogliono fissare un giorno a Roma in occasione dell'apertura della Stagione perché allora tutti possiamo trovarci più facilmente ed allora esaminare a fondo questa questione. Io intanto sto studiando il modo di riaprire con calma le trattative con Sanmartino e se mi riesce mettere la discussione su di un piede di fredda valutazione degli interessi morali e materiali ne sarò assai contento.”ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Roberto De Sanna a Pietro Mascagni, Napoli, 10 dicembre 1909.

esibizioni di principianti nella *Carmen* o nella *Mignon* (del resto la stagione autunnale del 1908 dell'ADRIANO insegna!) e con dei balletti fritti e rifritti quale *Coppelia*.<sup>293</sup>

### III.2.3 *Opera, operetta e féeries nella "gran scena" del Teatro Costanzi*

Se le gestioni dell'Adriano e dell'Argentina rappresentano delle esperienze più o meno effimere nella vita della STIn, dalla fondazione fino alla liquidazione della società il Teatro Costanzi rivestirà invece un ruolo essenziale: palcoscenico privilegiato, base per le speculazioni interoceaniche, principale e poi unico capitale dell'Anonima, negli anni Venti sarà proprio la proprietà del Costanzi a spingere il Governatorato di Roma ad acquistare la totalità delle azioni dell'Internazionale, per dare alla capitale del Regno quel grande teatro d'opera che le era sempre mancato. Del resto, già nel 1879 l'architetto Achille Sfondrini aveva presentato il "Nuovo Teatro nazionale del signor Domenico Costanzi" come una sala che pur ricalcando la forma ibrida del politeama (con gradinate e gallerie popolari), non rinunciava a 72 palchi, tra cui quello centrale e quelli di proscenio riservati alla Casa Reale<sup>294</sup>.

L'Internazionale acquista il Costanzi quasi contestualmente alla costituzione della società. L'affare è il frutto di una lunga trattativa segreta con i procuratori degli eredi del costruttore Domenico Costanzi, i quali già da tempo avevano denunciato il cattivo andamento del teatro e la volontà di cederlo<sup>295</sup>. Lo storico direttore del teatro, Vincenzo Morichini, e l'avvocato Casimiro Sciolla strappano alla STIn la cifra di L. 2.300.000, per l'acquisto dell'immobile

[...] compresi tutti i diritti, servitù attive e quanto inerente alla libera assoluta proprietà e disponibilità

<sup>293</sup> Ivi, b. 4, fasc. 3, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 6 marzo 1910.

<sup>294</sup> La vicende che a partire dall'acquisto del terreno da parte di Domenico Costanzi (1876) portano alla presentazione e alla revisione dei progetti da parte di Sfondrini, alle discussioni in consiglio comunale e infine all'inaugurazione con la *Semiramide* di Rossini (1880) sono raccontate nel dettaglio, con il supporto di numerose foto, piante e illustrazioni, da Frajese 1977: I, 20-53.

<sup>295</sup> "Ora quello è il punto sul quale bisogna assolutamente che Ella si ricreda, e cioè che il Teatro Costanzi ritragga annui utili dalla stagione lirica: la verità per quanto incredibile, è invece proprio l'opposta [...]. La prova principe sta nelle risultanze dei libri regolarmente tenuti, sia per dovere legale, sia per dovere verso i creditori, i quali da parecchi a parecchi anni non vedono mai diminuire i loro crediti [...]. Naturalmente non si possono portare in piazza i libri, però io sono autorizzato a dichiararle che essi sono a disposizione di Lei e del Sindaco. Loro potranno convincersi che le perdite in certi anni hanno raggiunto per la stagione lirica fin le Lire 60/m; e che solo in due anni, appena appena il Teatro ebbe un utile [...]. Quando il Sindaco e Lei vedranno come stanno le cose dal lato finanziario, troveranno non giustificata, ma inevitabile la ferma decisione presa dalla Direzione del Teatro di troncare il corso delle stagioni liriche [...]. Il concorso quindi del Comune deve avere ed ha per base l'aver una stagione lirica: per cui non si possono pretendere in compenso dei corrispettivi, perché ciò rende nullo il concorso [...]. Quanto al modo di concorso, oramai il passato ha dimostrato a luce meridiana che l'Orchestra non può attendere ai due servizi. Su questo punto sono tutti d'accordo, e maestri ed esecutori: perciò è inutile discutere dell'altro. Non si può quindi dal Comune darsi un concorso se non in danaro. L'essenziale poi è che non si tardi la decisione, poiché gli artisti non hanno oramai più bisogno di scritturarsi in Italia." ASCA, X', b. 54, fasc. 2, Copia di lettera di Casimiro Sciolla ad Adolfo Apolloni, Roma, 15 marzo 1907.

dello stabile, nonché gli immobili per destinazione in esso contenuti [e] anche qualsiasi eventuale diritto e peso che in confronto al Comune di Roma possa esistere [...].<sup>296</sup>

Nonostante in un primo tempo l'Internazionale gli offra di restare alla guida del Costanzi, Morichini, che ha già pianificato le scritture per le stagioni di Autunno e Carnevale, lascia il teatro. La giunta esecutiva nomina direttore artistico il compositore Giacomo Orefice, coadiuvato per la parte amministrativa da Gino Rossetti. Con poco tempo a disposizione per pianificare la stagione, Orefice lavora in massima parte sul cartellone ereditato dalla precedente gestione: sfumata la presenza del direttore di riferimento dell'era Morichini, Leopoldo Mugnone (nei primi tempi indicato perfino come probabile direttore del massimo romano<sup>297</sup>), il compositore sopperisce scritturando il giovane ma esperto Giorgio Polacco come direttore principale della stagione<sup>298</sup>. A questi affianca una bacchetta di prestigio come Michael Balling, che incontra personalmente a Bayreuth e al quale affida la direzione dell'opera inaugurale, *La Valchiria*<sup>299</sup>, che aprirà la stagione anche a Genova e a Torino.

Mentre la stampa fantastica dando per probabili la presenza di Debussy per la direzione di *Pélleas et Mélisande* e una *Iris* con Mascagni ed Emma Carelli<sup>300</sup>, al Costanzi la STIn lavora ad alcuni agili lavori di miglioramento della sala: le gradinate per i palchi vengono adornate di tappeti, sul modello della Scala il sipario è sostituito da un velluto rosso cremisi, si aprono i foyer del secondo ordine, si sistema la sala dei concerti ed è costruita una nuova tettoia per riparare il pubblico in attesa degli ingressi al loggione, che viene per la prima volta numerato: “i posti della prima fila [...] si acquisteranno pagando oltre i 50 centesimi, prezzo dell'ingresso ordinario, altri 60 centesimi.”<sup>301</sup>.

<sup>296</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 3, *Compra-vendita del Teatro Costanzi fatta dalle Sig.<sup>te</sup> Maria Costanzi e Maria Bianchi Ved.<sup>a</sup> Costanzi a favore della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 29 luglio 1908.

<sup>297</sup> L'esclusione di Mugnone è probabilmente dovuta a Mocchi e al suo legame con Mascagni: dopo il fiasco di *Amica*, diretta dal collega nel 1905, scrive il livornese: “A Buenos Aires [...] c'è quell'illustre somaro e quel famoso camorrista di Mugnone. Sappi, dunque, che mi consta nel modo più assoluto che Mugnone ha deciso di fare fiascheggiare *Amica* a Buenos Aires, cosa facilissima per lui, uomo senza l'ombra di coscienza.” SIAE, AUT, b. Mascagni Pietro, Lettera di P. Mascagni ad A. Re Riccardi, 11 luglio 1905.

<sup>298</sup> A Giorgio Polacco, che nella stagione precedente era stato il direttore principale del San Carlo di Lisbona, viene affiancato Teofilo De Angelis e dai maestri sostituiti Nicola Bosisio (anche maestro di banda), Alfredo Martino, (?) Bernabini e Giuseppe Longo. Completano la compagine della stagione lirica di Carnevale Giobattista Zorzato (maestro del coro), Vincenzo Dell'Agostino (coreografo e direttore di scena), Carlo Cordova (sostituto coreografo), Luigi Bellabarba (suggeritore) e Attilio Polidori (direttore dei macchinisti).

<sup>299</sup> Balling viene scritturato dal 7 dicembre al 31 gennaio 1909, per un compenso di L. 5000 (ASCA, STIn, b. 2, fasc. 8, Contratto tra Giacomo Orefice e Michael Balling, Monaco, 19 agosto 1908). L'orchestra del Costanzi è scritturata a Bologna da Luigi Orioli.

<sup>300</sup> *La stagione lirica al “Costanzi”*, in «Ts», V, n. 27, 23 agosto 1908.

<sup>301</sup> “La galleria “numerata” al Costanzi, in «Gl», 30 agosto 1908.

Inoltre, per rendere più piacevole la frequentazione del teatro, durante l'estate vengono attivati dei grandi ventilatori, nei palchi si inseriscono delle lampadine elettriche per mantenere "una luce discreta durante la rappresentazione"<sup>302</sup> e il caffè viene trasformato in lussuoso restaurant, affidato a una ditta esterna<sup>303</sup>.

Come pianificato da Morichini, il 1° settembre *Donna Juanita* di Suppé inaugura la stagione trimestrale di operetta della Compagnia Città di Milano. Diretta da Francesco Ambrosoli, con la direzione artistica di Luigi Sapelli e la direzione tecnica di Eduardo Favi, la compagnia rappresenta un'eccellenza nel panorama operettistico: se è innegabile che "nel regno dell'operetta e delle *féeries* non si combatte ormai che a colpi di... scenari e di costumi luccicanti, abbaglianti, armonizzati in diverse tonalità di colore e nelle foggie più proprie ed eleganti"<sup>304</sup>, i costumi di Caramba, le scene dipinte dagli scaligeri Rovescalli e Invernizzi, le coreografie di Belardinelli, un cast di alto livello<sup>305</sup>, nonché la disponibilità degli spartiti più alla moda, fanno della compagnia uno dei fiori all'occhiello della Suvini e Zerboni.

La compagnia stabile Città di Milano si è presentata con un insieme meraviglioso: scenari, vestiti, voci, tutto esce dall'ordinario in fatto di operette. In *Donna Juanita* noi abbiamo ammirato un paesaggio spagnolo dai balconi fioriti, dalla vita rumorosa di piazza: Caramba è un grande scenografo: egli mette un po' della sua anima materata di poesia, in quanto disegna e dipinge. C'era molta attesa per Emma Vecla, l'artista di fama mondiale: non fummo delusi... Il fascino della sua voce eguaglia solo il fascino della sua bellezza; gli applausi che la salutano sono clamorosi. Ella è spagnola e riesce la *spagnola ideale*, quella che le nostre fantasie innamorate àno chissà quante volte sognato [...].<sup>306</sup>

E proprio alla vedette, oltre che all'abilità di Caramba nel riempire con dettagli di fantasia costumi aderenti all'attualità<sup>307</sup>, si deve il successo della stagione di operetta. Scongiurato uno sciopero dei

<sup>302</sup> Guido Podrecca, *La "Walkiria"*, in «A», 28 dicembre 1908. Alle trasformazioni apportate dalla STIn, orientate a ricalcare gli aspetti esteriori e non sostanziali del modello di Bayreuth, manca ancora il "golfo mistico" per l'orchestra, che sarà costruito nell'estate del 1909 sotto la guida di Pietro Mascagni.

<sup>303</sup> La gestione viene affidata alla ditta Andreotti & Collodi, che inaugura la sala il 10 gennaio 1909 con un grande banchetto offerto ad artisti, presidenza STIn e stampa. Cfr. *Il grande ristorante del Teatro Costanzi*, in «GI», 11 gennaio 1909.

<sup>304</sup> Leopoldo Carta, *Le evoluzioni della "mise en scène"*, in «Ts», V, n. 31, 4 ottobre 1908.

<sup>305</sup> Tra i principali interpreti, le prime donne Gea della Garisenda ed Emma Vecla, Gisella Pozzi, Margherita Palazzi, Francesco Orefice, Alfredo Petroni, Costantino Bordiga, Gino Vannutelli e altri. Direttori d'orchestra Paolo Lanzini e Aurelio Bonazzo.

<sup>306</sup> *Al Costanzi*, in «Ts», V, n. 29, 6 settembre 1908.

<sup>307</sup> Spiega lo stesso Luigi Sapelli: "[...] non è possibile fare nel teatro delle riproduzioni storiche precise; per me il teatro è essenzialmente pittorico e con questi intendimenti ho sempre lavorato. Occorre che sia rispettata la caratteristica sommaria di un'epoca o di un paese e questa caratteristica spicca dall'impronta generale, non dal dettaglio; nel dettaglio deve essere libera la fantasia del figurinista." *"Caramba" per gli spettacoli del 1909*, intervista di Giorgio Mangianti in «GI», 26 dicembre 1908.



professori d'orchestra minacciato “da alcune pretese di salario”<sup>308</sup>, a *Donna Juanita* seguono molte operette, alcune nuove per Roma, altre già viste, accolte da fortune alterne: al successo de *La Mascotte* di Audran, con protagonista Gea della Garisenda, seguono *I moschettieri al convento* di Louis Varney, *La dolce Lola* di Heinrich Reinhardt, *La figlia del tamburo maggiore* di Offenbach e il *Crisantemo bianco* di Howard Tollost, che cade miseramente (sentenza «Il Tirso»: “non musica, non intreccio, una vera insulsaggine”<sup>309</sup>). Il 6 ottobre debutta *La vedova allegra*, che dopo un giro trionfale per le città europee arriva “anche a Roma, cantata e recitata con arte finissima, allestita con lusso e magnificenza sotto la guida dell'insuperabile Caramba, à ottenuto pieno successo.” A dispetto della sontuosità della produzione, il pubblico, “avvezzo alla salsa piccante delle operette di genere francese, non ha saputo apprezzare troppo questa vedova non abbastanza allegra”<sup>310</sup>, e l'allestimento pare soprattutto un successo personale del soprano Emma Vecla, “la più deliziosa *Vedova allegra* che sia apparsa finora sulla scena mondiale”<sup>311</sup>, senza la quale, nelle repliche, il teatro non riesce a riempirsi<sup>312</sup>.

A proposito di elogi, è bene osservare come alla rivalità tra le due prime donne – Emma Vecla e Gea della Garisenda – corrispondano nella critica opposte fazioni, spesso pretestuose, anche all'interno dello stesso quotidiano. Sul «Giornale d'Italia», ad esempio, ciò che è stroncato da Giulio De Frenzi viene approvato con slancio da Domenico Oliva. Chiaramente «Il Tirso» non perde l'occasione per sbeffeggiare il foglio nemico:

Gli assidui del *Giornale d'Italia* avevano notato il fatto che mentre, nella cronaca teatrale riguardante il teatro Costanzi, erano lodi senza fine per la signora Garisenda, comparivano giudizi singolarmente feroci sulla signorina Vecla. All'indomani, però, della *Vedova Allegra* il *Giornale d'Italia* scioglieva, finalmente, un inno alla grazia, alla verve, alla voce, all'arte della Vecla. Che cosa era successo? Questo semplicemente: l'articolo laudatorio era firmato da Domenico Oliva, mentre gli altri erano firmati da Giulio De Frenzi, o non firmati. La contraddizione dei due colleghi destò, nel nostro piccolo mondo

<sup>308</sup> *L'orchestra del Costanzi in sciopero?*, in «GI», 19 settembre 1908.

<sup>309</sup> *Al Costanzi*, in «Ts», V, n. 31, 4 ottobre 1908.

<sup>310</sup> “*La vedova allegra*” *al Costanzi*, in «A», 8 ottobre 1908. Precisa l'«Avanti!»: “Ma il pubblico ha avuto torto. L'operetta, ricca di una musica piena di eleganze e di brio, ha un raro equilibrio e una gaiezza sincera e composta.”

<sup>311</sup> *Al Costanzi*, in «Ts», V, n. 32, 11 ottobre 1908.

<sup>312</sup> “La Peretti sostituisce talvolta la Vecla nella *Vedova allegra* e nella *Donna Juanita* facendo del suo meglio. Ma il teatro non è mai affollato se non canta la Vecla: e questo è l'elogio degli elogi!” *Al Costanzi*, in «Ts», V, n. 39, 29 novembre 1908. Del resto, è sufficiente osservare gli incassi per avere conferma della necessità del nome di richiamo: in una sola recita domenicale, la prima donna riesce a far guadagnare all'impresa fino a 5.500 Lire.

teatrale, molti commenti, molte chiacchiere allegre.<sup>313</sup>

A metà ottobre si arriva al contrastato successo de *La Geisha* di Jones, che se da una parte risulta sospinto – come abbiamo visto – da una rumorosa claqué, dall'altro denuncia un entusiasmo genuino, che porta la compagnia ad assecondare le esigenze del rumoroso pubblico con scelte lontane dal nostro gusto e da quello che andava imponendosi non senza contrasti nell'opera lirica coeva:

La prima sera ci fu un gran baccano per i *couplets* del 3. atto. Si volevano *bis bis* e *bis*: nacquero contrasti enormi fra gli spettatori e lo spettacolo dovette essere troncato senz'altro. Alle repliche si è giunti alla fine a gonfie vele. In questa edizione, oltre alle scene splendide e ai ricchi costumi sono da notare vari pezzi aggiunti: una romanza per Miss Molly e un ballabile nel 2. atto.<sup>314</sup>

Del resto, spesso nell'operetta il carisma del singolo artista e l'effetto scenografico sopperiscono all'insipidità di partiture e soggetti piuttosto logori e stereotipati. Scrive l'«Avanti!» a proposito de *La luna azzurra* di Howard Talbot e Paul Rubens, scritta da Harold Ellis sull'evidente falsariga della *Geisha* di Jones e proposta dalla Suvini Zerboni pochi giorni dopo:

Si sperava fosse una luna... nuova; ed invece – ahime! – fu una luna... nel pozzo! [...] Una «Geisha» traslocata nell'India, ma che ha perduto nel viaggio quel po' di gaiezza vivace che possiede l'operetta di Sidney Jones [...]. Il tutto – e ciò è comune a infinite altre operette del giorno – produce l'effetto d'una di quelle minestrine insipide, cui si cerca dare un gusto col pepe. E del pepe ce n'è in abbondanza, nella sfarzosa, elegante, iridescente messa in scena [...]; nei bizzarri e coreografici costumi esotici (l'operetta di genere «anglo-coloniale» si presta alla fantasmagoria colorita); nello sfilare di lenoni e di «baiadere» (chiamiamole così) in costumi tanto attraenti da riscuotere gli applausi entusiastici di tutti i soci della Lega per la moralità...<sup>315</sup>

Mentre la giunta esecutiva della STIn perfeziona la combinazione attirando nella propria orbita il Teatro Regio di Torino, il Regio di Parma e il Carlo Felice di Genova<sup>316</sup>, al Costanzi la stagione d'operetta volge al termine con un cartellone piuttosto variegato, che abbraccia l'operetta (*Hans il suonatore di flauto* di Louis Ganne, *Il Nido delle rondini* di Henri Herblay, *Il Gran Mogol* di Edmond

<sup>313</sup> *Dalla vedova allegra alla cronaca allegra*, in «Ts», V, n. 34, 25 ottobre 1908.

<sup>314</sup> *Al Costanzi*, in «Ts», V, n. 33, 18 ottobre 1908.

<sup>315</sup> «*La luna azzurra*» al Costanzi, in «A», 22 novembre 1908.

<sup>316</sup> A trattative concluse, il crisma dell'ufficialità arriva in pompa magna dal solito Falbo, cfr. *La Società Teatrale Internazionale*, in «Ts», V, n. 36, 8 novembre 1908.

Audran), la pantomima (*Histoire d'un Pierrot* di Mario Pasquale Costa) e perfino l'opera comica: in chiusura di stagione *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e le rappresentazioni straordinarie di due titoli donizettiani, *Don Pasquale* e *L'Elisir d'amore*, hanno l'ambizione di dimostrare come anche gli artisti della Suvini Zerboni siano in grado d'interpretare con successo un repertorio di maggiore levatura. Sull'effettiva capacità degli artisti di operetta di confrontarsi con l'opera comica, scrive l'«Avanti!»:

La *Stabile Milanese* di opere comiche ha voluto iersera lasciare le scene fantasmagoriche, le grandiosità coreografiche, lo sfarzo moltiplicato delle masse canore e danzanti, tutto quel complesso di ricchezza smagliante che veste la troppo frequente povertà musicale nelle operette moderne, trasformate quasi in cinematografo, vivo di colori e scialbo di idee. Iersera si passò, si tornò ad un capolavoro intrecciato di perle melodiose [...]. Nella semplicità del *Don Pasquale*, Donizetti ha saputo innestare uno spirito comico ed una dolcezza idilliaca che son divenuti merce – ahime! – troppo rara! A favore dell'esecuzione ordierna al Costanzi stanno: la misurata e sperimentata comicità di truccatura, di dizione e di azione del protagonista [...], la bellezza artistica, prospettica delle scene [...], la concertazione accurata, e per lo più delicata, del maestro Lanzini, che dirige un'ottima orchestra. Eppure... eppure la squisita linea del pensiero musicale donizettiano esige qualche cosa di più. Qui ci troviamo di fronte ad una Compagnia che dispone di grandi mezzi, non ad una povera impresa di provincia: ed è perciò che il pubblico [...] potrebbe chieder di meglio. Non sempre era perfetta l'intonazione [...].<sup>317</sup>

Mentre San Martino, Sonzogno e Mocchi si recano a Parigi per contrattare con Roberto Cano la cessione dell'Opera di Buenos Aires – che, dopo mesi di trattative, sfumerà<sup>318</sup> – il 2 dicembre

<sup>317</sup> “*Don Pasquale*” al Costanzi, in «A», 14 novembre 1908. Anche un foglio certamente generoso come «Il Tirso» esprime qualche perplessità: “Al Costanzi abbiamo avuto una novità di recente data: il *Don Pasquale*! E ne è stato eccellente protagonista Pietro Cesari. Ma è sembrata poco a posto la signora Canuti, che se ha una discreta vocina, non ha né la giovinezza, né la grazia, né la gaiezza di una Nerina ideale. E un *Don Pasquale* con un soprano che non piaccia o che piaccia poco è uno spettacolo per metà rovinato.” *Al Costanzi*, in «Ts», V, n. 37, 15 novembre 1908.

<sup>318</sup> La STIn si sarebbe accaparrata l'Opéra per affidarla poi alla STIA: ciò avrebbe aggirato il vincolo imposto da Cano, fermamente contrario alla cessione del proprio teatro all'impresa esercente le sale a lui concorrenti. Sebbene le trattative siano molto avanzate, tanto da stipulare una bozza di contratto (ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 12, *Convenzione per la gestione dell'Opera di Buenos Aires tra Roberto Cano ed Enrico di San Martino*, Parigi, 8 dicembre 1908) tra dicembre e gennaio una fuga di notizie fa sfumare l'affare. Secondo Augusto Carelli, è proprio il mancato accordo con l'Opéra a determinare le difficoltà finanziarie della STIA: “In poche riunioni, l'anonima «S.T.I.A.» con un milione di pesos di capitale fu costituita; e per la singolare energia dell'uomo <Mocchi>, in pochi mesi il teatro Colon, il Coliseo, i teatri di Rosario, quelli del Brasile e del Cile vennero nelle mani della Società. Ma – cosa che appariva più difficile ancora – Mocchi pervenne, poco tempo dopo, a convincere un gruppo di signori italiani [...] a creare una società italiana con un capitale di due milioni di lire, per comperare il teatro Costanzi di Roma e gestire i principali teatri italiani [...]. Rimase così fuori del trust italo-argentino proprio il teatro bonaerense dell'Opera, perché il consiglio d'amministrazione della «STIA» – contrariamente alla concezione di Walter Mocchi – rifiutò le pretese del proprietario di esso. Apparve subito in piena luce l'inconveniente, anzi la contraddittorietà di tale procedere. L'Opera di Buenos Aires, infatti, che con la sua subitanea chiusura avrebbe determinato l'immediato trionfo finanziario del Colon, aprì e coprì il proprio abbonamento del 1908. Ciò se da una parte fu un bene per l'arte lirica italiana, che aveva due sue grandi compagnie nella capitale argentina,

Giacomo Orefice presenta al sindaco di Roma Ernesto Nathan il cartellone della grande stagione lirica di Carnevale, su cui spetta misurare l'effettiva caratura della Società Teatrale Internazionale<sup>319</sup>: nella tradizionale serata di Santo Stefano, il sipario si alzerà su *La Valchiria* di Richard Wagner, affidata allo specialista Michael Balling. Seguiranno titoli in grado di assecondare i più diversi gusti del pubblico, mantenendo l'equilibrio tra partiture italiane ed estere, compositori storicizzati e nuove produzioni e, soprattutto, alternando i cataloghi Sonzogno e Ricordi: a Verdi (*Rigoletto* e *Aida*) e Ponchielli (*Gioconda*) fanno eco Ambroise Thomas (*Amleto*) e Berlioz (*La Dannazione di Faust*), con puntate sui successi conclamati dei compositori contemporanei (*Andrea Chénier* di Giordano, *Madama Butterfly* di Puccini), alcune proposte dal sapore esotico (*Pélleas et Mélisande* di Debussy, *Rhea* di Spiro Samara, entrambe nuove per Roma) e una prima assoluta su cui molto investe Ricordi, *Il Principe Zilah* di Franco Alfano.

Il ritardo nella presentazione del programma, che giunge in municipio poche ore prima che fosse affisso al pubblico, causa una lunga discussione in seno al Campidoglio: probabilmente già scottati dalla gestione dell'Argentina, alcuni assessori protestano per l'elargizione della dote a fronte di un cartellone in cui le proposte dell'amministrazione comunale non sono state neanche discusse con i vertici della STIn:

[...] il Direttore del Teatro Costanzi Sig. Giacomo Orefice comunicò il programma della prossima stagione lirica del Teatro stesso, non però per chiederne l'approvazione in omaggio a quanto è stabilito nel contratto vigente tra l'Amministrazione e l'impresa del Teatro, ma piuttosto come partecipazione di un fatto compiuto indipendentemente dall'Amministrazione comunale.<sup>320</sup>

Nonostante Orefice avesse provato a rispondere alle rimostranze del comune, spiegando che “per le opere prescelte e per il valore degli artisti scritturati” egli “non avev[a] alcun dubbio sulla piena adesione dell'onor. Amministrazione Comunale” e cercando una mediazione compatibile con i

---

impedi dall'altra parte che si raccogliessero i frutti previsti dalla costituzione della «STIA».” CARELLI: 149-151. Tuttavia, sempre secondo il cognato di Mocchi, il teatro di Cano non riuscì a resistere a lungo alla concorrenza dell'organizzazione interoceana: “[...] malgrado la resistenza di funzionamento dell'Opera di Buenos Aires nel 1908, la forza finanziaria della «STIA» era pervenuta a convincere il mondo sociale bonaerense della infinita superiorità del Colon sul piccolo teatro di via Corrientes; al punto che questo, malgrado il tentativo di abbonamento per una stagione che prometteva i nomi illustri di Arturo Toscanini, di Rosina Storchio e di Giuseppe Anselmi, aveva dovuto chiudere le sue porte prima di aprirle.” Ivi: 151.

<sup>319</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 3, Lettera di Giacomo Orefice a Ernesto Nathan, 2 dicembre 1908.

<sup>320</sup> Ivi *Verbale delle deliberazioni della Giunta municipale di Roma – seduta del giorno 23 dicembre 1908 – Estratto n. 36*, 23 dicembre 1908.

contratti ereditati dalla gestione Morichini<sup>321</sup>, la Giunta si spacca tra chi chiede la rescissione del contratto e chi non vorrebbe che “si creasse uno stato di cose che sarebbe di grave disappunto alla cittadinanza che non mancherebbe di lamentarsi altamente qualora venisse a mancare la stagione lirica.”<sup>322</sup> A stagione già avviata, grazie alla mediazione dell'assessore Tonelli, Orefice inserisce nel programma *Loreley* di Alfredo Catalani, con protagonista la star Salomea Krusceniski, impegnandosi a “stabilire il programma per la Stagione 1909-1910” in accordo con l'amministrazione comunale<sup>323</sup>.

Sebbene venga presto tacciata di approssimazione, al Costanzi la STIn prepara la stagione con cura meticolosa: questa va dai dettagli dell'esclusivo *Album ricordo* di cinquanta pagine di cui è fatto omaggio agli abbonati e ai sovrani presenti alla *prima* (in due speciali edizioni: rilegato in pergamena inglese per la regina Elena, in vitello inglese per il re Vittorio Emanuele III<sup>324</sup>) fino agli interventi di sostanza, come la cura nella concertazione e il rilievo dato al cast. Per *La Valchiria* che inaugurerà la stagione il 26 dicembre, Balling inizia le prove d'orchestra a Roma il 12 dicembre, con una tempistica non certo usuale per l'epoca, che restituirà dei risultati di rilievo<sup>325</sup>. Negli stessi giorni Giorgio Polacco, che succederà al direttore tedesco per i restanti titoli in cartellone, inizia a lavorare con i professori d'orchestra sulle partiture di *Rigoletto* e *Dannazione di Faust*<sup>326</sup>. La compagnia scritturata dalla STIn conta molti dei principali divi dell'epoca, in parte già in forza nelle stagioni sudamericane della STIA: Eugenia Burzio, Titta Ruffo, Giuseppe De Luca, Carlo Walter, sono

<sup>321</sup> Ivi, Lettera di Giacomo Orefice ad Alberto Tonelli, 21 dicembre 1908. Nella stessa lettera, il direttore del Costanzi ammette di aver “[...] tentato di includere nel programma della prossima stagione due, appunto, delle opere preferite dalla Giunta, e precisamente «l'*Africana*» e l'«*Elettra*». Ma non mi fu possibile di farlo a causa di imprevedibili impegni presi all'Amministrazione del Teatro prima che io ne assumessi la Direzione. Tale stato di cose mi impedisce oggi maggiormente di modificare il programma pubblicato; ma [...] non volendo che questa mia dichiarazione possa essere interpretata come difetto di buona volontà da parte mia, o apparire in altro modo ingiustificata, io sarei lieto se l'onor. Amministrazione Comunale incaricasse persona tecnica di sua fiducia per esaminare la posizione attuale dei contratti riguardanti la prossima stagione del Costanzi, e studiare con me se sia o meno possibile dar forma di esecuzione ai desideri espressi dall'onor. Giunta.”

<sup>322</sup> ASCA, X, b. 54, fasc. 3, *Verbale delle deliberazioni della Giunta municipale di Roma – seduta del giorno 23 dicembre 1908 – Estratto n. 36*, 23 dicembre 1908.

<sup>323</sup> Ivi, Lettera di Giacomo Orefice a Ernesto Nathan, 30 dicembre 1908.

<sup>324</sup> Accurata descrizione delle varie edizioni in «GI», 26 dicembre 1908.

<sup>325</sup> “Il dominio assoluto del direttore era sentito da tutta l'orchestra, un'orchestra eccellente, che, se non ha ancora *lo stile*, si mostra volenterosa e attenta, cogliendo ogni minimo cenno del maestro [...]. Il rilievo dei temi è sempre netto e preciso, ed il periodo musicale si svolge senza alcuna incertezza, poiché suonatori e cantanti si sentono sorretti da una mano calma e sicura, da una padronanza che infonde fiducia e risolutezza.” Guido Podrecca, *La “Walkiria”*, in «A», 28 dicembre 1908.

<sup>326</sup> Delle prove d'orchestra dà puntualmente conto Falbo: cfr. «Ts», V, n. 41, 13 dicembre 1908; *La “Walchiria”*. *La prova*, in «Ts», V, n. 42, 20 dicembre 1908.

soltanto alcuni dei nomi di richiamo per una stagione che si annuncia memorabile<sup>327</sup>.

Il 26 dicembre a Roma il Carnevale 1908-09 si avvia con il successo de *La Valchiria* diretta da Michael Balling, che sospinta da un cast di alto profilo<sup>328</sup> inaugura sotto i migliori auspici l'attività produttiva della Società Teatrale Internazionale.

Un successo, l'inaugurazione della stagione lirica al *Costanzi*. Ed è un piacere poterlo scrivere, una volta tanto, e proclamarlo senza ambagi, senza riserve, senza quei sottintesi che attenuano tutte le volte il valore di questa bella parola: successo! [...]. Successo non solo per lo spettacolo, che rivesti carattere d'arte, ma per quant'altro doveva concorrere e concorse alla piena riuscita della serata inaugurale. Primo elemento, la soddisfazione unanime, costante, crescente del pubblico, e di che pubblico, [che] si trovò con gradevole sorpresa [...] in un ambiente rinnovato, meno spoglio, più tappezzato, più ricco, più luminoso, più signorile [...] tra le apparenze sontuose e caratteristiche del gran teatro d'opera tradizionale [...]. Poi, apertosi il gran velario nuovo di velluto rosso a frangie d'oro, apparvero i personaggi della *Walkyria* [...]. Sulla scena si canta e si accenta bene: l'interesse si muta in piacere, in godimento [...]. Il maestro Orefice ponga questa *Walkyria* al suo attivo. Egli, con gli elementi prescelti e bene ordinati, ha preparata al *Costanzi* una rappresentazione wagneriana, che, con quelle della *Scala* negli ultimi anni, è tra le migliori datesi in Italia.<sup>329</sup>

Non tutti i teatri della STIn, però, aspettano la tradizionale serata di Santo Stefano per alzare il sipario sulla stagione di Carnevale: per motivi di cassetta alcuni direttori, tra cui Casali a Genova e Quaranta a Bari, anticipano l'apertura di stagione al 19 dicembre, con una scelta che agli incassi non esaltanti accosta presto i malumori dei palchettisti. Questi disertano le sale fino al 26, quando in tutti i teatri della STIn si registrano i successi delle *prime* de *La Gioconda*, de *La Valchiria* e della *Wally* di Catalani. L'avvio positivo della stagione è però presto funestato, il 28 dicembre, dal

<sup>327</sup> Di seguito gli artisti scritturati dalla STIn per la stagione 1908-'09 del Teatro Costanzi, in larga parte ereditati da Morichini. Soprani: Assunta Bucciarelli, Eugenia Burzio, Ersilia Costantini, Ilia Di Marzio, Cesira Ferrani, Lilian Grenville, Rina Gacchetti, Salomea Krusceniski, Eugenia Makaroff, Esmeralda Pucci, Tina Schinetti, Tina Stupazzoni, Tarquinia Tarquini. Mezzi soprani: Elvira Ceresoli-Salvatori, Rosita Cesaretti, Esperia Civilotti, Maria Classens, Mary Millon. Tenori: Giuseppe Anselmi, Icilio Calleja, Alberto Dardani, Ignazio Digas, Dino Farina, Edoardo Garbin, Augusto Scampini, Guido Vaccari, Carlo Bonfanti, Raffaele De Rosa. Baritoni: Giuseppe De Luca, Enrico Giraltoni, Titta Ruffo, Domenico Viglione Borghese, Carlo Farinetti, Giuseppe Gironi. Bassi: Berardo Berardi, Gregorio Makaroff, Achille Vittori, Carlo Walter.

<sup>328</sup> Guido Vaccari (Sigmondo), Berardo Berardi (Hunding), Salomea Krusceniski (Brunilde), Esmeralda Pucci (Siglinda), Maria Classens (Frika), Carlo Walter (Wotan). La cavalcata del terzo atto è eseguita da Ida Schinetti, Ida Contini, Assunta Bucciarelli, Esperia Civilotti, Mary Millon, Ilia Di Marzio, Rosita Cesaretti, Tina Stupazzoni. Nonostante la cura nella concertazione, il wagneriano di ferro Guido Podrecca giudica severamente il cast: "Un bell'inizio di stagione, dunque, con questa *Walkiria* che si potrebbe lodare incondizionatamente, se qualche incertezza non svelasse l'affrettata preparazione. Ma che parlare ancora di ciò che è consuetudine nei nostri teatri? L'ideale, o quasi, lo si raggiungerà certo alle ultime rappresentazioni, terminando quando si avrebbe dovuto incominciare." *La "Walkiria"*, in «A», 28 dicembre 1908.

<sup>329</sup> Nicola d'Atri, *La "Walkyria" al Costanzi*, in «GI», 28 dicembre 1908.

devastante terremoto di Messina. La strage sconvolge la Penisola e i teatri restano chiusi per lutto; quando aprono, lo fanno per serate di beneficenza, non senza che alcuni impresari facciano notare il mancato guadagno<sup>330</sup>. La fobia del pubblico a rimanere chiuso per ore nelle sale fa contrarre gli incassi, mentre al Costanzi – come negli altri teatri gestiti dalla STIn – i nuovi allestimenti tardano ad andare in scena per ragioni indipendenti dalla tragedia: come vedremo sarà proprio l'incepparsi del meccanismo di circuitazione di scene e artisti a fallare gli esiti della prima stagione dell'Internazionale.

Dopo lo straordinario successo de *La Valchiria* (che alla fine, con 10 recite<sup>331</sup>, sarà uno degli spettacoli più replicati della stagione), la direzione del Costanzi non riesce a ripetere tale esito con allestimenti all'altezza. Dopo un rinvio della seconda recita del titolo inaugurale per l'indisposizione del basso Berardi e la lunga chiusura a causa della tragedia di Reggio e Messina, ai primi di gennaio l'attività del Costanzi riprende con una serata di beneficenza: *La Dannazione di Faust* viene eseguita in forma di oratorio, così che “[...] lo spettacolo meglio risponda alla dolorosa solennità del momento attuale.”<sup>332</sup> Ma le opere nuove tardano ad andare in scena: il secondo titolo in programma è *Rigoletto*, diretto da Giorgio Polacco, che slitta più volte per un'indisposizione del divo Anselmi<sup>333</sup>. Quando finalmente l'opera va in scena, il 12 gennaio, con una produzione di livello ma senza il tenore di grido, l'accoglienza degli abbonati è gelida:

Si aspettava un successo, invece le cose andarono per un altro verso. Si aspettava un successo, almeno di curiosità. Doveva cantare per la prima volta a Roma un «divo», il tenore Anselmi. Divo vuol dire – c'intendiamo – tre o quattro migliaia di lire per sera messe in azione canora per mezzo di un'ugola. Spettacolo per sé stesso interessante, salvo ad andar male anche questo. Tali divi di un Olimpo ormai estesissimo, campato su nuvole tutte d'oro, hanno però qualità e debolezze umane [...]. Il tenore Anselmi, dunque, ch'era già indisposto, dopo la prova generale di domenica mattina subì un peggioramento che non gli consentiva di affrontare il primo giudizio di un pubblico, che impone e spaventa, come questo del «Costanzi» e lo si vide bene iersera. Fu quindi improvvisamente sostituito da

<sup>330</sup> “Come da accluso programma l'Impresa figura di avere generosamente dato il teatro e sacrificato una recita, quindi un incasso! Per noi però è inteso che si faceva riposo!...” ASCA, *STIn*, b. 15, fasc. 2, Lettera di Ercole Casali alla presidenza della STIn, 1 gennaio 1909.

<sup>331</sup> 5 in abbonamento, 4 popolari, 1 in dono agli abbonati.

<sup>332</sup> *Al Costanzi*, in «Ts», VI, n. 1, 10 gennaio 1909.

<sup>333</sup> L'opera viene annunciata e rinviata due volte per l'indisposizione di Anselmi. Il giorno del debutto, durante la prova generale del mattino, il tenore abbandona dopo il primo atto. Per evitare le proteste di un nuovo rinvio, la direzione del Costanzi decide di mandare in scena Dardani. La vicenda è minuziosamente ricostruita in *Il “Rigoletto” al Costanzi*, in «Ts», VI, n. 2, 17 gennaio 1909.

un giovane tenore, il Dardani, sperandosi che il resto dello spettacolo, in verità concertato nell'insieme con ogni cura e preparato con grande magnificenza di scenario, potesse, in via di ripiego, accontentare il pubblico, piuttosto che condannarlo a nuovi giorni di attesa per un altro spettacolo. Ma il pubblico d'oggi non ammette più, come quello di una volta, il «ripiego» [...]. L'imponente uditorio, venutogli meno il «divo» preannunziato, non poteva essere di buon umore e non ebbe l'aria di voler perdonare. Condannò con chiari segni tutte le volte che poté durante la sera: e occasioni, per verità, non mancarono, grandi e piccole, per legittimare tale contegno, che, naturalmente, seminò il panico sul palcoscenico. La serata fu perciò larga di emozioni. Il pubblico, fattosi giustiziere, emanava sentenze ad ogni tratto, impartiva condanne e grazie, biasimo ed onori, anche nel breve corso di un pezzo di musica, per lo stesso cantante [...]. Pertanto [...] tutto sarebbe andato a precipizio nel peggiore dei modi iersera, se da una parte il baritono De Luca non avesse sulla scena salvato l'onore diciam così delle armi, riportando uno schietto e meritato successo nel personaggio di «Rigoletto», e se d'altra parte il direttore d'orchestra, il giovane M. Polacco, con una calma veramente ammirevole, non avesse saputo tener in pugno le masse, conferendo allo spettacolo una certa coesione, conservandone cioè il movimento, il colorito e l'interesse drammatico, che avvinse più volte fortemente l'attenzione del pubblico. Senza di ciò l'insuccesso sarebbe stato più che completo.<sup>334</sup>

Il critico e consigliere comunale Guido Podrecca, feroce con la STIn e San Martino sia in Campidoglio sia sulle colonne dell'«Avanti!», si spinge oltre, avanzando una polemica di carattere estetico che assume presto contorni politici:

Sono troppe le grandi opere, anche italiane, dimenticate del tutto (e Spontini? e Pergolesi, e Salieri, e Cherubini? per dire a caso) perché non debba essere compito dei grandi e sovvenzionati teatri d'esumarle [...] ond'è che queste «*reprises*» di melodrammi dati frequentemente nei teatri minori, non mi appaiono giustificate se non da eccezionalissime interpretazioni. Fu tale quella di ieri sera? Francamente no [...]. Certo il pubblico era mal disposto per l'improvvisa mancanza dell'Anselmi che sciolse il contratto per malattia e quindi la serata si era impostata male, ma lo stessi Anselmi non sarebbe bastato ad elettrizzare un uditorio che ormai non si fa più pigliare dalle grandi ugole e dalle celebrate virtuosità. Non lamenterò dunque io se mancò il solito cantante cannone che rappresenta la ciarlataneria artistica buona ad entusiasmare i pubblici di «parvenus» a tipo americano, che buttan centomila lire per un tenore come per un cavallo senza capire forse né quello né questo; ma lamenterò che nell'inscenare le diverse opere, non si tenga conto – la cosa è consuetudine – dei diversi temperamenti dei cantanti.<sup>335</sup>

<sup>334</sup> Nicola d'Atri, *Il "Rigoletto" al Costanzi*, in «GI», 13 gennaio 1909.

<sup>335</sup> Guido Podrecca, *"Rigoletto" al Costanzi*, in «A», 13 gennaio 1909.



I problemi evidenziati da Podrecca – la necessità del “cantante cannone” e quella del titolo di richiamo – saranno questioni che il critico evidenzierà anche durante un'accesa seduta in consiglio comunale, nella quale denuncerà che “I grandi teatri, specie se sussidiati, devono essere non mostra di virtuosi, ma scuola d'arte”<sup>336</sup> e dovrebbero quindi puntare al recupero dei grandi compositori del passato, da Paisiello a Mozart e Weber. Eppure – non sappiamo se per calcolo o per miopia – il politico non attacca gli obiettivi aziendali della STIn e anzi sottolinea come

[...] l'attuale Società italo-argentina o Internazionale [...] dovendo allestire spettacoli per oltre 15 teatri può presentarci un elenco di opere come nessuna impresa privata potrebbe. Inoltre questa Società si propone di accentrare in Roma il movimento artistico d'Italia e d'America; di fondarvi magazzini e laboratori teatrali, e di ciò dobbiamo tener conto. Qualche giornale milanese [...] si allarmò di ciò, e questa è la prova che noi abbiamo interesse a secondare tale sforzo che porterà in Roma, ambiente naturale dell'arte, un po' di quel movimento artistico la cui perdita non sarà sentita in Milano già fiorente per le sue industrie e i suoi commerci.<sup>337</sup>

Nonostante gli auspici di Podrecca, le questioni che angustiano la direzione della STIn stanno proprio nella defezioni dei “cantanti cannone”, le indisposizioni dei quali causano ritardi e serie difficoltà nella circuitazione degli allestimenti e delle compagnie tra i teatri della combinazione. Dopo neanche un mese dall'inizio della stagione, la situazione è gravissima: negli stessi giorni in cui al Costanzi va in scena *Rigoletto*, a Genova sono state allestite soltanto due opere, *La Wally* e *La Valchiria*; il 14 gennaio gli abbonati contestano platealmente la commissione teatrale, distribuendo fuori dal Teatro Carlo Felice un volantino di protesta contro “gli Spettacoli indegni d'un Teatro sovvenzionato.”<sup>338</sup> Come vedremo, la contestazione si attenuerà soltanto con la prima di *Norma*, il 21 gennaio, con protagonista la *star* Giannina Russ. Come scrive «Il Corriere di Genova», le argomentazioni dei manifestanti non sono troppo distanti da quelle espresse da Podrecca:

Siamo ormai a metà della stagione teatrale e l'impresa non ha messo in iscena che due delle cinque opere che debbono veder la ribalta, un tempo gloriosa, del Carlo Felice. Di questo stato di cose noi non vogliamo fare addebito all'impresa; dopo tutto è ben naturale che essa faccia il suo tornaconto, *les affaires sont les affaires*; ma ci domandiamo se esista ancora e che faccia la illustre Commissione teatrale nominata dal municipio a vigilare le cose del nostro massimo, nell'interesse suo e dei palchettisti,

<sup>336</sup> *Al consiglio comunale. La questione teatrale e gli edifici scolastici*, in «A», 17 febbraio 1909.

<sup>337</sup> *Ibidem*.

<sup>338</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Volantino di protesta degli abbonati.

comproprietari -ahimè- del teatro. Si è perduta tra le selve wagneriane e tra le valanghe tirolesi? È insomma assente, perché non ci è possibile credere, che sia connivente coll'impresa; il programma svolto sino ad oggi al nostro Massimo è indegno di un teatro che ha le tradizioni e *la dote* del Carlo Felice. Questo se lo abbiano per detto impresa e Commissione teatrale, e sappiano anche che mai nessuna impresa o Commissione passata si è presa così bellamente gioco del pubblico, di questo buon pubblico che si abbona e paga il biglietto e... contribuisce alla dote, paziente sì e bonaccione, ma ancora non – checché ne credano i signori dell'impresa e della Commissione – cretino del tutto e capace di reagire con tutta energia se la Giunta comunale non porrà riparo a questo stato di cose invitando la Commissione a compiere il mandato affidatole, o licenziandola se incapace.<sup>339</sup>

Tornando alla stagione del Costanzi, avevamo lasciato il massimo romano con i contrastanti esiti di *Rigoletto*, che durante le repliche ottiene maggior fortuna grazie ai prezzi popolari<sup>340</sup> e alla sostituzione del tenore con un Duca di Mantova (Mario Massa) in prestito dal San Carlo di Napoli. Il 20 gennaio 1909 ha luogo la *prima* de *La Dannazione di Faust*, che debutta in tutto il suo sfarzo dopo la rappresentazione in forma di oratorio per le vittime del terremoto: un allestimento apprezzato dalla critica per la concertazione di Polacco, “coadiuvato da un'orchestra indiscutibilmente pronta e vibrante”<sup>341</sup>, e per la qualità del cast, ma accolto freddamente dal pubblico soprattutto per l'interpretazione del tenore Dardani, allievo dell'Accademia di Santa Cecilia e nome di non grande richiamo – peraltro già caduto in *Rigoletto* – che non giustifica l'aumento del prezzo dei biglietti deciso dalla direzione della STIn<sup>342</sup>.

Così, perché la serata non fosse turbata... da applausi, mancò ogni evocazione al proscenio; né valse che

<sup>339</sup> *Gli abbonati e i palchettisti del Carlo Felice protestano*, in «Il Corriere di Genova», 16 e 17 gennaio 1909.

<sup>340</sup> Delle 8 recite del titolo verdiano, 6 saranno a prezzi popolari, una in dono agli abbonati e una soltanto in abbonamento.

<sup>341</sup> Guido Podrecca, “*La dannazione di Faust*”, in «A», 21 gennaio 1909.

<sup>342</sup> “Con quale criterio il biglietto d'ingresso fu iersera elevato a cinque lire? [...] Trattandosi di teatri sovvenzionati come il «Costanzi», noi crediamo che la stampa abbia il diritto d'intervenire anche in questa materia che sembra d'interesse privato [...]. A una tale massima empirica, ma utilissima per il pubblico, il «Giornale d'Italia» si è sempre attenuto, pure ritenendo legittimo, anche da parte delle imprese sovvenzionate, l'aumento dei prezzi quando però abbia una giustificazione, come per esempio nelle serate inaugurali, o per opere nuove o per spettacoli comunque di grande interesse ed evidentemente più costosi. In casi diversi, le consuetudini locali forza è che sieno rispettate anche dalla nuova Società Internazionale dei Teatri, assuntrice del «Costanzi» [...]. Perciò non era giustificato [...] un aumento del 10 per cento sulle prenotazioni dei biglietti al «Costanzi», aumento doppiamente eccessivo trattandosi di introdurre un sistema nuovo per Roma. E perciò nemmeno possiamo ammettere e giustificare l'aumento del prezzo d'ingresso a cinque lire – prezzo eccezionale per il pubblico del «Costanzi» – con la «Dannazione di Faust» di iersera, spettacolo che non costituiva una novità per il teatro e che non destava alcun interesse particolare, se non quello di vedere come se la sarebbe cavata un povero tenore che era già caduto nello spettacolo precedente, il «Rigoletto». In questa situazione di cose, anzi in questa condizione di spirito il pubblico di iersera non poteva mandarla buona al tenore Dardani, sui cui – non è esagerato il dirlo – pare si appuntasse in gran parte l'interesse e il giudizio del pubblico: tutto il resto dello spettacolo divenne quasi quasi cosa secondaria.” Nicola d'Atri, “*La Dannazione di Faust*” al Costanzi, in «GI», 21 gennaio 1909. Compresa la recita in forma di oratorio, *La Dannazione di Faust* sarà replicata 8 volte, di cui 5 in abbonamento e 2 a prezzi popolari.

i cori – disciplinati dal mastro Zorzato, fossero in perfetta intonazione – né valse la ricca messa in scena, la quale – salvo gli inconvenienti inevitabili d'una prima – è veramente artistica, come nel quadro delle danze aeree: il pubblico si era proposto di essere di ghiaccio anche per manifestare contro gli alti prezzi, specialmente delle gallerie, e tenne la parola.<sup>343</sup>

Mentre Michael Balling si congeda da Roma dirigendo un concerto sinfonico al Corea<sup>344</sup>, la direzione del Costanzi ovvia con una replica di *Rigoletto* a prezzi popolari a un'indisposizione di Salomea Krusceniski che ritarda la *prima* di *Madama Butterfly*: il malumore di stampa e pubblico, mal disposto per i ritardi e l'aumento del costo dei biglietti, porta presto a una frattura tra questi e la STIn. Mette in guardia Nicola d'Atri:

La cosa seria e importante per l'avvenire è che la nuova Direzione del «Costanzi» si compenetri delle varie esigenze del pubblico, della miglior parte del pubblico, e delle proprie responsabilità verso di questa, enormemente cresciute, anche per le difficoltà in cui si dibatte oggidi la scena lirica in Italia. A ragione un egregio collega del mattino scriveva stamane che ad uomini nuovi e animati di buone intenzioni molto si deve perdonare. Ma occorre, prima di tutto, per farsi perdonare i risultati non sempre corrispondenti agli sforzi che si compiono, occorre, giova ingraziarsi il pubblico. E il miglior sistema non è quello d'incrudelire coi prezzi. In fatto di crudeltà, il pubblico teatrale, chi lo ignora? ha sempre riportata la palma.<sup>345</sup>

La tensione fuori dal Costanzi si riverbera all'interno dei suoi uffici. Il 20 gennaio il consiglio decide di destituire Giacomo Orefice dalla direzione a causa “della impossibilità di una concorde intelligenza intorno ai criteri direttivi del teatro.” Il compositore accetta “in ogni sua parte” quanto propostogli da San Martino, che gli offre di chiudere la questione pacificamente:

Credo quindi che sia più conveniente per i reciproci interessi e per la cordialità dei nostri rapporti addivenire ad un'amichevole risoluzione dei vicendevoli impegni. Il Consiglio di amministrazione Le corrisponderà l'ammontare degli stipendi dei mesi ancora mancanti a completare l'anno convenuto, restando però inteso che con il pagamento di tali stipendi Ella rinunci espressamente ad ogni compartecipazione di utili dipendente dalla sua qualità di direttore, tanto per il passato che per

<sup>343</sup> Guido Podrecca, “*La dannazione di Faust*”, in «A», 21 gennaio 1909.

<sup>344</sup> Il programma prevede una prima parte wagneriana con la *Faust-Ouverture*, l'*Idillio di Sigfrido* e l'*Ouverture dei Maestri Cantori* e una seconda beethoveniana, con l'*Ouverture op. 124* e la *Sesta Sinfonia Pastorale*. Cfr. *Il successo del M.° Balling al Corea*, in «GI», 18 gennaio 1908.

<sup>345</sup> Nicola d'Atri, “*La Dannazione di Faust*” al Costanzi, in «GI», 21 gennaio 1909.

l'avvenire.<sup>346</sup>

Accettato l'accordo, il giorno stesso la presidenza della STIn dirama un comunicato stampa per tentare di fare chiarezza sulle vicende del Costanzi:

Essendo venuta a mancare una completa intesa d'ordine tecnico fra il Consiglio di Amministrazione della Società Teatrale Internazionale e il maestro Giacomo Orefice, direttore artistico del *Costanzi*, Società e Maestro decisero di pienissimo accordo di sciogliersi dai rispettivi impegni.<sup>347</sup>

Fuori dai toni asettici del comunicato, però, negli uffici del Costanzi infuria una vera e propria battaglia. A seguito delle dimissioni di alcuni membri del CdA, il 23 gennaio ha luogo un'assemblea infuocata: gli azionisti devono decidere l'elezione dei nuovi consiglieri (il cui numero viene aumentato a 15) e deliberare sulla proposta Sonzogno di raddoppiare il capitale sociale portandolo a 4 milioni di lire, in cambio dell'acquisto da parte della STIn di azioni della Italo-Argentina per L. 800.000. La manovra, che si propone di risolvere la crisi di liquidità nelle casse della STIn concretando una fusione tra le due società, nasconde in realtà un tentativo di scalata della STIA alla maggioranza. Se il gruppo Italo-Argentino non riesce a raziare un numero sufficiente di azioni, il CdA che esce rinnovato dall'assemblea rispecchia un assetto decisamente mutato negli equilibri della STIn<sup>348</sup>. A febbraio, i primi soci del gruppo italiano tentano di defilarsi. Scrive amaramente Visconti di Modrone rassegnando le dimissioni (poi ritirate):

I teatri esercitati dalla STIN vanno tutti di male in peggio; i Direttori si direbbe non sieno all'altezza delle loro funzioni e gli artisti vi mancano completamente [...]. Il bilancio della corr. stagione non potrà chiudersi che con un fortissimo deficit, il quale sarà un colpo assai grave per il nostro capitale già troppo

<sup>346</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 29, Lettera di Giacomo Orefice a Enrico di San Martino, Roma, 22 gennaio 1909. A dispetto dell'accordo, ancora ad aprile il compositore protesterà per il ritardo nella liquidazione delle proprie partite. Cfr. Ivi, Lettera di Giacomo Orefice ad Alberto Marghieri, 6 aprile 1909.

<sup>347</sup> *Crisi nella Direzione del Costanzi*, in «GI», 23 gennaio 1909. Commenta il quotidiano: "Casi sfortunati, ed altre cause che sfuggono, avevano creata fra la direzione del *Costanzi*, rappresentata dal maestro Orefice, e il Consiglio della *Stin* una situazione che non poteva durare e che ha portato alla crisi attuale. A noi rincresce che al maestro Orefice, artista eletto, amministratore capace e gentiluomo perfetto, che era stato prescelto per la direzione artistica del *Costanzi*, non sia stato possibile, per una serie di circostanze disgraziate, di svolgere un programma suo proprio, dovendo quest'anno la stagione lirica necessariamente svolgersi secondo il cartellone, e relative scritture ed artisti, già dovuto preparare dalla precedente impresa del teatro. Ogni giudizio quindi sull'opera del maestro Orefice, nella direzione artistica del *Costanzi*, sarebbe parziale. Noi auguriamo tuttavia che gli intendimenti artistici nobilissimi, coi quali egli si era appena accinto a un compito durissimo, trovino davvero chi sappia tradurli in fatti. I fatti parleranno, lo ripetiamo; e che la fortuna, volubile Dea, protegga dall'alto uomini e cose del *Costanzi*, e tra gli uomini il conte di S. Martino, presidente."

<sup>348</sup> Il nuovo consiglio di amministrazione è formato da: Guido Ravà Sforzi, Alberto Marghieri, Pietro Lanza di Scalea, Alfonso Rigod, Ernest Rottembourg e Juan Séguin. Cfr. ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908 [Teatro Reale dell'Opera], fasc. 2. La discussione tra gli azionisti, che dalle fonti in ASCA sappiamo essere molto accesa, nel verbale ufficiale è coperta da un "Omissis".

piccolo per un'azienda dalle vaste proporzioni quale è la STIN. Non ho fiducia alcuna sull'aumento di capitale richiesto, non ho fiducia nell'andamento generale che si vuol dare alla STIN; preferisco quindi declinare ogni responsabilità e ritirarmi completamente, dedicando tutti i miei sforzi e la mia passione pel teatro, alla Scala, alla quale mi sento legato anche da antiche tradizioni di famiglia, persuaso che mai sarà possibile un accordo qualsiasi colla STIN. La prego Illmo. Sig. Presidente di prendere atto di queste mie dimissioni, non insistendo per la revoca, essendo la mia decisione assolutamente definitiva.<sup>349</sup>

La situazione gestionale è difficile: dopo l'abbandono di Orefice, la guida del Costanzi viene affidata al direttore del San Carlo di Napoli, Adolfo Montuoro, sebbene per un certo periodo di tempo Walter Mocchi si proclami direttore *ad interim* del Costanzi<sup>350</sup>: dopo una conversazione con l'agente della STIA, anche Giorgio Polacco minaccia di andarsene, "convinto che allo stato attuale delle cose un'intesa atta a migliorare le sorti della stagione non è per molte ragioni ottenibile fra la Direzione e me"<sup>351</sup>. Alla fine Polacco è convinto a rimanere dall'intervento di San Martino e dalla solidarietà dell'orchestra, che presenta al direttore una raccolta di firme<sup>352</sup>. Ma la guerra interna alla STIn non è certo sopita: il consiglio di amministrazione decide di destituire anche l'amministratore delegato Giovanni Bortini, costretto alle dimissioni al culmine di una vicenda torbida, che avrà anche strascichi giudiziari<sup>353</sup>. Per ristabilire l'ordine, il 26 gennaio la STIn affida la

<sup>349</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 1, Lettera di Uberto Visconti di Modrone a Enrico di San Martino, Milano, 9 febbraio 1909.

<sup>350</sup> La posizione e la durata dell'incarico non sono chiare, sebbene lo stesso Mocchi affermi di essere stato "impegnato per venticinque giorni di seguito" per la direzione del Costanzi (ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 17 aprile 1909). Contro questa autoritaria "americanata", polemizzerà a fine stagione il «Giornale d'Italia»: "La stagione di quest'anno non è stata una serie di spettacoli, ma è stata, in un seguito costante di jettature, tutta una catena di errori [...]. E il sistema, il pessimo sistema che ci avrà sempre avversarii dichiarati, è di togliere al teatro la naturale sua autonomia, riducendolo un luogo di logomachie da parte dei consiglieri della *Stin*, o di alcuni più invadenti di essi, che ogni giorno s'intromettevano a discutere, a deliberare, a fare e disfare, esautorando la direzione artistica [...] dietro la quale si coprivano – in una irresponsabilità completa verso il pubblico – coloro che piombavano dal Consiglio della *Stin* a salvare napoleonicamente e verbosamente la stagione pericolante, che poi a cagion loro andava peggio di prima. Le *americanate*, chiamiamole così, ideate, tentate e fortunatamente non tutte compiute, erano la favola allegra dei circoli teatrali romani [...]. Si facciano pure le combinazioni anche con i teatri d'America, se ciò può giovare al Costanzi medesimo e se ciò rappresenta la precipua funzione della *Stin*. Ma la direzione artistica del Costanzi, per metodi e per uomini, deve essere cosa distinta e diversa; deve sorgere con carattere permanente e animarsi d'intenti speciali e degni del nostro massimo teatro." Nicola d'Atri, *Il Costanzi e la "Stin"*, in «GI», 16 aprile 1909.

<sup>351</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 8, Lettera di Giorgio Polacco a Enrico di San Martino, Roma, 26 gennaio 1909.

<sup>352</sup> Corrispondenza e copia della raccolta firme in ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 8. È bene osservare come sulla stampa questa notizia non trapeli.

<sup>353</sup> Un pettegolezzo diffusosi nell'ambiente teatrale a partire da Torino accusa Bortini di aver costruito la propria fortuna in Argentina attraverso la gestione di bordelli. Per evitare imbarazzi alla STIn, il membro della STIA si dimette. Dietro la voce infamante pare ci siano Mocchi e Carelli, tanto che l'ex socio querela la coppia per diffamazione. Il processo, nel quale depongono con clamore tutti i membri del consiglio di amministrazione, si chiude con l'assoluzione, sebbene durante il dibattito emergano con chiarezza i motivi del dissidio: "Renzo Sonzogno sa che fu il Bortini dimesso dalla sua carica perché non aveva data cauzione e senti leggere la lettera d'informazione che il conte San Martino aveva ricevuto dal ministro degli esteri. In essa si diceva che il Bortini aveva fatte delle losche speculazioni su vini, che era stato perfino in prigione e che a Rosario era proprietario come il famoso cinese della *Chelsa*. [...] Bortini: Si ricorda che io ebbi lo sgradito incarico dal Consiglio

propria verità al quotidiano di Casa Sonzogno, «Il Secolo», immediatamente ripreso dalla stampa tutta:

In questi ultimi giorni le difficoltà passeggiere in mezzo a cui si svolse la prima parte della stagione del *Costanzi* hanno eccitato il tentativo di violenta riscossa da parte di tutti gli interessi che furono feriti o che esageratamente temono del consolidamento e dello sviluppo della Società Teatrale Internazionale. Si aggiunge a ciò la rapida opera di eliminazione dal seno della stessa Società di alcuni elementi che si erano mostrati inadatti o avevano dato un indirizzo sociale diverso dal programma riconosciuto indispensabile agli interessi della Società. In queste condizioni si comprende facilmente come le due forme di malcontento alleandosi abbiano sparse ad arte esagerate o fantastiche notizie nello intento di organizzare contro la Società Teatrale Internazionale tanto gli abbonati del *Costanzi* che il Comune e la stampa. Incidenti normalissimi di teatro sono stati dichiarati proteste, quasi che alla Società convenisse perdere decine di migliaia di lire sospendendo lo spettacolo. Si arrivò a dichiarare che il tenore Anselmi, il quale è una celebrità da molti anni riconosciuta ovunque, ma che non ha mai cantato a Roma e non poté presentarsi nel *Rigoletto* perché infermo, fosse una specie di gonfiatura della Società che lo voleva far passare per un divo allo scopo di mistificare il pubblico. Così ufficialmente gli artisti che furono riconfermati dopo la stagione dello scorso anno dalla precedente direzione [...] oggi sono argomento di accusa contro la nuova direzione, mentre lo stesso pubblico l'anno scorso aveva favorevolmente accolto questi cantanti. Infine le laboriose ultime riunioni del Consiglio d'amministrazione della Società Internazionale hanno servito di pretesto ad ogni forma più inverosimile di notizie tendenziose e grottesche.<sup>354</sup>

Il 13 febbraio chiude le polemiche la nomina a nuovo amministratore delegato di Alberto

---

di amministrazione d'avvertire la signora Carelli di non più andare e venire per l'Agenzia con aria di troppa padronanza?" (*Il processo di Emma Carelli*, in «S», 10 dicembre 1909). Secondo Mocchi, Bortini sarebbe spinto all'azione legale dall'amministratore del Regio di Torino, Carlo Körner, una volta che questi viene licenziato dall'agente per dissidi interni all'organizzazione dell'agenzia milanese: "[...] così egli, sobillato certo da note influenze, è spinto ora il suo folle rancore a tutta quella serie di atti, che sono cominciati con i calunniosi svisamenti delle dichiarazioni della Carelli intorno al Bortini, della cui querela il KOERNER è il principale ed unico fondamento, e sono finite con il suo diffamatorio e grottesco rapporto." (ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 17 aprile 1909). Le voci di relazioni tra prostituzione e agenzie europee erano all'epoca comuni nell'ambiente argentino. Ricorda il poeta Enrique Cadícamo a proposito di Séguin e della Lombar Tour: "En aquella época funcionaba en Buenos Aires una oscura organización del submundo del hampa cuyo cerebro actuaba en Marsella aparentemente como una pacífica Agencia Internacional de negocios artísticos para América Latina que no era otra cosa que una Agencia para promover el tráfico internacional de la trata de blancas." Szwarczer 2010: 25-26. Assolta Emma Carelli, Bortini cita la STIn in una causa di dimensioni maggiori, nella quale chiede un risarcimento di L. 200mila per l'opera da lui prestata nella costituzione e nell'amministrazione della società. La Corte d'Appello di Roma rigetterà la richiesta, condannando Bortini al pagamento delle spese dei due gradi di giudizio. Cfr. *La questione Bortini - "STIN"*, in «TI», VI, n. 10, 15-31 maggio 1910.

<sup>354</sup> *Intorno al Costanzi*, in «GI», 27 gennaio 1909. Più scomposta la reazione di Walter Mocchi, che dopo le accuse de «La Sera» di Milano telegrafa: "Non ebbi il minimo diverbio né con Bortini né con altri. Non vi fu in Consiglio né altrove alcuni incidente e tanto meno scene disgustose fra i consiglieri dell'Internazionale. Mentre mi riserbo di sporgere querela per diffamazione con piena facoltà di prova contro la Sera e contro il suo corrispondente romano che ha dato questa notizia, vi invito a smentire la notizia inesistente tendenziosa ed offensiva." *Ibidem*.

Marghieri, giurista che come vedremo orienterà la società a una gestione meno libera rispetto a quella del suo predecessore<sup>355</sup>. Al Costanzi, intanto, il nuovo direttore Montuoro denuncia un certo disordine dei libri contabili e le mancanze della precedente amministrazione:

Appena onorato dalla fiducia della Società chiesi consegna o almeno conoscenza di ciò che deve essere la base di ogni azienda teatrale, e cioè: i preventivi di spese e di entrate, i documenti impegnativi, i precedenti di contabilità. E seppi che i preventivi non si conservano in questa Direzione e che il movimento contabile è solo segnato in un libro di cassa [...]. Egualmente non esiste inventario del materiale che la Direzione ha in uso nel teatro, ciò che rende impossibile qualunque controllo, specialmente pel materiale di scena adoperato dai macchinisti, che finora lo hanno trasportato anche in magazzini esterni [...]. Per quanto riguarda il bordereau serale, posso assicurare che ogni giorno ne fu spedita copia alla Società, e così sarà fatto sempre.<sup>356</sup>

Il dimissionato Orefice teme che sia addossata a lui ogni responsabilità sul cattivo andamento della stagione. Per evitare ogni addebito, il compositore scrive a San Martino:

Ciò che a me preme resti stabilito si riassume nei seguenti punti [...]: 1° che l'elenco degli artisti per la presente stagione lirica – per una cifra complessiva di spesa di L 250m – ceduto per contratto alla Stin dall'Amministrazione Eredi Costanzi – fu da me, in modo notevolissimo aumentato e migliorato, col minimo aggravio possibile del bilancio fissatomi. 2° che il programma della stagione fu fissato, in ogni nuovo dettaglio, d'accordo cogli Amministratori Delegati della Stin, e fu approvato anche in più sedute del Consiglio di Amministrazione. 3° Che, perciò, non è il caso di parlare di impreparazione, e la crisi, determinatasi poco dopo l'inizio della stagione, fu dovuta unicamente a circostanze di forza maggiore. 4° che, in presenza delle difficoltà sopravvenute, io non ho omesso nessuna delle pratiche d'uso per ovviare alle difficoltà stesse e risolvere il più presto possibile la crisi. Tali circostanze di fatto sono in grado di provare e documentare ampiamente. Perciò Ella troverà giusta e ragionevole la mia richiesta che la Società me ne dia atto in forma qualunque, in modo che sia nettamente stabilita la mia responsabilità e non sia più oltre onestamente lecito a chicchessia di formulare a mio riguardo giudizi ed accuse, che non rispondono assolutamente alla verità dei fatti.<sup>357</sup>

Superate le divergenze nell'avvicendamento di direzioni, Montuoro dirama alla stampa un comunicato nel quale annuncia di avere “iniziato trattative per la ripresa della *Dannazione di Faust* con un nuovo tenore” e di aver “aperto altre pratiche anche con qualche artista di grande valore,

<sup>355</sup> Nella stessa seduta, la vicepresidenza passa a Pietro Lanza di Scalea.

<sup>356</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 9, Lettera di Adolfo Montuoro a Renzo Sonzogno, Roma, 29 gennaio 1909.

<sup>357</sup> Ivi, b. 1, fasc. 29, Lettera di Giacomo Orefice a Enrico di San Martino, 4 febbraio 1909.

per assicurare il migliore andamento degli spettacoli, appena superate le difficoltà del momento.”<sup>358</sup> Qualche giorno dopo, il successo della *Madama Butterfly* sembra poter risollevarne gli esiti della stagione, coniugando la qualità dell'allestimento con l'affollamento della sala. Lo stesso Puccini, presente in incognito alla prima, “volle sinceramente e apertamente compiacersi col maestro Polacco.”<sup>359</sup> Sintetizza con la solita acredine l'«Avanti!»:

[...] si può dire che la *Butterfly* ebbe ieri a sera un nuovo successo: ne sono rimasti – oltre agli ammiratori della spontaneità melodica dell'autore – ancora una volta scossi nelle intime fibrine tutte le ragazze che aspettano invano alla spiaggia della loro sconsolata castità un qualsiasi ufficiale di marina [...] e tutti i tenentini dei palchi pei quali è sempre *bon ton* piantar figliuoli pel mondo e piangerli in musica. Scherzi a parte [...] registriamo dunque il successo e la bontà dell'esecuzione: questa volta, finalmente, possiamo dare un'altra lode schietta alla Direzione, come la demmo per la magnifica *Walkiria*.<sup>360</sup>

Al successo delle otto rappresentazioni di *Butterfly* si somma nelle riprese quello de *La Dannazione di Faust*, che si afferma grazie alla sostituzione del tenore Dardani, contestato alla *prima*, con la star Manfredi Polverosi, scritturato in fretta e furia dalla Scala per salvare la stagione del Petruzzelli e in arrivo proprio da Bari: la di lui interpretazione, per quanto costosa, vale alla STIn un buon successo di pubblico<sup>361</sup>. Ma il direttore Giorgio Polacco aveva dovuto calcare la mano per ottenere da Quaranta il prestito del cantante:

Si potrebbe imporre a Quaranta di mandarci subito il tenore Polverosi e dargli in cambio il Dardani. Questa è l'unica soluzione ma bisogna agire e l'ordine deve partire dalla presidenza altrimenti Quaranta non ubbidirà.<sup>362</sup>

Ottenuto Polverosi, il successo della *Dannazione* si conferma con l'esito più che positivo dell'*Andrea Chénier*, trascinata dagli “interpreti veramente egregi” a partire da Amedeo Bassi nel ruolo del titolo<sup>363</sup>: “gli spettacoli filano” scrive il solito d'Atri “e l'ambiente, che era naturalmente

<sup>358</sup> *I fati del Costanzi*, in «GI», 26 gennaio 1909.

<sup>359</sup> Nicola d'Atri, “*Madama Butterfly*” al Costanzi, in «GI», 26 gennaio 1909.

<sup>360</sup> Guido Podrecca, “*Madame Butterfly*” al Costanzi, in «A», 29 gennaio 1909.

<sup>361</sup> Un terzo cast, guidato dal tenore Palet, dalla Gagliardi e da Giraltoni, replica l'opera a marzo.

<sup>362</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 8, Lettera di Giorgio Polacco e Enrico di San Martino, s.d. [gennaio 1909].

<sup>363</sup> Vittorio Podrecca, “*Andrea Chénier*” al Costanzi, in «A», 8 febbraio 1909. Completano il cast Rina Giachetti (Maddalena di Coigny), Viglione Borghese (Carlo Gérard), Berardo Berardi (Populus), Bonfanti (Incredibile) e Cesaretti (Madelou), Millon, Contini, Malatesta, De Rosa, Parasassi e Gironi.



ostile, [...] non solo si rasserenò ma sembrava accalorarsi via via negli applausi.”<sup>364</sup>

La prima di *Aida*, il 14 febbraio, è coronata da un successo completo “per un'esecuzione veramente accurata e per una messa in iscena assolutamente sfarzosa nel secondo e nell'ultimo atto.”<sup>365</sup> La serata, anche per la presenza della primadonna Celestina Boninsegna, assume il carattere di vero evento mondano, che regala “il più bel teatro della stagione dopo la serata d'apertura”:

La musica verdiana ha avuto il potere di richiamare il pubblico in gran folla elegante e di riconquistarselo facilmente con poche battute di bella melodia spiegata, dopo le sognanti ebbrezze wagneriane.<sup>366</sup>

Le 14 recite (8 a prezzi popolari) fanno di *Aida* l'opera più rappresentata della stagione e segnano il riavvicinamento tra STIn e abbonati. Se il punto d'incontro è il ricorso al titolo di successo abbinato al “cantante cannone”, tale strategia trova la propria apoteosi nell'arrivo a Roma dell'attesissimo Titta Ruffo, scritturato da Morichini e da dieci anni assente dalle scene capitoline. Il baritono si presenta con il suo cavallo di battaglia, quell'*Amleto* di Thomas a cui darà un'interpretazione destinata a entrare nella leggenda, su entrambe le sponde dell'Atlantico:

Meglio sarebbe intitolare questa cronaca: «Titta Ruffo, al Costanzi», ché l'interesse era giustamente accentrato sul «divo» baritonale, mentre stava piuttosto lontana dall'opera di Ambrogio Thomas [...]. Un protagonista come Titta Ruffo rende molto interessante quest'opera, rinnovata dalla vigorosa bellezza della voce e dalla interpretazione drammatica magnificamente delineata in questo artista che Roma riattendeva intensamente al Costanzi, dopo averlo salutato esordiente nel 1898, all'inizio di un cammino teatrale che toccò le più alte vette consentite alle regole odierne [...]. Negli insistenti accenti tragici della grande figura shakespeariana e nel celebre brindisi egli suscitò ovazioni clamorose. La sua personalità dominante velò tutto il resto.<sup>367</sup>

Al di là di qualche protesta per la scelta di terminare l'opera sopprimendo il quinto atto con la morte del protagonista (una scelta del resto d'uso all'epoca, in linea con lo spirito grandattoriale ottocentesco), l'allestimento – con la messa in scena anche del balletto del quarto atto – viene celebrato unanimemente: nonostante denunciino l'inattualità della partitura di Thomas, anche i critici più severi non riescono a celare la soddisfazione di ascoltare finalmente anche in patria un

<sup>364</sup> Nicola d'Atri, L'“*Andrea Chénier*” al Costanzi, in «GI», 8 febbraio 1909.

<sup>365</sup> Guido Podrecca, L'“*Aida*” al Costanzi, in «A», 15 febbraio 1909.

<sup>366</sup> Nicola d'Atri, L'“*Aida*” al Costanzi, in «GI», 15 febbraio 1909.

<sup>367</sup> Vittorio Podrecca, “*Amleto*” al Costanzi, in «A», 15 marzo 1909.

divo ormai sempre impegnato all'estero:

Se il Titta Ruffo, nondimeno, è riuscito ad affermare il suo valore artistico in quest'opera, ne sia doppiamente lodato, non ringraziato per avercela offerta ad ogni costo [...]. I baritoni più celebri interpretarono l'«Amleto» [...], dunque ogni baritono celebre deve offrire al pubblico un proprio «Amleto». Questo il ragionamento, o, meglio, questa la cosa che deve impressionare il pubblico. Ma oramai che è aperto tutto il gran mercato teatrale americano, son ragionamenti e cose, queste, da tenere per la verginità dei pubblici ultraoceanici, e lasciare a noi, se non la gioia frequente di udire le ugone famose, il diritto di giudicarle secondo il buon gusto artistico, superiorità che, grazie a Dio! rimane ai pubblici e ai teatri italiani [...]. Noi crediamo di rendere omaggio ad un artista di prim'ordine e di nobili intendimenti quale il Titta Ruffo, discutendolo sul serio, e con argomenti che non scemano certo il suo valore, ma che battono in breccia certi criteri anti-artistici, che dominano il vecchio mondo della scena lirica, che solo le agenzie teatrali per le Americhe possono prendere per buoni [...]. Quanto ai mezzi vocali [...] non discutiamo affatto: dobbiamo anzi esaltare il cantante nel Titta-Ruffo. Ci entusiasmeremo però in un'altra opera, quando la sua voce, piuttosto che essere ad ogni tratto costretta [...] a snaturarsi artificialmente per il fraseggio di un Amleto tragico-melodrammatico, si spiegherà a un canto di passione.<sup>368</sup>

A dispetto degli auspici di Nicola d'Atri, nelle settimane successive Titta Ruffo ripeterà il proprio successo come protagonista di un'altra partitura piuttosto inattuale come la *Gioconda*. Proprio l'allestimento dell'opera di Ponchielli crea nuovi problemi alla direzione del Costanzi: un'indisposizione della primadonna Eugenia Burzio causa continui ritardi del debutto; dopo l'ennesimo rinvio – e allontanata da San Martino la possibilità, proposta dal Municipio, di sopperire con la *Norma* trionfante al Regio di Torino<sup>369</sup> – la *Gioconda* viene sostituita in fretta e furia dal *Pelleas et Mélisande*, causando lo “strepitoso insuccesso”<sup>370</sup> della *prima* romana dell'opera di Debussy. L'avventata scelta della STIn assume presto i contorni della catastrofe. Il 29 marzo, il pubblico accorso a teatro convinto di ascoltare Titta Ruffo ed Eugenia Burzio nella datata partitura di Ponchielli, si ritrova ad assistere a un dramma nuovo, delicatissimo, tutto giocato su istanze estetiche che gli abbonati – in quella serata – non hanno interesse a recepire: *Pelleas et Mélisande*, provata da tempo e concertata con cura da Polacco, opera con cui la presidenza della STIn voleva

<sup>368</sup> Nicola d'Atri, *L'«Amleto» al Costanzi*, in «GI», 15 marzo 1909.

<sup>369</sup> “Un maturo studio mi ha persuaso che la *Norma* non avrebbe potuto avere una esecuzione quale io desideravo e quindi ho pensato più prudente di ritornare al primitivo progetto della *Loreley*.” ASCA, X', b. 54, fasc. 3, Lettera di Enrico di San Martino ad Alberto Tonelli, Roma, 23 marzo 1909.

<sup>370</sup> Nicola d'Atri, *«Pelleas e Melisanda» di C. Debussy. Tempestosa serata al Costanzi*, in «GI», 30 marzo 1909.

forse anche aprire un dibattito artistico nella capitale dopo la prima scaligera dell'anno precedente, viene data in pasto alla furia degli abbonati e “giustiziata furiosamente”. La stessa sera in cui Richard Strauss dirige al Corea, al Costanzi s'inscena una vera e propria battaglia:

Il dramma simbolista di Maurizio Maeterlink – nome non oscuro quanto i suoi simboli nell'ambiente di ieri sera – si svolse tra le risate più saporite, le interruzioni più spiritose e i lazzi più domenicali. E la musica di Claudio Debussy – nome, se non creduto illustre, già però illustrato pro e contro e in varie nazioni dalla penna forse ingenua, forse troppo corriva, chi sa, forse venduta, di scrittori che han fama europea – la musica, pure questa simbolista e oscura, fu annientata dal fischio. Risa, urla, lazzi, fischi che si pronunziarono immediatamente, senza vani indugi, senza riserve, senza riguardi, e senza scrupoli, fin dai primi istanti della rappresentazione, prima ancora che l'attenzione si disponesse per un giudizio qualsiasi [...]. Un'opera come il «Pelléas et Melisande», opera d'arte discutibilissima, che non si rivolge alle folle ma che vuol dire qualcosa ai pochi, e che richiede comunque un pubblico in perfetta serenità di spirito, non la si espone a pagare sicuramente il fio anche dei torti non suoi, bersaglio di tutte le ire degli abbonati, di tutta la ferocia di un pubblico venuto in teatro per ascoltar la «Gioconda» con la Burzio e Titta-Ruffo. A questo pubblico già irritato per tanti rinvii [...] si offre un'opera d'arte di genere eccezionale, nuovo, sconosciuto, di arte sottilissima che un soffio distrugge: si dà in preda l'opera, alla quale si lavorava da tempo per concertarla, per prepararla, per farne oggetto di un dibattito artistico, di una discussione sia pure ardente [...]. Iersera invece fu un vile olocausto: il pubblico, la belva d'annunziana, infierì sulla vittima designata.<sup>371</sup>

Nonostante parte del pubblico si mobilitò per chiedere una prova d'appello all'opera di Debussy<sup>372</sup>, la direzione del Costanzi non concede alcuna replica e, anzi, accelera per recuperare la messa in scena della *Gioconda*: Eugenia Burzio, non senza polemiche<sup>373</sup>, viene sostituita da una diva in ascesa, Giannina Russ, che completato il suo ciclo di rappresentazioni a Torino e Parma viene 'dirottata' sulla capitale. Quando finalmente l'opera debutta, il primo aprile, è accolta in maniera

<sup>371</sup> Nicola d'Atri, “*Pelleas e Melisanda*” di C. Debussy. *Tempestosa serata al Costanzi*, in «GI», 30 marzo 1909.

<sup>372</sup> Il 31 marzo il «Giornale d'Italia» pubblica alcuni interventi di lettori che chiedono che l'opera sia riproposta in altra data, affinché il pubblico della capitale possa giudicare più serenamente, in condizioni più adatte, un fatto d'arte ritenuto eccezionale e già visto alla Scala nella precedente stagione.

<sup>373</sup> “La prego di far noto al pubblico che ieri sera avvisai l'Impresa che per il suo ed il mio interesse avevo deciso di recarmi a Napoli onde rare visitare la mia gola dal prof. Massei. La mia proposta fu senz'altro accettata e per di più l'Impresa mi fece sapere che aspettava, prima di prendere decisione, per le recite di *Gioconda*, l'esito della consultazione. Con mia grande sorpresa vedo nell'articolo della *Tribuna* di oggi, che dopo il mio gran rifiuto (*il quale non avvenne affatto*) l'Impresa si è creduta obbligata di chiamare un'altra artista. Sono per di più dolentissima di constatare che certi giornali mettono in dubbio la mia indisposizione, che è stata constatata dal prof. Ferreri di Roma e dal prof. Massi di Napoli, il quale mi dichiarò oggi guaribile in cinque o sei giorni.” *Una lettera della signora Burzio*, in «GI», 31 marzo 1909. La vicenda sfocerà in una causa legale, ampiamente documentata in ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 30.

piuttosto tiepida: nonostante il cast di alto profilo e l'accuratezza delle scenografie, impreziosite da “un effetto di cielo e di mare che non si vede e che forse non si è visto ancora sui nostri teatri”<sup>374</sup>, la prima è funestata da un problema della macchina scenica, che causa lunghe attese tra un cambio di scena e l'altro (fino a 45 minuti) e fa iniziare il terzo atto a mezzanotte.

È inutile aggiungere che durante la rappresentazione il contegno del pubblico giustamente indispettito, e ormai indotto da molte ragioni a far cagnara al Costanzi come in un'arena, fu terribilmente glaciale [...]. Sorte avversa quest'anno al Costanzi, aggravata non solo da certe deficienze forse perdonabili e rimediabili, ma anche da certe improvvise americanate nei criteri artistici direttivi, le quali assolutamente, e a qualunque costo, devono essere bandite da un teatro sovvenzionato dal Comune.<sup>375</sup>

Le “americanate” denunciate dal critico si riferiscono soprattutto alla necessità di avere un nome di richiamo, da attendere – se indisposto – anche a costo di tener chiuso il teatro, e alla scelta di bruciare una *première* artisticamente rilevante come quella di Debussy per tamponare l'assenza del “cantante cannone”.

Tutto questo significa che noi in Italia si ha voglia ormai di discutere un po' sul serio di questi «divi» dell'ugola – si chiamino Anselmi, Bassi, Burzio, Titta-Ruffo ecc., ecc. – visto che i teatri italiani devono mezzo rovinarsi, e le stagioni liriche arenarsi, e gli spettacoli rinviarsi, mutare e rimutare per averli con paghe fantastiche, con alte pretese, con altissimo gioco di «réclame» americana che li eleva talvolta oltre il loro merito. Ebbene, i nostri teatri e il nostro pubblico si rassegnano, come possono, agli oneri, quasi insopportabili, ma acquistano, in una specie di ribellione morale, il diritto di pretendere molto in corrispondenza del prezzo, e di giudicare liberamente come non usa o non si sa fuori d'Italia. E i «divi» dovranno persuadersi che fuori si va per essere, giustamente, ben pagati, e in Italia si viene per essere giudicati.<sup>376</sup>

La sfortuna sembra comunque non volersi allontanare dalla direzione del Costanzi, che il 3 aprile è costretta ancora una volta a rinviare la seconda recita della *Gioconda* per un infortunio di Giannina Russ<sup>377</sup>.

<sup>374</sup> Guido Podrecca, “*Gioconda*” al Costanzi, in «A», 2 aprile 1909.

<sup>375</sup> Nicola d'Atri, *La “Gioconda” al Costanzi. Discutendo un po' di divi*, in «GI», 2 aprile 1909.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> Il comunicato della STIn, redatto dal medico Mazzoneschi, recita: “La signora Giannina Russ, in seguito alla caduta avvenuta la sera del 31 marzo p. scorso, durante l'ultimo atto della *Gioconda* al Teatro Costanzi, trovasi da ieri in letto con dolori fortissimi che s'irradiano dalla regione sacrale e si diffondono per tutta la regione lombare e dorsale, e la mettono nella assoluta impossibilità di muoversi, condizioni che potranno durare, anche con le cure energiche, non meno di 2 e 3 giorni.” *La*

Il 4 aprile al Costanzi debutta *Il principe Zilah* di Franco Alfano, caduto al Carlo Felice di Genova pochi giorni prima e accolto dal pubblico senza entusiasmi né contestazioni. Nonostante le lusinghiere critiche del foglio di Casa Ricordi, «Ars et Labor»<sup>378</sup>, l'opera nuova del giovane compositore è destinata a sole tre recite, di cui una popolare. La settimana successiva, l'11 aprile, il cartellone della STIn prevede il terzo titolo nuovo per Roma, *Rhea* di Spiro Samara: giudicata “opera fatta piuttosto per il pubblico che per la critica togata”<sup>379</sup>, la partitura è accolta da un buon successo in presenza dell'autore.

Negli ultimi giorni della stagione *Rhea* si alterna alle recite a prezzi popolari del *Principe Zilah*, di *Aida* e di *Gioconda*, diretta da Teofilo De Angelis e senza Titta Ruffo (sostituito da Giraldoni), a cui accorre un pubblico enorme. Il 18 aprile, con un ritardo di circa tre mesi rispetto a quanto promesso al municipio, la STIn mette in scena la *Loreley* di Alfredo Catalani. L'opera viene allestita con decoro e ben concertata, ma è accolta piuttosto freddamente dal pubblico del Costanzi:

Tra i molti e svariati errori che per una serie di circostanze sfortunate fu tratta quest'anno a commettere la Società teatrale internazionale che gestisce il *Costanzi*, (la quale pure indiscutibilmente mantenne i suoi impegni e per numero di opere e per varietà ed eccellenza di interpreti) son da notarsi quello d'aver messo in iscena il *Pelléas* nelle condizioni che tutti sanno, e questo d'aver dato un melodramma di sicuro successo, di buona esecuzione, e che si risente più volte ben volentieri, come la *Loreley*, solo per penultima ed ultima serata della stagione.<sup>380</sup>

Il 19 aprile la replica della *Loreley* in dono agli abbonati chiude la prima stagione di Carnevale della STIn. Al termine della recita, Giorgio Polacco viene insignito di una medaglia ricordo da parte della direzione; nel dono, molti vedono un giusto riconoscimento a un direttore che, nonostante le difficoltà e il pubblico sempre ostile, è riuscito a portare a termine il programma con una

---

*rappresentazione della “Gioconda” sospesa*, in «GI», 3 aprile 1909. La cantante si ristabilisce in fretta e il 5 aprile l'opera va nuovamente in scena, con grande successo.

<sup>378</sup> “Il 3 corrente aprile al teatro Costanzi di Roma va in scena il *Principe Zilah* del maestro Alfano e l'opera ottiene bellissimo, serio successo. Ciò è tanto più rimarchevole in quanto che il pubblico, per una serie di sfortunate circostanze, non era certamente disposto a qualsiasi benevola accoglienza. Il *Principe Zilah* ebbe il merito di uscire vittorioso da così difficile prova: venne fatto replicare l'arioso del soprano nell'atto secondo e l'autore ebbe complessive quattordici chiamate. L'esecuzione fu splendida distinguendosi fra gli interpreti la signora Gagliardi, magnifica Marsa; ed il signor Schiavazzi efficacissimo Principe Zilah. Ottimi tutti gli altri artisti: l'orchestra ed il coro, sotto la direzione del maestro Polacco, riuscirono veramente perfetti. Accuratissima la messa in scena: infine spettacolo pienamente riuscito e degno delle buone tradizioni del teatro Costanzi.” In «AL», LXIV, n. 4, 15 aprile 1909.

<sup>379</sup> Nicola d'Atri, “*Rhea*” di S. Samara al Costanzi, in «GI», 12 aprile 1909.

<sup>380</sup> Vittorio Podrecca, “*Loreley*” di Catalani al Costanzi, in «A», 19 aprile 1909.

concertazione giudicata unanimemente di alto livello<sup>381</sup>.

Non appena si chiude la stagione, la stampa si concentra sull'organizzazione del cartellone di Carnevale-Quaresima 1909-10 e sull'opportunità da parte del Municipio di continuare a sovvenzionare un teatro dalla gestione fin troppo commerciale: attingendo a fonti molto ben informate, che danno peraltro per certo il ritorno di Michael Balling<sup>382</sup>, il «Giornale d'Italia» pubblica un elenco di opere selezionate dagli amministratori della STIn<sup>383</sup> che suscita le immediate reazioni del Campidoglio. Guido Podrecca presenta in consiglio comunale un'interrogazione sull'annosa questione del sussidio al Teatro:

Il sottoscritto, avuta notizia dai giornali cittadini delle opere che si darebbero al *Teatro Costanzi* nella stagione 1909-910, senza entrare nel merito delle stesse, interroga l'on. sindaco e l'on. assessore delle Belle Arti per sapere se non credano conveniente:

1. che l'impresa sussidiata presenti e renda pubblico l'elenco di tutte le opere di cui dispone;
2. che fra queste la Giunta abbia a scegliere, tenendo anche in considerazione le predilezioni della cittadinanza, della stampa e del Consiglio, in quanto rispecchino l'aspirazione ad una più varia e larga cultura musicale di quella che i teatri italiani oggi offrono, e ad un corrispondente elevamento del senso artistico popolare.<sup>384</sup>

Alle preoccupazioni dell'amministrazione comunale risponde l'amministratore delegato Alberto Marghieri, che approfitta dell'invio dell'elenco delle rappresentazioni che ebbero luogo al Costanzi per tranquillizzare il sindaco Nathan e fare il punto sulla gestione.

Le notizie pubblicate dalla stampa sono premature e in parte non conformi a realtà. Io posso assicurarla che studio precipuo di questa Società Teatrale Internazionale è di rispondere nel miglior modo possibile

<sup>381</sup> “Bene ha fatto la «Stin» a donare iersera al Polacco una medaglia coniaata per ricordo e diciam pure per riconoscenza. Senza un direttore così valente e di così forte volontà, che presentava in pochi giorni spettacoli perfettamente concertati per un gran teatro, la stagione non sarebbe andata al suo termine, cosa che da molti si temeva, e gli spettacoli non avrebbero conservato quel decoro artistico che dipende, non dalle note del cantante, ma dalla coscienza e dalla bacchetta del direttore.” *La chiusura della stagione al Costanzi*, in «GI», 20 aprile 1909.

<sup>382</sup> Dopo il successo della direzione di *Walkyria*, la STIn tratta in segreto con Balling la direzione del *Ring*, per il quale il direttore tedesco inizia a selezionare dei cantanti. Inoltre, Balling propone altri titoli molto curiosi per il gusto della scena teatrale italiana coeva, quali *Oberon* di Weber e *Flauto magico* di Mozart. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 10. Alla fine, nella stagione 1909-10 Balling tornerà a Roma, ma soltanto per dirigere una serie di concerti wagneriani all'Augusteo “[...] col gentile concorso del coro femminile dell'Accademia di Santa Cecilia” (In «AL», LXV, n. 1, 15 gennaio 1910.

<sup>383</sup> “Per la ventura stagione lirica al *Costanzi* il programma stabilito in massima, in questi giorni, comprenderà quasi certamente le seguenti opere: *Falstaff* di Giuseppe Verdi, *Norma* di Bellini, *Lohengrin* e *Tristano e Isotta* di Wagner, *Boris Godonnow* di Monsorgsky, *Iris* di Mascagni, *Adriana* di Cilea, *Bohème* di Puccini, e, come novità, *La Festa del Grano* musicata da Don Giocondo Fino, e un'altra opera nuova.” *Il cartellone del Costanzi per il 1910*, in «GI», 20 aprile 1909.

<sup>384</sup> Nicola d'Atri, *Il Costanzi e la “Stin”*, in «GI», 22 aprile 1909.

alla fiducia dell'Amministrazione Municipale e alle aspettative del pubblico. Se durante la stagione testé chiusa non sempre si riuscì a evitare qualche inconveniente ciò deve imputarsi a una preparazione di programma già preesistente alla costituzione della Società e a incertezze, che non sempre è dato vincere in un primo momento di gestione, incertezze che si sono riscontrate quasi esclusivamente nella distribuzione delle recite che fu talvolta un poco disordinata per le improvvisi casi di malattia di taluni artisti, per esempio del Sig. Anselmi e della Signora Burzio, mentre per quanto riguarda lo svolgimento del programma, la qualità degli spettacoli ed il valore degli artisti, la recente stagione non è stata certamente disotto di quelle degli anni passati nello stesso teatro [...]. Questa la cronaca obbiettiva della stagione, la quale non v'ha dubbio dimostra come la Società non risparmi e non risparmierà sacrifici e non si arresterà dinanzi alle economie per raggiungere il fine che fermamente si prefigge di fare del Teatro Costanzi un centro artistico che proseguendo nella tradizione si elevi sempre più per diventare degno della capitale del Regno.<sup>385</sup>

Se, come vedremo più avanti, nel relazionare ai soci Marghieri userà ben altri toni per definire la *débâcle* della prima stagione, al Costanzi l'attività riprende subito dopo l'ultima di *Loreley* con il debutto romano della compagnia d'operette "Città di Genova": sebbene l'appeal del cast<sup>386</sup> e i risultati al botteghino restino distanti da quelli della consorella "Città di Milano", in sede di bilancio alle *féeries* e al repertorio leggero verrà riconosciuto il merito di aver "diminuito sensibilmente la perdita della stagione lirica [del Costanzi]"<sup>387</sup>, che si attesterà comunque su un deficit di L. 10.740,17. E se i buoni affari in Sud America della STIA sembrano destinati a sempre maggior fortuna grazie al fallimento dell'impresa dell'Opera di Buenos Aires<sup>388</sup> – e molti dei protagonisti

<sup>385</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 3, Lettera di Alberto Marghieri a Ernesto Nathan, 30 aprile 1909.

<sup>386</sup> La compagnia "Città di Genova", guidata da Francesco Ambrosini (direttore generale), Luigi Sapelli (direzione artistica) e Dante Majeroni (direzione tecnica) è formata da: Naldina Angelelli, Maria Barbieri, Ida Basido, Olga Bordiga, Maria Braccony, Marcella D'Orea, Gina Ellena, Clotilde Leoni, Ada Luciani, Margherita Majeroni, Lina Passari, Aida Perugino, Luisa Salani, Amelia Soarez, Carolina Uberti, Lola Visconti, Nunzio Bairo, Orlando Bocci, Costantino Bordiga, Giuseppe Braccony, Silvio Carbone, Romeo Castelli, Cesare Curti, Angelo Fiori, Alfonso Gessaga, Dante Majeroni, Luigi Merazzi, Zenobio Navarrini, Giovanni Palma, Vincenzo Parise, Achille Perugino, Emilio Stella, Giacomo Testa, Enrico Valle, Eugenio Venegoni, Guido Zanucci. Maestro concertatore e direttore, Costantino Lombardo; sostituto, Ignazio Tantillo; Maestro dei cori, Alberto Vergnani; Maestra al piano e guida dei cori: Gina Ellena. Completano il cast 55 coristi generici, 18 "Ballerine italiane e inglesi", 12 bambini, 36 professori d'orchestra. Le scene sono dipinte da Antonio Rovescalli. Rispetto alla "Città di Milano", il repertorio della "Città di Genova" prevede alcune operette (*La vedova allegra*, 20 repliche, *Un sogno di valzer* di Oscar Straus, *Florodora* di Leslie Stuart, *Vita d'Olanda* di Paul Rubens) ma è principalmente orientato verso le *féeries*. Tra queste, *La polvere di Pirlimpinpin*, composta dallo stesso Lombardo, *Cenerella* di Giuseppe Adami e *Turlupineide*, pastiche satirico di Renato Simoni che facendosi bonariamente beffe dei principali esponenti politici dell'epoca (talvolta presenti in sala durante le recite al Costanzi) si rivela il maggiore successo della stagione primaverile.

<sup>387</sup> ASCA, STIn, b. 25, fasc. 5, Bilancio al 30 giugno 1909, relazione del ragioniere Publio Jacoucci.

<sup>388</sup> "Ieri sera si sparse per Milano la sensazionale notizia che l'Impresa del Teatro dell'Opera di Buenos-Ayres, aveva sciolto la compagnia. Oggi tale notizia viene ufficialmente confermata producendo un enorme fermento tra gli artisti e le masse che dovevano partire fra giorni per l'America. La cosa ha però un'importanza che oltrepassa i limiti di una semplice controversia fra impresari ed artisti, essa segna la fine dell'aspra concorrenza fra i due maggiori teatri sud-americani, l'*Opera* ed il *Colon* col

della stagione, tra cui Titta Ruffo, s'imbarcano alla volta dell'Argentina al seguito di Walter Mocchi – per tutta la primavera del 1909 al Costanzi furoreggiano le languide atmosfere di *Un sogno di valzer* di Oscar Straus e le caricature di *Turlupineide* messe in scena dalla “Città di Genova”.

Il primo luglio, dopo mesi piuttosto turbolenti, il consiglio di amministrazione della STIn prova a risollevere le sorti della Società con la scrittura di Pietro Mascagni a direttore del Teatro Costanzi.

### III.3 Torino, “la seconda capitale”. Il Teatro Regio, Pozzali e i fratelli Chiarella

Se non si tiene conto del caso di Roma Torino rappresenta l'unica piazza in cui la combinazione tra i grandi teatri lirici progettata dalla Società Teatrale Internazionale riesce a resistere al disastro della prima stagione: saldamente in mano a Temistocle Pozzali e all'Impresa Chiarella, il Teatro Regio resterà nell'orbita dell'Internazionale fino al 1911, assicurando al gruppo di speculatori un palcoscenico di grande tradizione e prestigio, nonché parte dei finanziamenti che il Comitato per le celebrazioni del 1911 destina nella prima capitale del Regno per il cinquantesimo dell'Unità d'Italia. Un ghiotto incentivo per gli impresari, del quale la stessa amministrazione comunale non fa mistero: quando si troverà a concedere una proroga a Pozzali per la gestione del teatro, sarà lo stesso Municipio a evidenziare che un contratto di lunga durata

[...] potrebbe assicurare [...] un'ottima stagione durante la prossima Esposizione nonché alcune stagioni successive, nelle quali gli ottimi risultati che è ragionevole sperare dalla stagione della Esposizione potrebbero compensare le perdite eventuali ed evitare così qualsiasi deficienza di spettacolo.<sup>389</sup>

Ma non è soltanto la possibilità di intercettare i finanziamenti statali a cementare il rapporto tra la STIn e il Teatro Regio: la città dei fratelli Chiarella rappresenta un polo essenziale per assicurare all'Argentina e al Costanzi le principali compagnie di prosa sottraendole alla concorrenza degli altri teatri romani; inoltre, il legame tra i Chiarella ed Ercole Casali, impresario del Carlo Felice di Genova, avrebbe potuto fornire degli agili sviluppi al costituendo trust tra teatri di prima categoria

---

definitivo trionfo di quest'ultimo e quindi della grande Società teatrale italo-argentina di cui tanto si parla da un paio di anni. La Società teatrale Italo-Argentina diventa, per questa inaspettata resa dell'*Opera*, l'esclusiva arbitra del mercato artistico sud-americano, realizzando dopo questo periodo di battaglie polemiche, incensamenti e denigrazioni di ogni specie, gli scopi e monopoli per i quali era stata costituita.” *L'“Opera” di Buenos Ayres chiude i battenti. Enorme disastro artistico*, in «GI», 7 aprile 1909. In seguito allo scioglimento dell'impresa dell'Opéra, gli artisti ingaggiati dall'impresario Bonetti, pronti a partire per Buenos Aires, vengono sciolti dai loro impegni: restano sul mercato nomi di peso come il direttore della Scala Edoardo Vitale, Rosina Storchio, la Mazzoleni, la Karola, Zenatello, Didur, Giraud, Amato, Stracciari. Molti di questi verranno scritturati dalla STIA.

<sup>389</sup> ASCTO, *Aff.*, b. 1909/322, fasc. 11, *Relazione alla Giunta Municipale*, Torino, 16 luglio 1909.



(e in effetti, la circolazione di artisti e opere tra Torino e Genova sarà tra le più intense della combinazione). Ecco dunque che proprio su Torino, già durante le fasi di costituzione della STIn, si concentrano le attenzioni di Mocchi, che dapprima tenta di assicurarsi la concessione del Teatro Regio attraverso la STIA; poi, a STIn costituita, per tutta l'estate 1908 impegna l'agente Enrico Polese in lunghe trattative: dopo mesi di lavoro, il Regio è il primo palcoscenico a entrare ufficialmente nella combinazione tra i grandi teatri lirici.

Il Regio è in mano all'impresa Temistocle Pozzali fin dal primo dicembre 1905<sup>390</sup>: lautamente finanziato dall'amministrazione comunale, l'impresario può contare su un "sussidio di lire ventimila per ogni stagione normale", nonché sulla "opera gratuita per 100 giorni consecutivi a partire dalla metà circa di dicembre, dell'Orchestra municipale", purché siano date almeno due rappresentazioni popolari per ognuno degli spettacoli da allestirsi. Qualora il Comune decidesse di svincolare l'Orchestra, affidando a Pozzali l'onere di formarne una, corrisponderebbe "all'impresa il compenso di L. 80.000, per ogni stagione normale."<sup>391</sup> Le opportunità dischiuse dalla concessione saranno sempre esplicitamente riconosciute dalla STIn, tanto che ancora dopo il fallimento della stagione l'amministratore del teatro, Carlo Körner, scriverà:

Il teatro Regio di Torino è finanziariamente un buon affare. Oltre ad essere uno dei principali teatri d'Italia esso è anche uno dei migliori. Esso è completamente a disposizione dell'Impresa, se si eccettuano quei quattro o cinque palchi delle Autorità. Con poca spesa lo si riscalda e lo si illumina. La piazza offre delle paghe modestissime alle masse ed al personale. L'Orchestra, pagata dal Municipio è composta di 100 professori, è data per 100 giorni ed è una delle migliori del mondo. Aggiungasi la sovvenzione in contanti di L. 20000.- la vastità di locali accessori di deposito, di scenografia e quelli numerosi per le masse etc. etc. e infine a complemento la Commissione Artistica formata di persone ragionevoli che

<sup>390</sup> Ivi, *Scr.*, b. 1905/123, *Concessione dalla Città di Torino al Signor Temistocle Pozzali dell'esercizio degli spettacoli nel Teatro Regio dal 1° Dicembre 1905 al 30 Giugno 1908*. L'11 maggio 1908 il consiglio comunale delibera di prorogare per un anno la concessione a Pozzali del Regio, prima di redigere un nuovo capitolato per il quinquennio 1909-1914. La scelta è dovuta all'imminenza delle elezioni amministrative, che avevano spinto la giunta a "[...] non impegnare con un contratto a lunga scadenza il Consiglio." ASCTO, *Aff.*, b. 1909/322, fasc. 11, 1909, *Relazione alla Giunta Municipale*, Torino, 16 luglio 1909.

<sup>391</sup> ASCTO, *Scr.*, b. 1909/132, *Concessione dalla Città di Torino all'Impresa Temistocle Pozzali & C. dell'esercizio degli spettacoli nel Teatro Regio per il quinquennio 1909-1914*. Inoltre, l'impresario ottiene dal Municipio "la locazione serale, o per stagione, dei palchi" (con alcune eccezioni), "le sedie riservate, i posti distinti e numerati tanto nelle gallerie come nella platea [...]; il totale ricavo degli abbonamenti e dei biglietti d'ingresso [...]; la facoltà di valersi [...] di tutti gli oggetti, tele ed attrezzi annessi al teatro, proprii del Municipio", la privativa sulla vendita dei libretti, nonché "l'esercizio esclusivo nel teatro dei locali destinati a caffè, guardarobe e cantina [...]." Nel 1905 la dote era di L. 20mila e l'Orchestra Municipale veniva fornita per 90 giorni; in caso di onere della formazione dell'Orchestra da parte dell'impresario, il Comune avrebbe corrisposto L. 60mila.

hanno la più grande familiarità sia col teatro sia che coll'Impresa.<sup>392</sup>

Della familiarità di Pozzali e dei Chiarella con l'amministrazione comunale, si ebbe prova proprio in quei primi mesi del 1908 che vedevano le mire del nascente gruppo di speculatori italiani addensarsi intorno al massimo torinese: con la concessione in scadenza al 30 giugno e Pozzali impegnato nelle trattative con il Teatro alla Scala, il 16 marzo 1908 la Società Teatrale Italo Argentina con il significativo appoggio di San Martino presenta al Municipio una proposta di gestione per la stagione di Carnevale 1908-09 del Teatro Regio; mentre la STIn va costituendosi, la STIA, attraverso l'agente generale Walter Mocchi, si impegna con il Comune a mettere in scena tra l'altro la nuovissima *Elektra* di Strauss ("se l'opera sarà ultimata per l'epoca d'apertura e se sortiranno buon esito le trattative già iniziate con l'autore"<sup>393</sup>) e diversi altri titoli, quasi tutti di Casa Sonzogno, che troveremo a breve nei teatri della STIn<sup>394</sup>. Il sindaco Secondo Frola rifiuta la proposta di Mocchi, ma il 6 aprile la Italo-Argentina torna alla carica, chiedendo la temporanea concessione del Regio per un breve ciclo di rappresentazioni (cinque o sei) del *Pelléas et Mélisande* di Debussy che aveva appena debuttato in prima nazionale alla Scala. Ancora una volta, il Municipio rifiuta, spiegando che il Teatro è affare dell'Impresa Pozzali fino a tutto il 30 giugno. Ormai è chiaro che l'amministrazione intende prorogare la concessione allo storico impresario del Regio; fatto che puntualmente si realizza nel consiglio comunale dell'11 maggio.

L'ormai costituitasi Società Teatrale Internazionale si trova così a doversi accordare in privato con Pozzali: in cambio di un compenso di L. 18 mila (all'inizio ne aveva pretese 24 mila<sup>395</sup>) e di un 10% sugli utili netti, l'impresario di fatto cede all'Internazionale la gestione del Regio, s'impegna a stipulare ogni nuova scrittura attraverso l'agenzia comune e diventa direttore artistico in esclusiva per la STIn:

[...] premesso che il sig. Temistocle Pozzali è concessionario del teatro REGIO di Torino, intendeva fare

<sup>392</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'Amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909.

<sup>393</sup> *Elektra* debutterà alla Hofoper di Dresda il 25 gennaio 1909. La prima italiana sarà invece alla Scala, il 6 aprile 1910. La citazione di Mocchi è trascritta da Alberto Basso in *Id.* 1976: 526-527. Tale lavoro, condotto sulle carte di ASCTO, risulta molto preciso per la ricostruzione delle fasi preliminari della gestione Pozzali-STIn e sulla vita amministrativa del Regio. Tuttavia, l'autore talvolta dà informazioni poco puntuali sull'attività dell'Internazionale, la cui nascita viene collocata nel 1906, ritenendola responsabile persino dell'esito della stagione 1907-08 del Costanzi, anno in cui la STIn non esiste ancora.

<sup>394</sup> *Fasma* di Pasquale La Rotella, che andrà in scena al Petruzzelli, *Mefistofele* (Carlo Felice) e *Amleto* con Titta Ruffo. Gli altri titoli proposti da Mocchi sono: *Ratcliff* di Mascagni, *Thais* di Massenet, *Luisa* di Charpentier, *Paolo e Francesca* di Mancinelli e *Gloria* di Cilea.

<sup>395</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 9, Lettera di Enrico Polese ai Consiglieri Delegati della STIn, Roma, 7 ottobre 1908.

domanda per ottenere lo stesso teatro per altri anni, quale domanda intendeva fare anche la Società TEATRALE INTERNAZIONALE; premesso che le parti hanno creduto più conveniente mettersi d'accordo per medesimo scopo: si è convenuto e stabilito [che] la STIN assume il Sig. Temistocle Pozzali nella qualità di direttore artistico del REGIO teatro di Torino rilevandone la gestione anche per il corrente anno 1908-1909, gestione già dal Sig. Pozzali stesso preparata ed iniziata [...]. Il Sig. POZZALI si obbliga: A) ad adoperarsi nel migliore modo possibile per ottenere alla STIN il teatro REGIO di Torino per il più lungo periodo ed alle migliori condizioni possibili, presentando al Comune la domanda in nome della STIN. B) Di esclusivizzare l'opera propria teatrale a favore della STIN senza potere occupare direttamente né indirettamente in altri affari teatrali. C) Uniformarsi nella organizzazione dei programmi del teatro REGIO ai criteri unitari della SOCIETÀ per la gestione complessiva dei diversi teatri. D) Eseguire le risoluzioni del Consiglio d'Amministrazione in quanto si riferisce, sia alle operazioni riguardanti il teatro REGIO sia a quelle riguardanti altri teatri appartenenti alla Società [...].<sup>396</sup>

Sebbene Pozzali sottoscriva un contratto che lo subordina alla STIn, l'amministrazione comunale riconoscerà sempre e soltanto l'impresario quale unico concessionario del teatro: consapevole dell'illegalità della cessione a terzi dell'appalto, eppure ben conscio dei legami tra i due soggetti, a stagione di Carnevale conclusa il Comune giudicherà un buon affare il vincolo tra Pozzali e una grande società di capitali. Al momento di accordare una nuova concessione quinquennale, l'ufficio legale del Municipio spiegherà che, introducendo degli opportuni correttivi nel capitolato (quali “vietare che senza autorizzazione del Sindaco gli spettacoli montati possano essere trasportati da Torino con pregiudizio del normale andamento della stagione”), l'Impresa Pozzali,

[...] pur avendo dei rapporti e dei vincoli colla Società Teatrale detta STIN, può assumere l'esercizio del Teatro Regio perché la predetta Società intende limitare la sua azione a Teatri di Roma e di Napoli. La prova fatta nei passati esercizi del Regio e la mancanza attualmente di Imprese di primo ordine consigliano ad accettare l'offerta dell'Impresa Pozzali & C.<sup>ia397</sup>

A dispetto degli esiti contestati della stagione di Carnevale, le motivazioni dei legali mantengono ancora parte di quell'entusiasmo nei confronti della Società Teatrale Internazionale che a ottobre aveva spinto il giornale cittadino, «La Stampa», ad accogliere con slancio l'ipotesi di una gestione congiunta STIn-Pozzali nel futuro del Regio:

<sup>396</sup> Ivi, b. 1, fasc. 11, Copia contratto preliminare tra Temistocle Pozzali e la STIn, s.d. [2 ottobre 1908]. La scrittura, firmata il 28 ottobre, è interamente trascritta in Appendice.

<sup>397</sup> Cfr. ASCTO, *Aff.*, cart. 1909/322, fasc. 11, *Relazione alla Giunta Municipale*, Torino, 16 luglio 1909.

In un'adunanza tenuta in questi giorni in Roma dalla Società teatrale internazionale si discusse intorno alla possibilità di conseguire nel 1910 la gestione di vari fra i principali teatri d'Italia, il nostro Regio compreso. E la notizia è tale da rallegrarci. La Società teatrale internazionale conta infatti uomini di cui il nome è per sé sicuro affidamento di tutela dell'arte, anche se il criterio della speculazione abbia nella costituzione della Società notevole importanza. Anzi questo stesso criterio utilitaristico, onestamente inteso, è indizio di notevole forza: imperocché dalle imprese iniziate con puri ideali d'arte, accadde sempre, ed accadrà fatalmente, quello che è del miraggio nel deserto [...]. Date dunque le condizioni precarie del Regio, quale possibilità avremmo noi di uno spettacolo degno di competere con quello del Costanzi, ove mezzi potenti non soccorrano, tali da permettere alle Imprese di far fronte colla pluralità delle gestioni teatrali alle esigenze oramai insopportabili dei cantanti di un qualche valore [...]. La stessa *Scala*, pure gestita da una società potente finanziariamente e moralmente, ma *unica*, ci dimostrò più di una volta quante insidie e pericoli per l'avvenire contenga nel suo grembo un errore nella scelta di un'opera, o in troppo grande fiducia nel successo. Perciò noi vediamo di buon occhio queste costituzioni di Società, capaci, occorrendo, di portare uno spettacolo interamente allestito d'una ad altra città, e portarlo decorosamente, poiché non è che su teatri di primo ordine che esse posano l'occhio. E da esse soltanto possiamo riprometterci con qualche sicurezza per l'avvenire del nostro massimo teatro.<sup>398</sup>

A differenza di quanto annunciato dal quotidiano piemontese, il progetto della STIn si realizza molto più velocemente: il primo novembre il «Giornale d'Italia» annuncia “senza tema di smentite” che la STIn “ha già stipulato [...] un contratto col Municipio di Genova ed un altro col Municipio di Torino per assumersi la gestione del nostro *Carlo Felice* e quella del *Teatro Regio* di Torino”<sup>399</sup>:

La notizia dunque dimostra che la Società tende ad esplicitare il suo piano, assumendo teatri su teatri. E fin qui sta benissimo. Vedremo se realmente miglioreranno gli spettacoli, se si eleveranno i criteri artistici nelle aziende teatrali italiane, se il pubblico, per un altro verso, ci guadagnerà nell'ascoltare artisti di cartello e novità teatrali.<sup>400</sup>

Nonostante in un primo tempo lo scoop venga bollato come un “*ballon d'essai*” dalla scetticissima «La Stampa»<sup>401</sup>, presto un articolo de «Il Teatro Illustrato» conferma la notizia:

<sup>398</sup> Per l'avvenire del *Teatro Regio*, in «S», 28 ottobre 1908.

<sup>399</sup> La società internazionale dei teatri. Il “*Regio*” e il “*Carlo Felice*”, in «GI», 1 novembre 1908.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> “La notizia, malgrado la forma, ci sapeva di *ballon d'essai* lontano un miglio. E le ragioni erano ovvie. Tuttavia per un supremo scrupolo, facemmo indagini e ci risultò che *nulla, assolutamente nulla*, può giustificare la diceria. Il *Regio* resta all'Impresa Pozzali, almeno per quest'anno; ed è esclusa anche la possibilità di un accordo qualsiasi fra essa e la Società Romana, perché il Municipio avrebbe dovuto esserne informato. Forse il ritardo nel rendere pubblico in modo definitivo l'elenco degli spettacoli e quello degli artisti potrebbe giustificare dicerie come questa, ed anche altre. E l'Impresa attuale dovrebbe pensarci seriamente.

L'adesione del Pozzali [...] segna una doppia vittoria: egli era il superstite degli impresari *vieux jeu* e la sua personalità è legata alle tradizioni più difficili a rimuoversi. Con la sua adesione si sono avuti il *Regio di Torino* e il *Carlo Felice di Genova*, vale a dire i teatri più importanti d'Italia dopo la Scala e il Costanzi.<sup>402</sup>

Il 20 novembre, "l'impresa Pozzali, Chiarella e C." pubblica a proprio nome il cartellone della stagione di Carnevale-Quaresima del Regio, che salvo imprevisti inizierà il 19 dicembre. La STIn, formalmente, non viene citata. Nella wagneriana Torino, Pozzali accentua le tendenze germanofile già dimostrate negli anni precedenti: l'impresa apre la stagione con *La Valchiria*, riporta sotto la Mole un compositore molto amato come Karl Goldmark (*Un racconto d'inverno*, allestito in presenza dell'autore), e propone l'opera nuova *Héllera* del giovane Italo Montemezzi, cui – nel progetto di Giulio Ricordi – spettava "riproporre sul terreno italiano il gusto d'un neo-wagnerismo addomesticato" (Basso 1976: 529). Alla compagine a vario titolo recepita come wagneriana, Pozzali affianca alcune opere italiane di grande richiamo: *Iris* di Mascagni, *La Gioconda* di Ponchielli e, con grande soddisfazione del pubblico, *Norma* di Bellini, monumento del melodramma che mancava a Torino da moltissimi anni<sup>403</sup>. Proprio la stagione 1908-09, con il recupero in cartellone di alcune grandi opere del repertorio italiano ottocentesco, segna un'inversione di tendenza nella programmazione del Teatro Regio. L'orchestra municipale è guidata per la seconda stagione da Tullio Serafin (anch'egli stipendiato dal Municipio), mentre il cast artistico vede nomi di grande richiamo, come Emma Carelli, Giannina Russ ed Edoardo Garbin<sup>404</sup>.

Come già visto in precedenza per il Teatro Costanzi, anche al Regio l'Internazionale si trova ad affrontare la sua prima stagione di Carnevale accettando in larghissima parte quanto già organizzato dall'impresa precedente, limitandosi ad alcune sostituzioni di cantanti a stagione già avviata:

Il teatro REGIO di Torino fu rilevato con il repertorio, l'elenco di artisti, i contratti di fornitori che erano

---

Ma non si parli di accordi prematuri, né di una gestione, che può essere per ora soltanto un tema di discussione per l'avvenire del nostro massimo teatro, e non altro." *Il Regio e la Società internazionale teatrale*, in «S», 3 novembre 1908.

<sup>402</sup> [Walter Mocchi?], *S.T.I.A.-S.T.I.N.*, in «TI», IV, 19, 5 novembre 1908.

<sup>403</sup> L'ultima rappresentazione di *Norma* a Torino risaliva al 1898, ma si trattava di una recita fuori stagione per la grande Esposizione. In precedenza, l'opera fu proposta nel Carnevale 1882-83, ma cadde rovinosamente dopo la prima e non fu replicata. Per trovare un allestimento stabile a Torino del capolavoro di Bellini, è necessario andare al 1867. Cfr. Basso 1976: 529.

<sup>404</sup> L'elenco artistico presentato da Pozzali prevede: Lina Aprile, Ernesta Bertinetti, Maria Borgioli Campoferro, Gilda Nelli Concetti, Dora Domar, Vittoria D'Ornelli, Maria Giudice, Emma Hoffman, Dolores Herrero, Ada Luciano, Carolina Pieraszewska, Ernesto Badini, Pietro Bollo Marin, Oreste Benedetti, Bindo Gasperini, Angelo Pintucci, Carlo Pierangeli, Luigi Rossato e Cesare Spadoni. Non tutti i cantanti andranno effettivamente in scena.

già stati preparati e stipulati dall'Impresario POZZALI, trasformato ora in Direttore del Teatro stesso per conto della STIn. L'Agenzia quindi non à avuto alcun intervento nella preparazione di questa stagione [...]. L'Agenzia ebbe qualche limitato intervento soltanto durante lo svolgimento della stagione, quando alla prova del pubblico, vennero a mancare alcuni artisti [...].<sup>405</sup>

La sera del 22 dicembre il sipario del Teatro Regio si alza su *La Valchiria*, opera che inaugura le stagioni anche al Costanzi e al Carlo Felice. La scelta di Pozzali, nella città wagneriana, è accolta con entusiasmo da parte della critica<sup>406</sup> ed è lodata per la concertazione di Tullio Serafin e per una “ricerca dell'effetto decorativo [che] pareva predominare su ogni altra”<sup>407</sup>. Ciò nonostante, puntualizza il cronista, “non mai l'applauso eruppe con quel fervore e con quel generale consenso che solo crea i grandi successi.”<sup>408</sup> Se il cast<sup>409</sup> viene giudicato in maniera positiva, come vedremo meglio in § III.7.1 sarà la cura nella messinscena a raccogliere i più ampi consensi. Al Regio l'impresa Pozzali si avvale infatti di apparecchiature d'avanguardia messele a disposizione dalla STIn: riflettori, lampade, condensatori, effetti speciali e teste d'obiettivo restituiscono l'idea della cura anche tecnologica con cui, almeno nei teatri principali, la Società cerca il risultato scenico<sup>410</sup>. Torniamo agli esiti de *La Valchiria*. Nelle repliche il successo al botteghino è buono, eppure già pochi giorni dopo il debutto della stagione il direttore amministrativo del teatro, Carlo Körner, mette in guardia la dirigenza della STIn sugli esiti finanziari del Carnevale:

In merito al Preventivo delle Entrate non so invero come possa fare con una base di fondamenta sicura. Le cifre sulle quali si può sino ad oggi avere una tal quale certezza sono quelle rappresentate dall'Abbonamento, che potrà raggiungere il massimo di 95000 lire e le altre 20000 di dote comunale. In quanto agli incassi serali, nessuno può definire quale ne sarà l'entità, perché com'Ella ben comprende,

<sup>405</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 17 aprile 1909.

<sup>406</sup> “Più degna e solenne inaugurazione non poteva esservi [...]. L'opera di Wagner comincia a uscire da quel chiuso recinto, riservato a pochi iniziati, in cui una vana prevenzione volle confinarla: trionfa oggi ed è popolare. I gusti si raffinano: lo *standard* dell'educazione musicale s'eleva.” *L'apertura del Regio*, in «S», 22 dicembre 1908. Nonostante Torino rivendichi il primato di città wagneriana, *La Valchiria* mancava al Regio dal 1898, quando a dirigerla fu Arturo Toscanini.

<sup>407</sup> “*La Walkiria*” al Teatro Regio, in «S», 23 dicembre 1908.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

<sup>409</sup> Il cast prevede: Maria Giudice (Brunilde), Marina Campoferro (Siglinda), Carolina Pieraszewska (Fricka), Vito Dromenacco (Hunding), Luigi Rossato (Wotan), Bindo Gasperini (Siegmond) e le Walkyrie Bertinetti, Aprile, Pieraszewska, Luciani, Lufrano, Concetti-Nelli ed Herrero.

<sup>410</sup> Cfr. ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 1, *Nota materiale proprietà STIN che trovasi a Torino*, s.d. [“esercizio 908-909”]. L'elenco completo prevede: 2 cavalletti anodati, 2 regolatori universali, 2 cassette in ferro con condensatori, 1 apparecchio ad orologio per acqua, uno per nubi nere, uno per nubi rosse, tre gruppi per cavalcata delle Walkirie, 1 testa d'obiettivo per proiezioni, 1 testa d'obiettivo per apparecchio ad orologeria, 1 cornice per applicare le proiezioni, 2 condensatori di cristallo di scorta, 1 riflettore a cassetta a a specchi, 2 cerchi con cristalli colorati, 2 riflettori per raggi Bereter, 6 padelle di ferro per accendere “bengali”, 4 soppianti grandi e 4 piccoli in latta per le zampe delle Walkirie, 1 apparecchio per fare lampi al magnesio.

essi dipendono in modo diretto dagli umori del pubblico e dall'accoglienza che avranno gli spettacoli. Secondo il mio modo di vedere attualmente a Torino, non si deve assolutamente fare assegnamento d'ottenere dei lauti guadagni, perché la città si trova più che mai in uno stadio di crisi economica, e i recenti esempi degli altri teatri, non fanno che confermare vieppiù la fondatezza della mia supposizione [...]. Da un rapido esame fatto alle passate gestioni, è risultato un'entrata che va dalle 300.000 alle 360.000 lire, con 90 giorni d'orchestra. Quest'anno il Municipio ci ha concesso l'orchestra per 100 giorni e quindi vi sarà un numero maggiore di recite. Per di più il cartellone delle opere è stato accolto con manifesta benevolenza e da tutto ciò si può dedurre o per dir meglio si può sperare di riuscire ad uguagliare gli incassi dell'anno scorso, ma di certo e di sicuro non si può assolutamente prevenire nulla.<sup>411</sup>

Come spiega l'amministratore, perché il teatro produca utili è necessario mantenere un numero elevato di recite, purché le entrate del "bigliettaggio" riescano sempre a superare le spese fisse di gestione. Questione non da poco, perché anche a Torino la stagione procede a rilento a causa delle malattie di alcuni interpreti: per quasi tutto il mese di gennaio il Regio continua a proporre soltanto repliche di *Valchiria* e *Gioconda*, arrivando addirittura a sospendere la prima popolare dell'opera di Ponchielli a metà della rappresentazione:

Lo spettacolo era già al secondo atto quando il tenore Pintucci, per improvvisa indisposizione, si trovò nell'impossibilità di proseguire. Non essendovi in teatro un altro artista per surrogarlo subito, la rappresentazione fu sospesa.<sup>412</sup>

Commenta laconico l'amministratore del teatro:

[...] con teatro completamente venduto, incasso a prezzi popolari mai più raggiunto, alla fine del primo atto si è dovuto sospendere la rappresentazione e restituire il relativo incasso di L. 4394.50 per sopravvenuta indisposizione del tenore Pintucci e per non aver avuto il tenore di sostituzione. Il quale tenore, notisi bene, ci doveva servire per riprendere anche "*Un Racconto d'Inverno*".<sup>413</sup>

Va detto che al disastro contribuisce anche la Commissione artistica del Comune, che con il tenore malato protesta i sostituti inviati dall'Agenzia di Milano, ritardando l'andata in scena della nuove opere in cartellone<sup>414</sup>. Il 18 gennaio, Karl Goldmark arriva a Torino per seguire personalmente le

<sup>411</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner a Giovanni Bortini, Torino, 25 dicembre 1908.

<sup>412</sup> *Una rappresentazione di "Gioconda" troncata per indisposizione del tenore*, in «S», 18 gennaio 1909.

<sup>413</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909.

<sup>414</sup> "Ebbene verso gli ultimi di gennaio la Commissione artistica del teatro ci ha protestato il tenore Longobardi. Nostro primo

prove della propria opera, che proseguono nonostante la malattia di Pintucci continui a ritardarne il debutto: “Orchestra Regio grande, direttore grande talento” commenta l'anziano compositore il giorno precedente la prima, “Orchestra di Vienna, eccellente: ma qui più cuore. Orchestra Regio grande, grande intelletto, modo di cantare, espressione, vigore, insieme, dolcezza!”<sup>415</sup>

Nel frattempo la STIn tenta di arginare i ritardi nella presentazione delle nuove opere allestendo insieme all'Associazione della Stampa subalpina un grande concerto di beneficenza per le vittime del terremoto: il Teatro pieno e il contributo dei giornalisti alla causa tamponano i malumori che iniziano a serpeggiare intorno alla gestione. Commenta «La Stampa»:

[...] l'Associazione della Stampa subalpina, la Società teatrale internazionale, il signor Pozzali e gli esecutori tutti hanno dunque degnamente contribuito a scrivere una nuova pagina d'oro della beneficenza torinese.<sup>416</sup>

Mentre *Un racconto d'inverno* ottiene un buon successo che fa ben sperare per un corso più regolare della stagione, nella stampa cresce l'attesa per il debutto di *Norma*. La produzione, in arrivo a Torino dopo il successo al Carlo Felice, tarda però ad andare in scena, perché l'impresa Pozzali deve attendere che il tenore Ignazio Digas riesca a liberarsi dai propri impegni sulla piazza di Genova. A questo punto, i malumori della stampa iniziano a diventare più scoperti:

Contrariamente a quanto i manifesti avevano ieri annunciato, la *Norma* subisce un nuovo ritardo. Se esso è dovuto al desiderio di assicurare viepiù le sorti dello spettacolo, è il caso di chiederci se *Norma* sia opera così difficile da esigere un numero di prove, che neppure l'Impresa – a quanto pare – sa presumere. Se invece trattasi di cambiamenti, resi necessari all'ultimo momento, allora è lecito domandarci come mai si sia promessa un'opera, senza avere disponibili quegli elementi atti ad assicurare un successo degno di un teatro di primo ordine, indipendentemente da quelle momentanee indisposizioni che possono avverarsi ovunque.<sup>417</sup>

---

dovere [...] è stato quello d'informarne l'Agenzia, scongiurando, è la parola, di procurarci il tenore della Norma per non rimandare alle calende greche l'andata in scene delle tre opere che ancora dovevano darsi. Qui non parliamo dei due tenori Wals e Fassino mandateci, perché appena pagato il quartale anticipato, come dal contratto, si son dovuti subito protestare. E intanto mille lire perdute – 11 giorni senza dar recite in abbonamento, con quale scapito morale e finanziario è inutile dire!” ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909. Alla fine la *Norma* debutta chiamando da Genova il tenore Ignazio Digas, che già si era esibito con successo al Carlo Felice nel ruolo di Pollione.

<sup>415</sup> *Conversando con Carlo Goldmark*, in «S», 26 gennaio 1909.

<sup>416</sup> In «S», 20 gennaio 1909.

<sup>417</sup> *Un nuovo rinvio della “Norma” al Regio*, in «S», 13 febbraio 1909.



Quando l'impresa annuncia che il titolo belliniano slitterà ancora e sarà sostituito in cartellone dalla *Iris* di Mascagni, la presenza nel cast della star Emma Carelli non basterà a evitare una dura protesta, che in parte ricalca quella della stampa romana nei confronti di una gestione secondo criteri "sudamericani" del massimo teatro d'opera della città:

È con un senso di disgusto più assai che di sorpresa [...] che apprendemmo ieri il nuovo rinvio della *Norma*. Causa di esso, a quanto ci si dice, la deficienza del tenore [...]. Ciò accade a *stagione* inoltrata: quando cioè le rappresentazioni d'abbonamento sono ridotte a meno di una ventina ed oltre la *Norma*, sono promesse ancora l'*Iris* di Mascagni ed *Hellera*, la nuova opera del Montemezzi. Di fronte a così gravi e caratteristici segni di decadimento, noi, che già esprimemmo tutta la nostra meraviglia vedendo annunciate con inqualificabile leggerezza opere, che mancavano di quella preparazione elementare, la quale consiste nell'essere almeno sicuri della bontà dei cantanti, di cui si dispone, non possiamo a meno di domandare che cosa intenda fare, nei rapporti col nostro più grande teatro, quella Società lirica internazionale, che, annunciata con grande pompa, parve per un momento volere redimere l'arte lirica nazionale. Dove sono i pronti provvedimenti nel caso di improvvisi ed imprevedibili ostacoli? dove i cantanti di grido, esulanti di uno in altro dei teatri, geriti dalla società? dove una parte almeno delle molte promesse? Torino non ha ad essere la Cenerentola per favorire qualche altra città più vicina al nucleo d'azione della nuova società [...]. Intanto le lagnanze diventano valanga, e quell'*astensionismo* di protesta, che crea al Regio continui e spiacevoli vuoti, potrebbe degenerare infine in qualche cosa di peggio.<sup>418</sup>

La risposta del torinese Walter Mocchi arriva attraverso una lunghissima intervista a «La Stampa», nella quale l'agente generale difende l'operato della STIn e addossa le responsabilità alle modalità con cui l'Impresa Pozzali-Chiarella ha organizzato la stagione; un problema che accomuna la gestione del Regio a quella degli altri teatri nei quali la grande società di capitali è subentrata:

L'«Internazionale» [...] non può essere chiamata responsabile degli inconvenienti che, non solo al Regio, ma anche negli altri teatri, si stanno determinando, poiché la Società, costituita appena nel settembre scorso ha dovuto assumere, per necessità di circostanze, tutti gli impegni precedentemente presi dagli impresari che gestivano in proprio questi medesimi teatri che ora le appartengono. La responsabilità dell'«Internazionale» è quella finanziaria, dovendo pagare tutte le perdite che in alcuni di tali teatri – il Regio compreso – avverranno. Essa ha, infatti, rilevato in blocco tutti i contratti con le Case editrici, gli artisti e i direttori di orchestra. Del resto, prima ancora che avvenisse l'apertura dell'attuale stagione lirica in Italia, la Presidenza della Società aveva ufficialmente fatto sapere che essa prevedeva gli

<sup>418</sup> *La stagione del Regio. Imprevidenza, od incuria?*, in «S», 16 febbraio 1909.

inconvenienti, ma dichiarava che tutto ciò non entrava per nulla nel funzionamento specifico che, non da questo anno, ma dall'anno prossimo, si sarebbe dato alla nuova organizzazione. Si può aggiungere che tutti gli inconvenienti che nei singoli teatri si determinano, sono la riprova della necessità di una organizzazione unitaria della industria teatrale italiana.<sup>419</sup>

Se è fuor di dubbio che la STIn debba confrontarsi con le difficoltà di una stagione in larga parte già organizzata, e che quindi le responsabilità del fallimento possano soltanto parzialmente essere addossate ai criteri di gestione degli speculatori italo-argentini, il più grave errore organizzativo del Carnevale 1908-09 è però tutto a carico della Società Teatrale Internazionale: mentre con difficoltà il debutto di *Iris* con Emma Carelli e quello di *Norma* con Giannina Russ sembrano ricondurre la stagione sui binari del successo, dopo sole tre recite del titolo belliniano la STIn obbliga la compagnia a recarsi a Parma per precedenti impegni presi con la direzione del Regio. Tale scelta, probabilmente ordinata da Mocchi di concerto con Sonzogno<sup>420</sup>, si rivela presto catastrofica: Pozzali non può replicare le opere già andate in scena (*Valchiria*, *Gioconda* e *Racconto d'Inverno*) perché con *Norma* sono finiti a Parma anche i loro principali interpreti; allo stesso modo, *Héllera* di Montemezzi non può debuttare, perché la protagonista Giannina Russ è impossibilitata a studiare il nuovo spartito a causa degli impegni a Parma e Genova, dove era stata impegnata nel debutto di *Norma* al Carlo Felice<sup>421</sup>. A Pozzali non resta che annunciare l'ultimo titolo disponibile, *Iris*, che era andato già in scena per due recite; ma proprio la sera dello spettacolo, la primadonna Emma Carelli si dichiara indisposta e il teatro è ancora una volta costretto a rimanere chiuso per giorni. Telegrafa Pozzali:

Chiuso teatro ieri, oggi, causa esclusiva Carelli, che non assicura neanche giovedì scena [...] non potendo assolutamente fare alcuno assegnamento opera sua, per la quale fui obbligato riconfermare orchestra tutto venticinque premetto però che non assicurandomi recite *Iris* subito, dubito seriamente si possa

<sup>419</sup> *Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale*, intervista di Giuseppe Cassone in «S», 20 febbraio 1909. L'articolo è trascritto in Appendice.

<sup>420</sup> "Possibile salvare ventimila lire Parma con prolungamento condizione coordinare commercialmente Genova Torino necessario tuo viaggio Milano intenderti Renzo aspetto Séguin domenica." ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 5, Telegramma di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, Parigi, 8 febbraio 1909.

<sup>421</sup> Proprio i molti impegni di Giannina Russ nei teatri della STIn portano a una causa tra Temistocle Pozzali, Ercole Casali e Augusto Lurati, impresario del Casinò Municipale di Sanremo in cui l'artista si sarebbe dovuta esibire: la cantante, che era stata scritturata dai due agenti prima che si legassero all'Internazionale, non riesce a recarsi su piazza e Lurati cita Pozzali e Casali in giudizio. La causa fa emergere molte zone grigie dell'azione della STIn, che quando lega a sé agenti e impresari rileva anche le loro scritture, non sempre in maniera legittima. Corposa documentazione relativa alla vertenza Pozzali-Casali-Lurati in ASCA, *STIn*, b. 7, fasc. 5.

finire anche in tale epoca – Attendo da lei ordini per recisi solleciti provvedimenti essendo attuale stato di cose indecente ridicolo moralmente, disastroso materialmente.<sup>422</sup>

Messo alle strette dal Municipio, l'impresario prova a sostituire la cantante sollecitando l'agenzia della STIA di Milano a mandargliene al più presto un'altra, ma la scrittura si rivela tutt'altro che semplice. Nel frattempo, la diva temporeggia:

Carelli dichiara canterà domani. Causa suoi cinque giorni malattia diritto contrattuali proponemmo queste condizioni: fare sei recite entro quattordici marzo ovvero otto recite entro ventiquattro. Tale proposta ragionevole stata fatta interesse supremo società sollevare attuali condizioni disastrose accontentare municipio che protesta danni immediati e minaccia pregiudicare future sorti teatro. Carelli rifiuta ogni trattativa ordinandomi sardonicamente attendere ordini Mocchi. Non sappiamo se nostra posizione sia rimanere fare imbecille sottostando suoi insulti pertanto Russ ritornata raffreddata minaccia sospendere recita stasera. In tali condizioni attendo ordini immediati precisi onde regolare mia condotta dicendomi pari tempo se ricevendo ordini Mocchi si debbono eseguire.<sup>423</sup>

In assenza di direttive precise, Emma Carelli sembra far le veci del marito nella gestione del Regio: sebbene il presidente della STIn sia informato del ruolo della cantante, cui spetta soprattutto chiudere la trattativa con i fratelli Chiarella<sup>424</sup>, il direttore amministrativo del teatro protesta contro questa condotta ambigua e non formalizzata:

Sorvolo sullo spadroneggiamento che la detta signora ha fatto a Torino. Oltrechè chiamare e tenere a propria disposizione quasi tutto il giorno l'Amministratore e il Vice Direttore del Teatro, Ella si compiaceva d'ingerirsi, di dare consigli, degli ordini sulla disposizione degli spettacoli, con quanto beneficio morale, lascio agli altri il giudicare. A me preme far noto che rinviata per causa sua la Recita del 27 Febbraio, dopo aver riscosso la recita alle ore 17 dello stesso giorno, s'è limitata, nell'interesse della Società, a consigliare il tenore Schiavazzi a pretenderne l'importo!<sup>425</sup>

Se Pozzali si dissocia dalla lettera del direttore amministrativo, il quale “non fu in alcun modo da

<sup>422</sup> Ivi, b. 18, fasc. 1, Telegramma di Temistocle Pozzali alla STIn, Torino, 28 febbraio 1909.

<sup>423</sup> Ivi, Telegramma di Temistocle Pozzali alla STIn, Torino, s.d. [1 marzo 1909?]. Secondo Walter Mocchi il telegramma, pur firmato dal direttore artistico, è in realtà dettato dall'amministratore del Regio Carlo Körner.

<sup>424</sup> “Fu stessa Emma notoriamente vincolata vecchio amministratore Chiarella [...] che permise allo amministratore delegato della Stin ed al suo cooperatore rappresentante generale compiere intelligentemente loro funzioni tecniche aprendo trattative bene avviate per proposta intesa generale fra STIn compagnie teatri Chiarella e ciò vigilia recarmi Darosa allacciare operazioni STIn STIA nonché imminente arrivo Séguin.” ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 5, Telegramma di Walter Mocchi a Enrico di San Martino, Milano, 5 gennaio 1909.

<sup>425</sup> Ivi, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909.

me autorizzato a scrivere relazioni di sorta intorno all'esercizio del Teatro REGIO di Torino"<sup>426</sup>, presto si arriva a un acceso diverbio tra Körner ed Emma Carelli, accusata, al pari del marito, di causare ingenti perdite alla STIn a tutto vantaggio dei propri affari:

[...] come ebbe a dichiarare il sig. Mocchi a Torino in presenza d'estranei, quasi a rimprovero della nostra studiata economia, non dovrebbe essere affar nostro il calcolare le spese e le perdite, perché con 300.000 lire di disavanzo annuale, la Società può sempre vivere per altri cinque anni! E ben gli stia!<sup>427</sup>

La replica di Mocchi in difesa della moglie e della propria posizione è furiosa e causa l'immediata rimozione dall'incarico dell'amministratore:

Non ci occupiamo poi delle sciocche e miserabili insinuazioni relative ai moduli di contratto ed al contegno della Signora Carelli a Torino [...]. È noto, infine che, essendosi il sunnominato KOERNER permesso, il giorno della indisposizione della Signora CARELLI, in cui fu necessario sospendere la recita, invece di adoperare metodi di cortese persuasione verso una degna signora e valorosa artista, che aveva in contratto il diritto a due giorni di malattia, essendosi egli dunque permesso d'ingiuriarla villanamente, fu da lei messo risolutamente alla porta. E come il Sig. KOERNER inviperito, si permise di abusare della firma del Sig. POZZALI per fare telegrammi falsi ed ingiuriosi [...]. Per finire, io non ò oltre bisogno di illuminare la mala fede ed i loschi intendimenti del libello di cui ci occupiamo [...]. Ora, per capire tutta la singolare capacità a svisare la verità di questo individuo, basti sapere che qualche cosa di analogo a questa frase io lo dissi di fronte a persone, che [...] mi domandavano se era vero che la STIN fosse per fallire, essendosi già mangiato tutto il suo capitale. Io risposi allora che gli uccelli di cattivo augurio poteva contenere i loro cattivi presagi, perché anche se si fosse dovuto perdere trecentomila lire all'anno, come nel primo esercizio, l'INTERNAZIONALE poteva vivere ancora cinque o sei ani!<sup>428</sup>

Al di là delle polemiche per la defezione di Emma Carelli<sup>429</sup> e per il funzionamento dell'agenzia della STIA di Milano, che sarà oggetto d'indagine in § III.7, i rallentamenti nella produzione e gli errori organizzativi della direzione tecnica della STIn portano il Comune di Torino a protestare formalmente con Pozzali, al quale viene rimproverata la violazione del capitolato: avendo di fatto ceduto la concessione alla STIn, egli rischia di vedersi estromesso dall'imminente gara per la gestione del Regio dal 30 giugno 1909 al 1914.

<sup>426</sup> Ivi, Lettera di Temistocle Pozzali all'amministrazione della STIn, Milano, 16 aprile 1909.

<sup>427</sup> Ivi, Relazione di Carlo Körner all'amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909.

<sup>428</sup> Ivi, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, Milano, 17 aprile 1909.

<sup>429</sup> Alla fine, dopo le due recite, Emma Carelli non canterà più. Il debutto della diva in un ciclo regolare di rappresentazioni in un teatro della STIn avverrà soltanto al Costanzi nel 1910, nella stagione diretta da Mascagni.

L'andamento dell'attuale stagione del Teatro Regio si dimostra così irregolare e suscita così vive lagnanze da parte del pubblico e degli abbonati, che quest'amministrazione deve muoverne formale protesta a cotesta Impresa. La S.V. non può non aver presenti gli Art. 8 e 21 del Capitolato, dei quali il primo tende ad assicurare l'avvicendamento degli spettacoli, ed il secondo vieta all'Impresario ogni e qualsiasi partecipazione o cessione dell'impresa. Parimenti la S.V. ricorderà che sotto la data del 19 novembre scorso, a breve distanza dalla stipulazione del contratto tra la Città e V.S. Quest'Amministrazione, venuta per mezzo dei giornali a conoscenza di accordi intervenuti tra la S.V. ed una Società Teatrale per la stagione allora imminente, le dichiarava che avrebbe considerato V.S. come unico impresario e responsabile dell'esercizio del teatro. Ciò nonostante la S.V. volle permettere, per una corrente compartecipazione all'impresa della suaccennata Società Teatrale, che i protagonisti della "Norma" si recassero in questi giorni a Parma per alcune rappresentazioni straordinarie: onde la prima indisposizione sopravvenuta ad un'artista dell'"Iris" determinò la chiusura del Teatro per due sere, proprio quando l'allestimento dei due recenti spettacoli poteva assicurare quell'avvicendamento voluto dal Capitolato, e dopo che il Teatro stesso era stato già chiuso troppe sere nella penultima settimana [...]. Né quest'Amministrazione poté ottenere quanto era stato chiesto in Consiglio Comunale, che cioè le rappresentazioni popolari avessero luogo ogni domenica, come si voleva dal verbale annesso al contratto 15 ottobre 1908 intervenuto tra la Città e la S.V. E perciò per queste inadempienze delle clausole contrattuali, le quali pregiudicano non soltanto la stagione in corso ma le deliberazioni future a riguardo del Teatro, quest'Amministrazione rinnova a S.V. le formali sue proteste e fa riserva dell'applicazione dell'Art 29 del Capitolato.<sup>430</sup>

A fine stagione, comunque, la concessione sarà prorogata a Pozzali per un nuovo quinquennio. Intanto, per riuscire a rispettare il programma presentato al Comune e riscuotere interamente la dote, l'Impresa Pozzali è costretta a prolungare la stagione, con ulteriore aggravio delle uscite nel bilancio sociale:

Arrivammo così in un'epoca tanto inoltrata della stagione che per adempiere agli obblighi assunti e verso il Municipio e verso gli Abbonati fummo obbligati a prolungare la stagione di ben cinque giorni. Il che significa 4000 lire in più per l'orchestra -1500 per le masse corali – 300 lire per il personale serale – 200 per i macchinisti – 1600 fra illuminazione e riscaldamento – 175 per i maestri, 800 per il servizio di palcoscenico [...]. Bisogna essere ciechi per non comprendere che i continui rinvii e le continue sospensioni non fanno altro che abituare il pubblico a starsene a casa o a procurarsi altri svaghi. Questo il

<sup>430</sup> ASCTO, *Aff.*, b. 1909/322, fasc. 11, Lettera di Secondo Frola all'Impresa Pozzali, 1 marzo 1909. L'articolo 29 del capitolato riguarda "[...] la consegna del Teatro, comprendente fabbricato, mobili, apparecchi meccanici, attrezzi, ecc." i quali dovranno al termine del contratto essere restituite interamente e in buono stato. Al rinnovo della concessione all'Impresa Pozzali, il Comune vietò esplicitamente di muovere in altre piazze i materiali di proprietà del Regio.

danno calcolato in cifre della cessione artistica a Parma.<sup>431</sup>

Per riuscire a chiudere in tempo il ciclo di rappresentazioni a Torino, è proprio da Parma che Renzo Sonzogno è costretto a richiamare in fretta e furia la compagnia, impegnata con successo nelle recite di *Norma* e *Rhea*: nonostante l'esito "trionfale" delle rappresentazioni spinga la Commissione teatrale parmigiana a richiedere altre recite<sup>432</sup>, la risposta del consigliere delegato è lapidaria: "Spiacentissimo ma date condizioni Regio Torino assolutamente impossibile accordare terza *Norma* pregovi provvedere subito partenza artisti."<sup>433</sup>

E se gli errori organizzativi causano perdite, anche le scelte di repertorio risultano talvolta molto poco fortunate: nonostante il debutto di *Héllera* spinga Italo Montemezzi a esprimersi in toni entusiastici con il librettista Luigi Illica<sup>434</sup>, i risultati del botteghino restituiscono un quadro molto diverso dell'esito della *prima*; anzi, a leggere la relazione dei contabili della STIn, pare che l'unico successo la nuova opera del giovane compositore l'avesse portato alle casse dell'editore Ricordi per i lauti diritti d'autore:

Altro tasto doloroso è stata l'Opera *Héllera* che ci è costata all'incirca più di 25000.- lire e che non ha corrisposto sia artisticamente sia finanziariamente, alle speranze giustamente riposte. Errore è stato aver accettato un'opera nuova che di soli diritti d'autore è costata L. 4350.- L. 4500 di vestiario L. 500.- di calzature – L. 1000 di attrezzeria, L. 1000 di altre piccole spese – L. 9000 del tenore, al quale sono state assicurate sei recite! Senza tener conto degli altri artisti delle masse etc.<sup>435</sup>

A fine stagione, la passività del Teatro Regio sarà di molto superiore a quella del Costanzi:

[...] la differenza a pareggio fra l'Attivo e il passivo assomma alla rispettabile cifra di L. 51.675,95 [...]. Si noti che ho detto differenza a pareggio e non DISAVANZO o PERDITA D'ESERCIZIO perché non si può assolutamente addebitare al teatro Regio di Torino, l'incuria, la trascuraggine, gli errori altrui, che furono

<sup>431</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'Amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909.

<sup>432</sup> Ivi, b. 13, fasc. 7, s. fasc. 3, Telegramma di Fulvio Pellacani a Renzo Sonzogno, con risposta manoscritta di Sonzogno, 1 marzo 1909.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

<sup>434</sup> "Sono felice di annunziarti che la 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> di *Héllera* segnano un successo crescente di applausi e di pubblico. Domani sera 4<sup>a</sup> ed ultima per chiusura della stagione. Peccato che l'essere giunta l'opera alla fine ci abbia impedito di trionfare malgrado tutte le ostilità di un'indegna e grottesca campagna come *indubbiamente* sarebbe accaduto proseguendo *Héllera* colle rappresentazioni. Ti abbraccio fraternamente", Lettera di Italo Montemezzi a Luigi Illica, 23 marzo 1909, in Morini 1956: 238. Citata in Basso 1976: 530. A dispetto di quanto scritto da Montemezzi, l'opera, dopo il debutto del 17 marzo 1909, cade dopo sole tre recite e la quarta, annunciata dal compositore, non avrà mai luogo.

<sup>435</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'Amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909.

le sole e reali cause di cotanto disastro.<sup>436</sup>

Nonostante il pessimo esito finanziario, la STIn decide di investire ancora sul Teatro Regio: con gli assetti interni al consiglio di amministrazione mutati a favore della STIA, riprende forza l'idea di una grande combinazione funzionale alla circuitazione di artisti, opere e compagnie tra emisfero Nord ed emisfero Sud. Abbandonati i teatri periferici, secondo Mocchi in Italia l'azione dell'Internazionale si sarebbe dovuta concentrare soltanto sul Costanzi, sul Regio di Torino e sul San Carlo di Napoli, preparando, come vedremo meglio in § III.7,

[...] tre nuclei di grandi spettacoli, i quali passino successivamente da Torino a Roma, da Roma a Napoli e via dicendo, in circolazione insomma di quaranta in quaranta giorni.<sup>437</sup>

Al momento di rinnovare la concessione, però, il Comune di Torino vieterà esplicitamente proprio la possibilità di spostare gli allestimenti tra i vari teatri della STIn. A dispetto di un'ostilità di facciata, le strategie aggregative e la presunta solidità finanziaria del gruppo di capitalisti sembrano comunque molto ben viste da parte del Municipio, che rinnova la concessione a Temistocle Pozzali senza gara perché ben consapevole della presenza, alle spalle dell'impresario, dei suoi soci formalmente occulti. Scrive Pozzali:

Il consiglio comunale di Torino nella sua tornata 28 Luglio in conformità della analoga deliberazione della giunta del 21 Luglio, stabilì concedersi per il quinquennio 1909-1914 l'esercizio del Teatro regio di quella Città intestandosi la concessione a nome Temistocle Pozzali e Compagni. Sono note a codesta Società le ragioni per le quali il Municipio di Torino preferì questa forma d'intestazione della concessione ad ogni altra che avrebbe imposto la pubblica gara laddove essendo io il concessionario precedente, quella Amministrazione stimava poter procedere come ha proceduto concedere il Teatro per trattativa privata. Ciò non esclude che qualora nel corso dell'appalto riuscisse a voi oppure a me di ottenere la sostituzione

<sup>436</sup> Ivi, Relazione di Carlo Körner all'amministrazione della STIn, 3 aprile 1909. Calcolata nuovamente dai sindaci, il 30 giugno 1909 la perdita effettiva iscritta a bilancio sarà leggermente superiore: L. 51.905,90.

<sup>437</sup> Walter Mocchi, *Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale*, intervista di Giuseppe Cassone in «S», 20 febbraio 1909. L'inserimento nella combinazione del Teatro alla Scala si realizzerà soltanto molto più tardi, durante la prima guerra mondiale, quando si verificherà una sorta di coproduzione tra Costanzi, Scala e Colón (cfr. §§ VII.3 e VII.4); tuttavia le trattative con Uberto Visconti di Modrone sono frequenti anche dopo il fallimento della prima stagione della STIn. Sebbene le fonti non permettano di definire chiaramente i contorni della proposta, traccia se ne trova nella corrispondenza tra gli amministratori. Scrive ad esempio Marghieri: "Lieto parteciparle ebbi cordiale colloquio Visconti presidente accordo Costanzi San Carlo Scala pregola fissarmi convegno lunedì" ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 5, Telegramma di Alberto Marghieri a Enrico di San Martino, Milano, 15 maggio 1909.

della nostra Società io sarò ben lieto che tanto avvenga.<sup>438</sup>

A partire dalla stagione 1909-10 e fino a tutto il 1911, i legami e gli scambi tra Regio e Costanzi diventeranno molto stretti, realizzando su scala ridotta il grande trust tra teatri lirici che aveva portato alla nascita della Società Teatrale Internazionale.

#### III.4 “Spettacoli indegni d'un Teatro sovvenzionato”. La difficile gestione del Carlo Felice di Genova

Ai primi del Novecento il Teatro Carlo Felice vive un periodo di crisi profonda: stagioni irregolari e chiusure sono frequenti da almeno due decenni quando la Società Teatrale Internazionale decide di investire nel massimo teatro genovese. Nonostante la sala goda di una sovvenzione municipale stabile, alcune clausole del capitolato ne rendono molto poco appetibile la concessione: come accennato in § I.2, il Carlo Felice è gravato dall'onere degli “spettacoli di musica con ballo”<sup>439</sup>, che ogni impresa appaltatrice avrebbe dovuto mettere in scena in ossequio a una sentenza della Corte di Appello di Parma che nel 1885 aveva messo la parola fine a decenni di cause logoranti tra il Comune di Genova e i palchettisti<sup>440</sup>. A fronte dei costi eccessivi richiesti da un capitolato ancora fermo ai gusti dell'Ottocento – i cui risultati avrebbero soddisfatto i palchettisti, ma ben difficilmente le casse dell'impresa – spesso le gare d'appalto vanno deserte e l'amministrazione comunale è costretta a mantenere il teatro chiuso.

Ancora nel 1905-06, il Carlo Felice deve rinunciare alla stagione di Carnevale: in primavera, quanti scrivono al Municipio proponendosi per la gestione, chiedono l'esclusione del ballo dal capitolato, oppure una trattativa privata che assicuri il teatro senza concorso pubblico. Tra le molte lettere che arrivano sulla scrivania dell'assessore Giuseppe Andrea Croce vi è anche quella di Luigi Grabinski

<sup>438</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali alla STIn, Milano, 21 agosto 1909.

<sup>439</sup> L'elargizione della dote municipale è subordinata alla presenza, tra i titoli della stagione, o di opere contenenti parti danzate, oppure di un “grande ballo”, oppure – mancante questo – di “un'opera grandiosa”.

<sup>440</sup> La vicenda ha inizio il 5 maggio 1854, quando tre palchettisti (Agostino Adorno, Giuseppe Gamba e Tommaso Carpineto) citano in giudizio il Municipio accusandolo di non rispettare gli obblighi contratti nella delibera del 5 luglio 1825, la quale prevedeva l'obbligo per il Comune di dare spettacoli d'opera con ballo durante il Carnevale. La causa si trascina per decenni, causando talvolta la chiusura del teatro per intere stagioni. Ciò favorisce il successo, nei primi anni Ottanta, delle sale private, che soddisfano le richieste del pubblico in assenza di una programmazione da parte del Carlo Felice. Tra le peggiori conseguenze dell'inattività del teatro vi è comunque la dispersione dell'Orchestra Municipale e del lavoro su questa fatto da Angelo Mariani. È possibile ricostruire la vertenza tra palchettisti e Comune attraverso la corposissima documentazione in ASCGE (*Amm. III*, b. 380, fasc. 1-3), che contiene tra l'altro i carteggi tra le parti, atti notarili, nonché le sentenze dei Tribunali di Genova, Torino e Parma. La storia è parzialmente descritta da Iovino, Mattion, Tanasini 1990: 117-118, i quali però non attingono a fonti primarie, ma soltanto a resoconti della stampa periodica.



Broglio, il quale propone l'Impresa Pozzali e Chiarella – già concessionaria del Regio di Torino – assicurando a precise condizioni una grande stagione lirica diretta dal direttore argentino Hector Panizza:

Conforme quanto Le scrissi l'altro giorno, oggi posso categoricamente avvertirla che l'Impresa Pozzali-Chiarella è fermamente decisa di presentare un regolare progetto. Oggi la Ditta Impresaria ebbe un lungo colloquio con l'Egregio M° Panizza per discutere e vagliare un serio repertorio che abbia una base eminentemente e seriamente artistica. In seguito a questi accordi l'Impresa è pronta di assumere la gestione del Carlo Felice, qualora l'Onorevole Commissione Teatrale fosse disposta di eliminare il Ballo. E di questo parere è pure il Maestro Panizza. L'Impresa vorrebbe devolvere l'enorme spesa necessaria per l'allestimento del Ballo a meglio porre in iscena le opere, dando vera importanza allo spettacolo lirico.<sup>441</sup>

Attratto dalla proposta, nell'agosto 1906 Beppe Croce esclude le altre offerte pervenute e si concentra soltanto su quella di Pozzali, tentando di convincere il Consiglio a cambiare le clausole di un capitolato che denunciava ormai tutta la propria inattualità:

La difficoltà maggiore che tiene lontane le imprese dall'appalto è l'onere del ballo incluso fra gli obblighi del capitolato, onde se lo stesso venisse eliminato [...] vi sarebbe probabilità di avere assicurata l'apertura del teatro con opere artistiche di primo ordine [...].<sup>442</sup>

Sollecitato dall'assessore, l'Ufficio del Contenzioso civico trova allora una soluzione: qualora la gara d'appalto dovesse andare deserta, il Municipio potrebbe assegnare il teatro a un'impresa privata, ritenendo che l'eliminazione del ballo “possa farsi senza menomare l'importanza degli spettacoli anzi con vantaggio dell'arte lirica e senza deviare dallo scopo pel quale il teatro venne aperto.”<sup>443</sup> Dopo mesi di trattative con l'Impresa Pozzali-Chiarella, la stagione di Carnevale 1906-'07 viene invece assegnata a Ercole Casali, sul conto del quale Croce chiede rassicurazioni all'editore Ricordi<sup>444</sup> e al sindaco di Bologna, dal quale l'impresario ha appena ottenuto la concessione del

<sup>441</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-1, Lettera di Luigi Grabinski Broglio a Giuseppe Croce, Milano, 21 luglio 1906.

<sup>442</sup> Ivi, Verbale della giunta municipale, seduta dell'11 agosto 1906.

<sup>443</sup> Ivi, *Capitolato d'appalto per l'esercizio del Teatro Carlo Felice 1906-907, 1907-1908, 1908-909*, 19 settembre 1906. L'anno successivo, tale parere verrà ulteriormente perfezionato: l'Ufficio ritiene che qualora “[...] la gara per l'appalto non abbia avuto effetto e potendo così il Municipio non dare alcuna rappresentazione, non vi sia ragionevole causa di reclamo se l'Amministrazione procura di avere lo spettacolo delle opere in musica, ommesso il ballo [stante che] in sostituzione del ballo dovrebbe essere aggiunta una quinta opera grandiosa e fra l'elenco degli artisti dovrebbero figurare almeno due celebrità.” Ivi, fasc. 26-2, Contratto tra Ercole Casali e Giuseppe Croce, 11 dicembre 1907.

<sup>444</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-1, Lettera di Casa Ricordi al sindaco di Genova, Milano, 27 agosto 1906.

Comunale per la stagione d'autunno<sup>445</sup>. Il 19 settembre 1906 il Comune di Genova stipula con Casali un contratto di concessione triennale, fino al termine del Carnevale 1909, con una dote annuale di L. 85.000. Non è chiaro perché il Comune preferisca Casali al gruppo Pozzali-Chiarella, né è chiaro il rapporto tra l'impresario e gli organizzatori torinesi; quel che è certo è che quando la Società Teatrale Internazionale vorrà assicurarsi il Carlo Felice per la stagione 1908-09, i rapporti tra Casali, i fratelli Chiarella e Temistocle Pozzali saranno ben solidi se, come visto, l'agente Polese dovrà recarsi a Torino per trattare la cessione del teatro alla STIn.

Il 30 maggio 1908, Ercole Casali presenta all'assessore Croce le opere e la compagnia del Carnevale 1909<sup>446</sup>. I titoli e gli interpreti sono in larghissima parte quelli che troveremo in azione anche negli altri teatri della STIn, sebbene il cartellone del Carlo Felice sia costruito unicamente intorno a titoli di proprietà di Casa Ricordi. Casali chiede di poter cominciare la stagione “col 19 di Dicembre e finirla il 23 Febbraio” anche “per espresso desiderio del m° Ettore Panizza”: sarà inaugurata da *La Valchiria* di Wagner, cui seguiranno la *Wally* di Catalani, *Norma*, il *Mefistofele* di Boito (con le scenografie affittate dal Costanzi<sup>447</sup>) e la novità assoluta che vedremo anche al Costanzi, *Il Principe Zilah* di Franco Alfano. Tra i principali interpreti scritturati, Margot Kaftal per il titolo inaugurale, Francisca Solari per la *Wally*, Luigi Nicoletti Kormann per l'opera di Boito, Giannina Russ e Ignazio Digas quali protagonisti del capolavoro di Bellini. Per *Il Principe Zilah*, scrive Casali, “gli artisti saranno fissati dalla Casa Editrice”. L'elenco artistico completo viene presentato il primo dicembre 1908<sup>448</sup>. L'assessore Croce commenta così il cartellone:

[...] stanno naturalmente in primo luogo gli intenti di un savio eclettismo e di una scelta scrupolosa nelle opere del programma [...]. Ad una opera di Wagner (di cui ormai un pubblico evoluto non saprebbe farne a meno) si sono aggiunte altre quattro opere di cui ciascuna rappresenta uno speciale interesse d'arte, di scuola e di tradizione. Il capolavoro belliniano per la pura melodia italiana; la maggior opera del Catalani,

<sup>445</sup> Ivi, Lettera di Ettore Nadalini al sindaco di Genova, Bologna, 24 agosto 1906.

<sup>446</sup> Ivi, fasc. 26-2, Lettera di Ercole Casali a Giuseppe Croce, Milano, 30 maggio 1908.

<sup>447</sup> Le scene dell'opera vengono noleggiate per un importo di L. 600. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 15, fasc. 1, s. fasc. 6, Lettera di Giacomo Orefice alla direzione del Carlo Felice, Roma, 30 novembre 1908.

<sup>448</sup> Le opere resteranno le stesse. Signore: Maria Baccharini, Olga Bagagiolo, Matilde Blanco, Camilla Bonino, Adele Cousin, Tina Desana, Margot Kaftal, Hilda Lucchi Segura, Margherita Manfredi, Irma Mauroner, Guglielmina Marchi, Marcella Revilla, Giannina Russ (ma solo per le recite straordinarie di *Norma*), Ancilla Tassinari, Bice Vanzetti. Signori: Benedetto Challis, Lodovico Contini, Ignazio Digas, Plinio Gabardo, Pietro Giacomello, Attilio Maurini, Carlo Mariani, Luigi Nicoletti Kormann, Giuseppe Segura Tallien. Maestro direttore concertatore: Ettore Panizza; maestri sostituiti: Riccardo Delleria e Mario Ferrarese; direttore del Coro: Enrico Romeo. Completano la compagnia: Achille Cerati (maestro rammendatore), Ernesto De Marinis (maestro direttore della banda), Giacomo Razzetto (coreografo), Vincenzo Giacomelli (direttore di scena), Romeo Cellini (sostituto).

la *Wally*, per ciò che riguarda la nostra prima musica moderna, romantica; il *Mefistofele* di Arrigo Boito, per ciò che riflette un capolavoro della nostra scuola evoluzionista. L'opera nuova del maestro Alfano poi è il passo alla gioventù [...]. Per l'esecuzione vocale di tutte queste opere si è pensato -se si eccettui la *Norma*- che avrà protagonista la celebre Russ- di adunare un complesso omogeneo ed equilibrato di artisti per maggiormente ottenere una esecuzione generale che ci renda le bellezze non solo musicali, ma puranco le esigenze sceniche e poetiche dei singoli lavori. In ciò abbiamo un interprete analitico, attivo e genialissimo nel maestro Panizza che recentemente, pure come direttore, ottenne un grande successo al Covent Garden di Londra e che, non è molto, come autore si ebbe quasi un trionfo a Buenos Aires dove, al Teatro Colòn, si rappresentò l'ultima sua opera, *Aurora*, su libretto di Luigi Illica.<sup>449</sup>

Nel frattempo, dopo intensi contatti con il Teatro alla Scala<sup>450</sup>, il Comune delibera alcuni lavori di ristrutturazione del Carlo Felice: se alcuni criticano la scelta di procrastinare “la necessarissima riduzione della bocca d'opera [...] per dedicare subito cinquemila lirette alla strabiliante adozione di un grande sipario di lusso”<sup>451</sup>, altri apprezzano le modifiche apportate alla sala dalla Commissione teatrale presieduta da Beppe Croce:

Il teatro è stato riattato in modo che anche le piccole borse possano fare un sacrificio per concedersi qualche serata di musica bene eseguita. Le modificazioni consistono nella quinta fila di palchi che è stata adattata a galleria, in modo che ottanta persone sedute e centocinquanta in piedi vi trovino posto. In platea poi, a differenza degli altri anni, gli spettatori non dovranno subire il supplizio di stare per quattro ore in piedi. Col solo biglietto d'ingresso e perciò senza aumento di prezzo, altre sessanta persone troveranno di che un po' più comodamente atteggiare la propria persona alla compunzione richiesta dalla polifonia wagneriana.<sup>452</sup>

Mentre la stampa specula sull'ingresso del Teatro Regio di Torino e del Carlo Felice nell'orbita della

<sup>449</sup> Giuseppe Croce, *L'apertura del “Carlo Felice” chiacchierando col Comm. Beppe Croce*, in «Il Corriere di Genova», 19 dicembre 1908.

<sup>450</sup> A partire dall'agosto 1908, ASCGE conserva diversa corrispondenza tra il Comune di Genova e quello di Milano a proposito dei lavori di ristrutturazione, evidentemente modellati su quelli della Scala: a settembre, l'ingegnere capo del Comune di Milano visita personalmente il Carlo Felice. Cfr. ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2

<sup>451</sup> In «Corriere Mercantile», 24 ottobre 1908. Il sipario, in velluto rosso e ornato dal simbolo della città, è costruito su modello di quello della Scala. Tra gli altri lavori deliberati, anche l'inserimento di un nuovo organo sul palcoscenico.

<sup>452</sup> *La riapertura del “Carlo Felice”*, in «Il Corriere di Genova», 18 dicembre 1908. La quinta fila di palchi non viene trasformata per intero in galleria, spiega l'assessore Croce, a causa di “[...] divergenze d'indole economica sorte coi varii palchettisti, allora si decise di riunire in un sol fascio i dissidenti e di porli da un lato della sala, quello di sinistra entrando. Infatti con tenacia e buona volontà si ottenne per la nuova galleria la metà più tre palchi della quinta fila.” Giuseppe Croce, *L'apertura del “Carlo Felice” chiacchierando col Comm. Beppe Croce*, in «Il Corriere di Genova», 19 dicembre 1908.

STIn, il 28 ottobre Ercole Casali firma con Renzo Sonzogno un contratto<sup>453</sup> che dal 1° agosto 1908 lo vincola all'Internazionale per la durata di cinque anni in qualità di direttore artistico. In cambio di L. 10mila annue “oltre il 10% sugli utili netti provenienti dalla gestione”, l'impresario s'impegna

[...] ad adoperarsi per fare ottenere alla *Stin* il Teatro Carlo Felice *per il più lungo periodo possibile*, si obbligava ad *esclusivizzare l'opera propria teatrale a favore della Società senza potersi occupare direttamente od indirettamente in altri affari teatrali* [...].

Inoltre, “*tutte le eventuali perdite [...] le quali dovevano essere sempre a carico esclusivo della Stin, non avrebbero mai dato a questa il diritto di diminuire lo stipendio del Sig. Casali.*”<sup>454</sup>

Il 20 novembre 1908, quasi un mese dopo la scrittura con la STIn, l'impresario presenta formalmente al sindaco di Genova la Società Teatrale Internazionale, descrivendola come un'anonima dal capitale solido, costituita “con criteri artistici e nazionali” e “presieduta da una spiccata individualità [quale] il Conte di San Martino.” Questa, col benessere dell'amministrazione “rileverebbe il contratto di appalto in corso per la stagione Carnevale 1908-1909”<sup>455</sup>:

Nell'oggetto di tale azienda, oltre quello di riunire le forze ed accaparrarsi i cantanti, vi è quello di esercire i maggiori teatri di Italia e dell'Estero, tanto che la Società pensò subito di rilevare l'esercizio del Teatro Regio di Torino dal noto impresario Pozzali, rilievo accettato formalmente dal Municipio di Torino, sia per le maggiori garanzie che la Società aggiunge a quelle del Sig. Pozzali, sia perché questi continua nella direzione artistica del teatro col favore del pubblico. In tale senso, precisamente, corsero in questi ultimi tempi dei pour parler tra il sottoscritto ed il Conte di S. Martino, non però nel senso di cui nei giornali, i quali precorrendo gli avvenimenti annunciarono i risultati quando non erano [...] raggiunti gli accordi. Ora invece nelle giornate di ieri ed avantieri l'esponente sarebbe riuscito ad intendersi con tale Società, la quale col beneplacito di Vossignoria rileverebbe il contratto di appalto in corso per la stagione Carnevale 1908-1909. Resterebbe però il contratto inalterato, la cauzione in nome sempre dell'esponente, il direttore artistico e condirettore dell'impresa sempre chi oggi si firma, di guisa che unico divario sarebbe ch la Società Teatrale Internazionale figurerebbe rispetto al pubblico come titolare esercente e rispetto al Municipio di Genova come una vera e propria coobbligata assieme al sottoscritto. Questi a sensi perciò dell'art. 6 del Capitolato di appalto fa richiesta alla S.V. Ill.ma del consenso suo

<sup>453</sup> Sebbene ASCA non conservi il contratto originale, i dettagli sulla scrittura si ricavano dagli atti della causa che al termine della stagione 1908-09 contrapporrà le due parti. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 6, fasc. 9, *Memoria difensiva nell'interesse del sig. Ercole Casali – Causa Ercole Casali contro Società Teatrale Internazionale*, aprile 1911.

<sup>454</sup> *Ibidem* (corsivi nel testo).

<sup>455</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Lettera di Ercole Casali al sindaco di Genova, Genova, 20 novembre 1908.

personale, che valga a porre in capo alla Società Teatrale Internazionale l'esercizio in corso 08-09 del Carlo Felice.<sup>456</sup>

La richiesta viene posta all'attenzione dell'Ufficio di Contenzioso, il quale per pronunciarsi chiede notizie all'amministrazione di Torino: la risposta, per mano dello stesso Casali, sancisce che l'unico responsabile per la stagione resterà l'impresario concessionario dell'appalto<sup>457</sup>.

Come preventivato, la stagione del Carlo Felice si apre il 19 dicembre 1908 con *La Valchiria*, accolta da “un successo sincero senza ombra di claque”<sup>458</sup>:

Data la brevità del tempo concesso alle prove, data la scarsezza dei mezzi scenici di cui si dispone e la difficoltà di trovare artisti adatti a queste opere, è doveroso ed equo il dire che si fece da parte dell'Impresa Casali tutto quanto era possibile fare.<sup>459</sup>

Sebbene alle repliche si segnali un “pubblico numeroso in platea, ma assai scarso nei palchi, dove si dovrebbe tuttavia ammirare la maggiore affluenza, dato lo spettacolo decorosamente allestito con vero senso d'arte”<sup>460</sup>, il buon successo dell'avvio di stagione a Genova si conferma anche con la prima di *Wally* (31 gennaio), che non sembra risentire troppo della tragedia del terremoto di Reggio e Messina. Casali telegrafa entusiasta: “Prima *Wally* altro successone dodici chiamate artisti maestro Panizza”<sup>461</sup>. L'incasso della serata viene donato in beneficenza, al pari di quello del concerto del violinista Bronislaw Huberman<sup>462</sup>, che il primo gennaio suonerà “a beneficio delle terre di Calabria e di Sicilia devastate dal terremoto.” Recita il volantino: “Genovesi! Accorrete numerosi a questa festa dell'arte che si sposa ad un'opera di pietà e di patriottismo.”<sup>463</sup>

Il corso di rappresentazioni del Carlo Felice esce appena rallentato dalla tragedia: sebbene l'affluenza in teatro ne risenta negativamente, la stagione procede tra le repliche de *La Valchiria* e *Wally*. L'opera di Catalani è sempre accolta da un caloroso successo, a dispetto di una messinscena giudicata sì “decorosa”, ma tutt'altro che aderente alla lettera del libretto:

<sup>456</sup> Ivi, Lettera di Ercole Casali a Gerolamo Da Passano, Genova, 20 novembre 1908.

<sup>457</sup> Ivi, Lettera di Ercole Casali a Gerolamo Da Passano, 8 dicembre 1908.

<sup>458</sup> *Le prime rappresentazioni. La Walckiria di Riccardo Wagner al Carlo Felice*, in «Caffaro», 20 dicembre 1908.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> «Il Secolo XIX», 23 dicembre 1908.

<sup>461</sup> ASCA, *STIn*, b. 15, fasc. 2, Telegramma di Ercole Casali alla presidenza della STIn, Genova, 1 gennaio 1909.

<sup>462</sup> È bene osservare che, qualche tempo dopo, il virtuoso si esibirà al Politeama Chiarella di Torino.

<sup>463</sup> ASCA, *STIn*, b. 15, fasc. 2, Volantino del concerto del primo gennaio 1909 di Bronislaw Huberman.

Molto pubblico accorse ieri sera alla replica a prezzi popolari della *Wally*. Applauditissima Tina Desana, che sfidò anche ieri sera, in abito succinto, testa nuda e scarpini gialli da passeggio i formidabili ghiacci e le nevi perpetue delle Alpi Tirolesi [...].<sup>464</sup>

Il buon rapporto tra impresa, pubblico e Commissione teatrale è però destinato a durare poco. Anche a Genova il meccanismo di rotazione tra le opere in cartellone si inceppa e, a causa delle ormai note malattie degli interpreti, ancora a metà gennaio il Carlo Felice continua a veder replicati i soliti due titoli, *La Valchiria* e *Wally*, senza riuscire a garantire l'andata in scena di *Norma*. La polemica si accende “contro l'inettitudine della Commissione”<sup>465</sup>, fischiata platealmente da palchettisti e abbonati durante una replica dell'opera di Catalani: fuori dal teatro, vengono distribuiti volantini di protesta contro “gli Spettacoli indegni d'un Teatro sovvenzionato”<sup>466</sup>, mentre negli uffici del Comune ci si adopera per “affrettare quanto più era possibile la rappresentazione della *Norma*.”<sup>467</sup> L'opera di Bellini debutta il 21 gennaio, “davanti ad una sala affollatissima ed elegante, come rare volte accade di vedere nel nostro Massimo,” e oltre al successo personale di Giannina Russ viene lodata “per equilibrio fra palcoscenico e orchestra, per dignità d'esecuzione vocale ed omogeneità e finezza d'esecuzione strumentale” sebbene l'allestimento sia parzialmente fallato da “quei grotteschi convenzionalismi di scene e costumi che si vedono ricomparire in quasi tutte le rievocazioni degli spartiti del nostro antico repertorio.”<sup>468</sup>

Il 3 febbraio debutta in prima assoluta *Il Principe Zilah* di Franco Alfano, seconda prova su cui – dopo il successo di *Resurrezione* – molto investono il giovane compositore e l'editore Ricordi. Nonostante una nutrita truppa di claqueurs si prodighi per sospingere l'opera al successo, il risultato non è all'altezza delle aspettative, sia in termini di pubblico – che come visto (§1.2) diserta il teatro preferendo all'opera seria l'operetta nel vicino Politeama Margherita – sia la critica, che pur ravvisando alcuni elementi d'indubbio interesse, giudica la partitura piuttosto severamente:

Quando *Risurrezione* fu data a Torino un critico riscontrò nell'autore tutte quelle doti che garantiscono un grande successo in avvenire, quando cioè potrà associare l'opera propria ad un libretto più rispondente alle esigenze del teatro di musica. Ma nemmeno nel *Principe Zilah* poté compiersi la nobile

<sup>464</sup> «Caffaro», 15 gennaio 1908.

<sup>465</sup> *Al Carlo Felice*, in «Corriere Mercantile», 16 gennaio 1909.

<sup>466</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Volantino di protesta degli abbonati.

<sup>467</sup> Ivi, Lettera di Beppe Croce (?), 16 gennaio 1909.

<sup>468</sup> *La Norma al Carlo Felice*, in «Caffaro», 22 gennaio 1909.

alleanza, e la musica presenta le tracce dolorose delle violenze patite, le incerte tendenze verso ideali non ben definiti. Ad una ricerca armonica ben elaborata si accoppiano ritmi comuni e pensieri poco geniali; pare che il maestro abbia paura in certi momenti di cadere nella novissima scuola esotica e si arretra accarezzando il pubblico con violinate e smancerie oramai troppo note: vorrebbe fin ritornare al concertato, al quartetto convenzionale, alle viete cadenze, alle scene solite del vecchio melodramma, ma allora si desidera... Ponchielli. Ho detto che in fatto di estetica sono poco d'accordo coll'autore del *Principe Zilah*; eppure io riconosco in lui un forte ingegno e qualità di scienza e di poesia musicale da poter arrivare ai primi posti [...]. Le arditezze armoniche devono essere spontanea scaturizione della propria ispirazione: l'Alfano rivela una tempra armonica moderna, e valendosi dei mezzi più eletti saprà sempre meglio nei suoi lavori dirigere le visioni poetiche ai più alti intendimenti artistici senza preconcetti di scuola o di sistemi [...]. Egli ama la teatralità e tende al successo: ora questo non deve essere il programma di un artista che abbia ideali elevati. In tanti in questo febbrile desiderio di domare le platee si fanno concessioni di cattivo gusto o così comuni che il pubblico stesso si ribella... e i successi non vengono!<sup>469</sup>

Sintetizza Aroldo Stagni: “È piaciuto? Non è piaciuto? Ha trionfato? È caduto?: non saprei. Quello che so è che l'uditorio non s'è punto divertito. E tentativo o non tentativo di moderna scuola operistica, ciò è grave tanto per l'autore quanto per il pubblico.”<sup>470</sup>

Mentre l'opera di Alfano si appresta a partire per il Costanzi, il 10 febbraio va in scena il trionfo dell'ultima recita di *Norma*, con un vero e proprio tributo a Giannina Russ e Virginia Guerrini (Adalgisa). Nel frattempo, in teatro fervono le prove del *Mefistofele* di Boito, con protagonista Luigi Nicoletti Kormann. Il basso, già noto al pubblico del Carlo Felice perché interprete durante il Carnevale 1907-08 dell'*Oro del Reno*, dell'*Aida* e della *Figlia di Jorio*, fa accorrere alla prima del 18 febbraio un pubblico numerosissimo. Eppure l'esito della rappresentazione risulta presto disastroso, tanto che «Il Corriere di Genova» al posto della recensione pubblica un vero e proprio necrologio: “Esecuzione del *Mefistofele* di A. Boito † Massacrata dalla stampa del mattino. Un cero.”<sup>471</sup> Spiega il «Corriere Mercantile»:

Il desiderio di riudire la magnifica opera del Boito era in tutti vivissimo; si sperava che con essa la stagione si sarebbe chiusa degnamente ed avrebbe fatto dimenticare le vicissitudini precedenti. Ma

<sup>469</sup> Lorenzo Parodi, *Il Principe Zilah, dramma lirico di L. Illica, musica del m. F. Alfano al Carlo Felice*, in «Caffaro», 4 febbraio 1909.

<sup>470</sup> Aroldo Stagni, *Teatro Carlo Felice. Il Principe Zilah – Drame lirico di Franco Alfano*, in «Il Corriere di Genova», 4 e 5 febbraio 1909.

<sup>471</sup> «Il Corriere di Genova», 19 e 20 febbraio 1909.

neppure questa volta la fortuna arrise completamente né agli sforzi dell'impresa né al desiderio della cittadinanza. Purtroppo nell'interpretazione dell'opera boitiana mancò l'anima, la genialità, la fiamma vivificatrice; l'esecuzione parve trascinarsi stentatamente dal principio alla fine; il pubblico non si scosse che alla perorazione finale del prologo, eseguita con slancio ed insieme lodevoli da parte dei cori e dell'orchestra. Del rimanente dell'opera l'unico atto salvatosi dalle disapprovazioni fu il terzo, cioè l'atto della prigione, in cui la signorina Francisca Solari cantò con soavità la celebre *Nenia*, e più ancora la deliziosa melodia sulle parole *Spunta l'aurora pallida*, e ne ebbe applausi generali. Il basso Nicoletti Kormann, uno dei pochi bassi che oggidì possano, per mezzi vocali, affrontare la difficilissima parte del protagonista, non convinse né per la truccatura, né per l'azione scenica quasi sempre manierata. Soltanto nel Prologo fu pari al valore già in altre stagioni riconosciutogli dal nostro pubblico, ed ebbe applausi e chiamate. Il tenore Bollo-Morin ha buoni acuti, ma egli è ancora troppo giovane per le scene di un Carlo Felice [...].<sup>472</sup>

Per ovviare al disastro, la STIn sospende le rappresentazioni e sostituisce Nicoletti-Kormann con Carlo Walter, acclamato interprete di Wotan ne *La Valchiria* inaugurale del Costanzi. Nel frattempo il teatro ospita un concerto di Ferruccio Busoni (26 febbraio) e alcune repliche popolari di *Wally*, fino a quando la sostituzione nel ruolo del titolo solleva le sorti del *Mefistofele*, che viene accolto molto positivamente.

La scadenza della concessione è ormai prossima, ma l'impresa è ben lontana dall'aver messo in scena le 40 recite necessarie a incassare la dote municipale. Casali chiede una proroga, "obbligandosi di manlevare di ogni spesa" il Municipio per ogni apertura di sipario successiva al termine stabilito del 28 febbraio<sup>473</sup>; il Comune accetta il completamento della stagione al 4 marzo, con le ultime repliche di *Mefistofele*. Ma mentre il successo dell'opera, con cast rinnovato<sup>474</sup>, allevia un po' il passivo della stagione<sup>475</sup>, il Municipio dichiara l'impresa inadempiente, precisando

<sup>472</sup> *Il Mefistofele di Boito al Carlo Felice*, in «Corriere Mercantile», 19 febbraio 1909.

<sup>473</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Lettera di Ercole Casali a Gerolamo Da Passano, Genova, 27 febbraio 1909.

<sup>474</sup> Il prolungamento della stagione causa non pochi problemi a Casali, che per le ultime tre rappresentazioni si trova a doversi accollare le spese per orchestra, direttore e maestranze, nonché a ovviare ad alcune sostituzioni nel cast: Francisca Solari, chiamata a Bologna per la stagione di Quaresima, viene sostituita da Maria Antonietta Isaia (già Margherita ed Elsa nel *Lohengrin* al Regio di Parma), Maria Giudice, già Brunilde al Regio di Torino, subentra nella parte di Elena e Bice Lucchini in quella di Marta. Alla fine la stagione si conclude con 43 rappresentazioni: 16 di *Valchiria*, 8 di *Norma*, 4 del *Principe Zilah*, 9 di *Wally* e 6 di *Mefistofele*.

<sup>475</sup> Annota l'amministratore del Carlo Felice, Arturo Bruno: "Giovedì 4 o al più tardi sabato 6 corr.te la stagione sarà terminata. Da un calcolo approssimativo gli incassi ammonteranno a circa lit. 200/mila mentre le spese a 240/mila. La maggior perdita in questa stagione è rappresentata dal *Principe Zilah*, per circa 29mila lire e dalle prolungate recite del *Mefistofele* per 10/mila lire. È da notare però, che se dopo la prima recita del *Mefistofele* si fossero sospese le recite la perdita sarebbe stata maggiore." ASCA, *STIn*, b. 15, fasc. 3, Lettera di Arturo Bruno alla STIn, 2 marzo 1909.



che “Le rappresentazioni che fossero date oltre il termine suddetto non possono valere a sanare tale inadempienza.”<sup>476</sup> Di fronte alla possibilità di perdere la concessione e il sussidio municipale, l'impresario scrive un accorato appello al sindaco, nel quale tenta di difendere la propria posizione:

[...] mi preme di rassegnarle alcune mie personali osservazioni, onde impedire che codesto spettabile consesso possa prendere dei provvedimenti a mio danno che sento in coscienza immeritati. In linea di fatto, faccio rilevare che da ben 3 anni ho esercito il Teatro Carlo Felice con plauso ed approvazioni generali, malgrado le difficoltà ed ostilità che notoriamente ho dovuto affrontare e che per ragioni specialissime si sono ripercosse sopra di me benché riflettessero altre persone ed altro ordine di cose. In tale periodo di tempo ben quindici opere ho organizzate senza che codesto ufficio avesse mai a scrivermi lettere piuttosto crudi e sonanti sfiducia, e non ricordo di avere inceppato in contravvenzioni tanto meno ripetute ed ostinate [...] per giungere ad una risoluzione d'appalto o per lo meno pronuncia di inadempienza che in fondo equivale la prima. Aggiungo ancora che circa il *Mefistofele* [...] si è avverato un vero e proprio caso di forza maggiore [...]. Mi pare quindi che la Onorevole Giunta Municipale voglia nei miei riguardi essere non dico indulgente ma giusta, perché una battaglia sfortunata non può far dimenticare tutte le altre che ho vinte coi miei mezzi personali, con sacrifici sconosciuti e con l'ena incessante [...]. Come se non bastasse il tremendo disastro Nazionale ha avuto pure una ripercussione sul bilancio infelice dell'azienda e prima di esso sull'affluenza del pubblico che per una metà stagione ha disertato completamente il teatro impedendomi di allestire nuove opere [...].<sup>477</sup>

Il 14 marzo Ettore Panizza scrive al Comune dichiarandosi “pienamente soddisfatto dell'emolumento” datogli dall'Impresa Casali “per dirigere gli spettacoli che si sono protratti oltre la Stagione di Carnevale 1908-1909.”<sup>478</sup> Forse rabbonita dalla dichiarazione del direttore d'orchestra, la Commissione teatrale consentirà il pagamento della dote, ma comminerà all'impresa due sanzioni da L. 500 l'una per la chiusura del teatro al di fuori dei giorni prescritti e per l'allestimento dell'opera *Mefistofele*, che “fu messa in scena poco decorosamente e venne perciò dal pubblico, e giustamente, disapprovata.”<sup>479</sup>

Mentre il basso Carlo Walter, appena terminato il ciclo di rappresentazioni a Genova, viene mandato a Parma per chiudere le ultime due recite di *Mefistofele*, negli uffici della STIn matura la convinzione di ridimensionare per la nuova stagione la combinazione tra i grandi palcoscenici lirici,

<sup>476</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Lettera di Giuseppe Croce a Ercole Casali, 3 marzo 1909.

<sup>477</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Lettera di Ercole Casali a Gerolamo Da Passano, 10 marzo 1909.

<sup>478</sup> Ivi, Lettera di Ettore Panizza, Milano, 14 marzo 1909.

<sup>479</sup> Ivi, Relazione della Commissione Teatrale, 15 marzo 1909.

riducendo l'esercizio ai soli teatri di Roma, Torino ed eventualmente Napoli. Il Carlo Felice resta al di fuori delle mire dell'Internazionale, che presto abbandona Casali al proprio destino: il 28 giugno l'impresario, che è ancora formalmente un dipendente della società, scrive all'amministratore delegato Alberto Marghieri:

A giorni uscirà l'appalto [...] del Teatro Carlo Felice di Genova stagione di Carnevale 1909-1910. Come mio dovere mi rivolgo a Lei perché abbia la bontà di riferirmi le decisioni che à preso o che prenderà la nostra Società in merito all'appalto di detto teatro (o d'altri) e come debbo regolarli.<sup>480</sup>

Marghieri non risponde, ma nel frattempo l'Agenzia Generale della STIA richiede al Comune di Genova copia del capitolato “avendo probabilità di presentare alla S.V. qualche progetto che risponda ai desideri della [...] Amministrazione Comunale.”<sup>481</sup> La proposta sfuma, ma ancora ai primi di agosto, con l'imminente scadenza dei termini per presentare la domanda, Casali scrive ai vertici della STIn per sapere come comportarsi. A questo punto, “con un semplice telegramma da Montecatini”, Marghieri informa l'impresario “che la Società rinunciava al teatro genovese col pretesto che il nuovo capitolato [...] era troppo gravoso.”<sup>482</sup> Mentre il Municipio di Genova assegna il Carlo Felice a un'altra impresa, Casali prima diffida la STIn (2 settembre), poi la cita in giudizio (28 ottobre) chiedendo di essere liquidato con L. 44mila (le quattro annualità ancora da percepire più la percentuale sugli utili presumibili del quadriennio) oltre al pagamento delle spese legali. Si scatena una guerra di carte bollate che si concluderà soltanto nel 1913<sup>483</sup>, anno in cui Casali, ormai del tutto estraneo alla STIn, riuscirà ad aggiudicarsi nuovamente la concessione del Carlo Felice<sup>484</sup>.

### III.5 Una scena senza vincoli. Il Teatro Regio di Parma

Per stessa ammissione di Renzo Sonzogno, nella grande combinazione tra teatri lirici progettata dalla STIn il Teatro Regio di Parma e il Petruzzelli di Bari entrano di straforo: se i “teatri Regio di Torino e Carlo Felice di Genova [...] si fossero potuti avere prima”, afferma l'editore, i soci “non

<sup>480</sup> ASCA, *STIn*, b. 7, fasc. 2, Lettera di Ercole Casali ad Alberto Marghieri, Milano, 28 giugno 1909.

<sup>481</sup> ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2, Lettera di Walter Mocchi al sindaco di Genova, 17 luglio 1909.

<sup>482</sup> ASCA, *STIn*, b. 6, fasc. 9, *Memoria difensiva nell'interesse del sig. Ercole Casali – Causa Ercole Casali contro Società Teatrale Internazionale*, aprile 1911. In realtà il nuovo capitolato, pur mantenendo l'obbligo dei balli, aumentava la dote a L. 90mila e riduceva il numero di rappresentazioni a 35. Cfr. ASCGE, *Amm. III*, b. 1002, fasc. 26-2.

<sup>483</sup> Corposa documentazione in ASCA, *STIn*, b. 6, fasc. 9 e Ivi, b. 7, fasc. 2.

<sup>484</sup> ASCGE, *Amm. IV*, b. 438, fasc. 39/11.

avrebbero deciso di occuparsi di teatri minori, quali il Petruzzelli di Bari ed il Regio di Parma”<sup>485</sup> dichiara il consigliere delegato durante un'assemblea. Eppure l'ingresso delle due sale nell'orbita dell'Internazionale è piuttosto rapido se già a settembre l'impresario Delfino Legnani<sup>486</sup> scrive al segretario della Commissione teatrale parmigiana, su carta intestata della STIn di Milano, proponendo un progetto di gestione per il Regio<sup>487</sup>.

Al di là della dichiarazione di Sonzogno, infatti, il massimo teatro di Parma porta nel trust un palcoscenico di grande tradizione, che a fronte di un investimento tutto sommato modesto può garantire una discreta dote municipale (L. 20mila) e un introito da abbonamenti molto elevato, pari a circa L. 30mila<sup>488</sup>. Basandosi su questi dati, ricavati dalle gestioni precedenti, Legnani presenta alla STIn un bilancio preventivo nel quale stima di concludere la stagione 1908-09 con un attivo di 50mila lire<sup>489</sup>. Al contrario, il bilancio consuntivo di giugno segnerà una perdita di quasi 60mila lire.

Appena ottenuto il teatro, a ottobre Legnani si mette al lavoro per tentare di riconfermare il direttore e concertatore della precedente stagione, Gaetano Zinetti, il quale preferisce a Parma la ben più ricca scrittura del San Carlo di Lisbona<sup>490</sup>. Alla fine, l'impresa affiderà la direzione a Vittorio Podesti, ma la trattativa si protrae fino a novembre inoltrato, causando un ritardo nella presentazione del cartellone di Carnevale. Sollecitato dalla Commissione teatrale presieduta da Fulvio Pellacani, Legnani fa osservare come

[...] anche al Carlo Felice di Genova ed al Regio di Torino (che pur cominciano le Stagioni il 19/12) il cartellone non sarà esposto che verso la fine della prossima settimana. Questo ritardo poi se è dannoso

<sup>485</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 2, Verbale di assemblea, foglio sparso marcato “n. 10”, s.d. [novembre 1908].

<sup>486</sup> Nato a Ferrara, Legnani è a lungo impresario del Teatro Comunale della propria città, prima in collaborazione con Guido Gatti-Casazza, poi da solo: “[...] la prova che il Legnani fosse l'anima di quelle grandi stagioni, sta nel fatto che, essendosi allontanato lui da Ferrara, quest'anno non ci sarà, in Carnevale, spettacolo d'opera.” (*Teatri della S.T.I.A.-S.T.I.N.*, in «TI», IV, n. 21-22, 15 dicembre 1908). L'entusiastica descrizione pare confermata dalla richiesta avanzata dal Comune di Ferrara di entrare in contatto con la STIn affinché proponga “una eventuale proposta di spettacolo in questo Teatro Comunale” non appena si diffonde la notizia dell'ingresso del Regio di Parma nell'orbita della società. Cfr. ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera del Comune di Ferrara alla direzione del Teatro Regio di Parma, Ferrara, 2 ottobre 1908.

<sup>487</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Delfino Legnani a Mario Ferrarini, Milano, 27 settembre 1908.

<sup>488</sup> Il Teatro Regio conta anche su un piccolo sussidio della Camera di Commercio ed Arti (L. 600) e su quella della Cassa di Risparmio di Parma (L. 6000). Cfr. Ivi, fasc. 9.

<sup>489</sup> ASCA, *STIn*, b. 13, fasc. 7, s. fasc. 6, *Parma – Teatro Regio – Stagione di Carnevale 1908-1909 – Preventivo fatto dal Sig. Legnani Delfino*.

<sup>490</sup> “Le dico francamente che accetterei più volentieri, dal lato artistico, la riconferma pel Teatro Regio, che la scrittura del S. Carlo di Lisbona. Però Le faccio osservare che per la parte finanziaria io perderei 12.000 (Dodici mila) Lire, e viaggi pagati in 1<sup>a</sup> Classe per terra da Sanguinetto a Lisbona, per me e mia moglie [...]. Non pretendo certo la paga di Lisbona, ma almeno un prezzo soddisfacente e conveniente.” ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Gaetano Zinetti a Fulvio Pellacani, Sanguinetto, 24 ottobre 1908.

lo è esclusivamente per l'Impresa.<sup>491</sup>

Il carteggio tra Legnani e la Commissione Teatrale<sup>492</sup> conferma come la stagione del Regio sia costruita tentando di armonizzare titoli e interpreti già programmati dagli altri teatri in mano alla STIn: a differenza di Torino, Genova e Roma, infatti a Parma la società non eredita un cartellone già organizzato dagli impresari a cui subentra, ma è libera di programmarne uno proprio. Le scritture del cast, che inizia a formarsi intorno ai nomi di Ignazio Digas, Carlo Walter e Manfredi Polverosi, sono quasi completamente effettuate su moduli della STIA<sup>493</sup>; e a conferma di ciò, basti leggere quello che scrive Legnani alla Commissione:

Si è cancellato il numero delle recite di Digas perché Pozzali [...] non può ora stabilire con precisione il periodo che avrà libero. È certo però che non si prenderà per due recite, sarebbe ridicolo, ed almeno in questo spero che i Signori della Direzione emenderanno alla Società la loro fiducia tanto più che alla Società torna di vantaggio averlo per il maggior numero di recite possibile.<sup>494</sup>

Inoltre, nel presentare la stagione, l'impresario sottolinea che al *Lohengrin* inaugurale dovrebbero seguire *Madama Butterfly*, *Manon* di Massenet, *Mefistofele* e *Rhea*, “rappresentata con grande successo a Firenze e che prima di Parma si darà al Costanzi di Roma.”<sup>495</sup>

La stagione del Teatro Regio si apre il 19 dicembre 1908 con l'opera di Wagner, in una produzione che rispetto a quelle “magnifiche” di Genova, Roma e Torino appare decisamente più modesta, sia per la levatura degli interpreti (il promesso Digas alla fine debutta a Genova), sia per gli aspetti visivi dell'allestimento. Ancora prima di andare in scena, la Commissione teatrale protesta:

Dopo la prova generale di stasera questa Commissione si è convinta che la esecuzione dell'opera: *Lohengrin* presenta deficienza e incertezze tali che occorre rimediare nel miglior modo onde assicurarne la andata in scena, che, diversamente non potrebbe essere permessa senza pregiudizio e della stagione e dell'Impresa che Ella rappresenta. Gli artisti Ferroni e Franchi – salvo sentire il parere del Sig. m° Podesti pare a noi che necessiti sostituirli senz'altro indugio con cantanti più di essi adatti a sostenere la loro

<sup>491</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Delfino Legnani a Mario Ferrarini, Milano, 28 novembre 1908.

<sup>492</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2.

<sup>493</sup> ASCA, *STIn*, b. 13, fasc. 2.

<sup>494</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Delfino Legnani a Mario Ferrarini, Milano, 15 ottobre 1908.

<sup>495</sup> Ivi, Lettera di Delfino Legnani, s.d. [novembre 1908]. Qualche tempo prima, la STIn aveva proposto *Lohengrin*, *Madama Butterfly*, *Carmen* o *Faust* e *Manon*. Ivi, fasc. 7, Lettera di Renzo Sonzogno a Fulvio Pellacani, 17 ottobre 1908. L'elenco artistico prevede: Corinna Albany, Zina Brozio, Linda Brambilla, Rina Giacchetti, Maria Grassè, Maria Antonietta Isaia, Ignazio Digas, Catullo Maestri, Giuseppe Acerbi, Aristide Masiero, Renzo Minolfi, Marino Aineto, Mario Tortorici, Carlo Walter, Luigi Ferroni, Nazzareno Franchi. Direttore d'orchestra: Vittorio Podesti; sostituto Evermero Nardella; direttore di scena Eracleo Gerbello.

parte. Il vestiario meriterebbe una protesta generale: ma almeno importa modificare quelle delle coriste al I atto e talune maglie dei cori uomini e delle donne. Le decorazioni sceniche sono piuttosto scarse come scarso è il personale in genere delle comparse e coriffee, ma soprattutto sono mancate sin qui le prove di scena e ad assicurare il movimento scenico generale occorre provvedere nel modo che ella reputerà più conveniente.<sup>496</sup>

Il registro delle produzioni STIn al Regio, comunque, non sembra cambiare: dal 19 dicembre al 3 gennaio il *Lohengrin* viene replicato sette volte con un discreto successo, ma durante le prove della *Madama Butterfly* di Puccini la Commissione protesta nuovamente, stavolta supportata dal direttore d'orchestra:

Devo comunicarle che le prove fin qui eseguite dell'opera: *Madama Butterfly* hanno convinto questa Commissione della necessità di provvedere immediatamente alla sostituzione della Signorina Emma Albani – e dei signori con altri artisti più idonei a sostenere la parte loro affidata: al riguardo so che vi è già una protesta diretta a codesta Impresa da parte del Sig. m° Podesti alla quale io pienamente mi associo. Occorre pure provvedere senza ulteriori indugi il palcoscenico di un abile maestro sostituito in luogo del m° Nardella che à lasciato il posto. I provvedimenti questi tutti indispensabili e senza dei quali questa Commissione non potrà dare il suo consenso all'andata in scena dell'opera.<sup>497</sup>

L'opera va in scena comunque, ma l'insuccesso è clamoroso, tanto che “i Sigg. abbonati non hanno voluto assistere nemmeno gratis alla 2a recita” e, denuncia l'amministratore del teatro Gennaro D'Angelo, “ci siamo trovati senza un'opera provata da poter sostituire subito”, con il risultato che “il teatro resterà chiuso”<sup>498</sup>. I rapporti tra la Commissione teatrale e la STIn si logorano in fretta.

La stagione cominciata felicemente ha subito un cambiamento così repentino da guastare per il momento tutti i nostri piani e provvedere con la massima sollecitudine a cambiamenti e sostituzione di artisti e direttore d'orchestra. Trattandosi di un pubblico come Parma potrà considerare come si rende urgente e difficile qualsiasi provvedimento, data la penuria di artisti disponibili ed idonei e della severità della Commissione Municipale.<sup>499</sup>

A metà gennaio, quando l'azionariato della STIn si lacera e la crisi diventa profonda, la società tenta di salvare le stagioni nei principali teatri che esercisce, abbandonando al proprio destino i

<sup>496</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Fulvio Pellacani a Delfino Legnani, Parma, 17 dicembre 1908.

<sup>497</sup> Ivi, fasc. 3, Lettera di Fulvio Pellacani a Delfino Legnani, Parma, 28 dicembre 1908.

<sup>498</sup> ASCA, *STIn*, b. 13, fasc. 7, Lettera di Gennario D'Angelo a Giovanni Bortini, Parma, 16 gennaio 1909.

<sup>499</sup> Ivi, Lettera di Gennario D'Angelo a Giovanni Bortini, Parma, 16 gennaio 1909.

palcoscenici periferici. Le richieste di denaro da parte di Legnani, “assolutamente senza fondi”<sup>500</sup>, diventano frequenti, e presto la crisi di liquidità viene scontata dai frequentatori del Regio molto al di là della discutibile qualità artistica degli allestimenti: per tagliare le spese del combustibile, l'impresa arriva a ridurre le ore di accensione dell'impianto di riscaldamento; nel gelido gennaio della bassa padana, il risultato è denunciato dall'ispettore municipale:

Anche stasera, ore 18.30, il termometro segna 11 gradi scarsi. Questa temperatura bassissima è la prova più evidente del pessimo servizio fatto fin qua da chi si è assunto l'obbligo del riscaldamento del Teatro.<sup>501</sup>

E se i tagli sulle spese vive indispongono i frequentatori del Regio, anche il livello degli interpreti viene giudicato non all'altezza di un teatro sovvenzionato. Il direttore d'orchestra Vittorio Podesti, già critico nei confronti dell'impresa, viene protestato e abbandona la stagione; il 17 gennaio, a Roma, la STIn scrittura Giuseppe Baroni per dirigere “a quel teatro Regio fino a tutto Carnevale, per la somma complessiva di lire quattromila.”<sup>502</sup> Il nuovo direttore riprende dalla *Manon* di Massenet e Legnani guarda con fiducia al futuro, perché con “Baroni ora tutto procede regolarmente”<sup>503</sup>. Anche la Commissione teatrale si muove e telegrafa a Sonzogno affinché prenda “immediati provvedimenti” atti “ad evitare fine disastrosa indecorosa stagione”<sup>504</sup>: ormai basta un interprete non gradito perché pubblico e abbonati, esasperati, infiammino la sala con vibrante contestazioni.

Stasera alla terza rappresentazione di “*Manon*” il pubblico è disapprovato, per quanto urbanamente, il tenore Godono: epperò questa Commissione avverte codesta Impresa teatrale che non può più permettere che la *Manon* si ripresenti senza che il tenore sia stato sostituito con altro di completo gradimento del pubblico.<sup>505</sup>

Grazie all'intervento di Sonzogno, Legnani scrittura il tenore Carlo Dani<sup>506</sup>, sebbene l'attesa per l'arrivo del cantante su piazza causi nuovi problemi all'impresa. Il ritmo già blando delle rappresentazioni rallenta ulteriormente e la crisi di liquidità si fa talmente forte che, scrive

<sup>500</sup> Ivi, Lettera di Delfino Legnani a Walter Mocchi, Parma, 23 gennaio 1909.

<sup>501</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera dell'ispettore municipale a Fulvio Pellacani, Parma, 26 gennaio 1909.

<sup>502</sup> ASCA, *STIn*, b. 13, fasc. 2, Contratto tra Giuseppe Baroni e la STIn, Roma, 17 gennaio 1909.

<sup>503</sup> Ivi, fasc. 7, Telegramma di Delfino Legnani a Giovanni Bortini, Parma, 19 gennaio 1909.

<sup>504</sup> Ivi, Telegramma di Luigi Lusignani (sindaco) e Fulvio Pellacani a Renzo Sonzogno, Parma, 22 gennaio 1909.

<sup>505</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera della Commissione teatrale a Delfino Legnani, Parma, 29 gennaio 1909.

<sup>506</sup> Ivi, Lettera di Delfino Legnani a Fulvio Pellacani, Parma, 31 gennaio 1909.

l'amministratore del teatro Gennaro D'Angelo,

Il 31 gennaio ultimo scorso il Maestro <Baroni> ci fece un grazioso prestito di lire 4500 avendo noi assoluta necessità di svincolare l'opera *Mefistofele*, e non avendo fondi sufficienti ci rivolgemmo a lui.<sup>507</sup>

E mentre si prova il *Mefistofele*, ancora una volta la Commissione teatrale minaccia di protestare l'allestimento per lo scarso decoro:

Il vestiario messo in prova stasera per l'opera: *Mefistofele* è nel suo complesso indecoroso, e mi spiace che dopo le osservazioni fatte da codesta Commissione per quello precedente del *Lohengrin*, Ella non abbia protestato l'intero contratto concluso colla ditta Ascoli. Ad ogni modo il vestiario per l'atto della scena di Grecia (atto 4) è tale da non poter essere permesso e da doversi senz'altro sostituire.<sup>508</sup>

Così, per tentare di concludere degnamente quel poco di stagione che rimane, sulla spinta del successo della *Norma* a Genova, la Commissione teatrale invia al Carlo Felice un proprio emissario per trattare il titolo, non previsto dal cartellone presentato a dicembre ma ormai necessario per "salvezza stagione"<sup>509</sup>. Nel frattempo Legnani e Renzo Sonzogno sollecitano la direzione tecnica della STIn affinché invii a Parma l'opera di Bellini, sorta di indennizzo ad amministratori e abbonati per il difficile andamento del Carnevale, ma anche investimento che porterebbe "certamente un utile netto a 7 o 8 mila lire su quattro recite."<sup>510</sup> Mentre Sonzogno tenta una mediazione sul cast<sup>511</sup>, Legnani annuncia l'imminente debutto, ma i ritardi nell'andata in scena a Torino lo costringono più volte a cambiare in corsa la programmazione del teatro.

Credo necessario, nella mia qualità di Presidente di questa Commissione Amministrativa di farle presente come sia indispensabile provvedere al più sollecito allestimento dell'opera *Norma* già preannunciata dal Sig. Legnani con pubblico avviso e all'annuncio dei nomi degli artisti che dovranno eseguirla sulle scene del nostro Teatro. Siamo ormai alla fine della Stagione teatrale e ancora devono darsi 14 delle 31 rappresentazioni promesse agli abbonati così come devono essere allestiti due degli spartiti d'obbligo la *Norma* e la *Rhea*. Non dovrà quindi dispiacerle che io pretenda che gli obblighi assunti siano mantenuti

<sup>507</sup> ASCA, *STIn*, b. 13, fasc. 7, Lettera di Gennaro D'Angelo a Publio Jacoucci, Parma, 22 febbraio 1909. Nello stesso periodo, anche Sonzogno presta 1000 lire all'amministrazione del Regio perché scritturi un cantante. *Ibidem*.

<sup>508</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Fulvio Pellacani a Delfino Legnani, 4 febbraio 1909.

<sup>509</sup> Ivi, Telegramma di Fulvio Pellacani a Guido Tedeschi, 28 gennaio 1909.

<sup>510</sup> ASCA, *STIn*, b. 13, fasc. 7, Lettera di Delfino Legnani alla STIn, Parma, 30 gennaio 1909.

<sup>511</sup> "Possiamo assicurarvi *Norma* che andrà dopo Mefistofele purché lasciate passare tenone Godono [...]." ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Telegramma di Renzo Sonzogno, Milano, 2 febbraio 1909.

nel modo e nei termini del contratto [...].<sup>512</sup>

Quando finalmente *Norma* debutta, il successo è pieno. Ma, come abbiamo visto, dopo sole tre recite la STIn è costretta a richiamare a Torino la compagnia a causa dell'improvvisa indisposizione di Emma Carelli, che blocca la produzione di *Iris*. Per salvare una stagione ormai ampiamente compromessa, che va concludendosi tra le repliche del capolavoro di Boito e *Rhea* di Samara, non appena terminate le rappresentazioni al Carlo Felice l'Internazionale manda a Parma il basso Carlo Walter “[...] per cantare due recite straordinarie di *Mefistofele*”<sup>513</sup> che dovrebbero infiammare il pubblico del Regio: ne andrà in scena, con successo, soltanto una, il 6 marzo.

### III.6 Bari: cenni al caso Petruzzelli

Frutto di una speculazione dei fratelli Onofrio e Antonio Petruzzelli, fin dall'inaugurazione del 1903 il Politeama pone Bari come uno dei centri di riferimento per la vita teatrale del Mezzogiorno: con 91 palchi, 732 poltrone e una capienza di 4000 tra posti a sedere e in piedi, il Petruzzelli diventa un polo di attrazione importante, capace di avviare scambi – se non ancora di competere – con il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo e il Costanzi di Roma<sup>514</sup>.

Se i capitali necessari al funzionamento del teatro arrivano dai commerci dei due fratelli, l'organizzazione delle stagioni del Petruzzelli è da sempre in mano ad Antonio Quaranta (X), già impresario dello storico Teatro Piccinni, il quale – salvo una breve interruzione durante la prima guerra mondiale – rimarrà alla guida del Politeama fino alla morte, nel 1928. Figura dai contorni tuttora sfumati, in base alle corrispondenze con la STIn sappiamo che gli interessi di Quaranta andavano ben oltre l'organizzazione delle stagioni baresi: come visto in precedenza, è proprio all'impresario pugliese che un agente consumato come Walter Mocchi affida la gestione dell'Adriano di Roma, probabilmente rassicurato dalla di lui provata esperienza.

Il 28 agosto 1908, nella sede milanese della STIA, Antonio Quaranta, Giovanni Bortini e Renzo

<sup>512</sup> Ivi, Lettera di Fulvio Pellacani e Renzo Sonzogno, Parma, 14 febbraio 1909.

<sup>513</sup> ASCA, *STIn*, b. 13, fasc. 7, Lettera di Carlo Walter ad Alberto Marghieri, Milano, 13 marzo 1909.

<sup>514</sup> Fonte principale per il presente paragrafo è Giovine 1971, cui si rimanda per una dettagliata analisi della nascita e della gestione del teatro. In assenza di studi condotti sui documenti dell'ormai disperso archivio del teatro, per la ricostruzione del rapporto tra la Società Teatrale Internazionale e il Petruzzelli farò affidamento sulle carte presenti nell'Archivio Storico Capitolino: considerata la brevità della gestione da parte della STIn (dicembre 1908 – febbraio 1909), sento di poter lasciare ad altri l'onere di una narrazione più compiuta.



Sonzogno sottoscrivono un contratto che impegna il “concessionario del Teatro PETRUZZELLI di Bari fino a tutto l'anno 1912” ad accordare “alla STIN la concessione del Teatro stesso che gli spetta, con tutti i diritti inerenti”: in cambio di un corrispettivo del “quindici per cento sugli utili netti delle diverse stagioni liriche”, del “tre per cento su tutti gli incassi lordi [delle] stagioni di prosa, operetta, varietà” e di uno stipendio annuale di seimila lire, a partire dal 1 dicembre 1908 l'impresario diventa direttore artistico della STIn, che comunque “si riserva il diritto di risolvere il [...] contratto dopo il primo anno di esperimento”<sup>515</sup>.

La collaborazione tra l'Internazionale e Quaranta si avvia già durante la stagione autunnale, quando Mocchi affida la gestione del Politeama Adriano all'impresario barese e si iniziano a pianificare delle scritture in comune. Il rapporto sembra consolidarsi con la trasferta in Puglia della Drammatica Compagnia di Roma diretta da Polese, ma è con la stagione lirica di Carnevale che la collaborazione tra l'impresario e la STIn diventa più chiara: a partire da dicembre l'amministratore inviato dalla Società a Bari, Alberto Pereira, invia puntuali relazioni sulla gestione del teatro e sull'organizzazione del cartellone 1908-09, che se si escludono *Manon Lescaut* di Puccini e *Gioconda* Ponchielli attinge in maniera massiccia al catalogo Sonzogno (*La Dannazione di Faust*, *Gloria* di Cilea e *Fasma*, nuova opera del compositore pugliese Pasquale La Rotella che aveva debuttato il 28 novembre al Dal Verme di Milano<sup>516</sup>). Nonostante sia annunciata già nel tardo autunno, la stagione viene in parte definita da regolari contratti con gli editori musicali solamente a teatro già avviato<sup>517</sup>.

Il 19 dicembre la stagione del Petruzzelli si apre con la “felicissima sorte”<sup>518</sup> della *Gioconda*: diretta da Ettore Perosio, l'opera è accolta con grande successo sia per la direzione, sia per la performance del cast guidato da Aida Alloro (*Gioconda*) e Manfredi Polverosi (*Enzo*)<sup>519</sup>. Alla partitura di Ponchielli segue *Manon Lescaut* di Puccini, ma anche a Bari, dopo il debutto dei primi due titoli, la

<sup>515</sup> ASCA, *STIn*, b. 11, fasc. 5, Contratto tra la Società Teatrale Internazionale e Antonio Quaranta, Milano, 28 agosto 1908.

<sup>516</sup> L'elenco artistico prevede: Aida Alloro, Regina Alvarez, Maria Aguccini, Edher Bert, Adelle D'Albert, Ernestina Daeli, Germana Lebrun, Linda Monti-Brunner, Silvio Becucci, Ernesto Caronna, Francesco De Fernando, Gennaro De Tura, Manfredi Polverosi, Enrico Pazzi, Rossi di Castelnuovo, Domenico Viglione Borghese, Pietro Zeni, Simeone Mongelli, Emilio Vittori. Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Ettore Perosio; Maestro sostituto e direttore dei cori: Achille De Pascale. Molti di questi artisti erano già stati scritturati in Sud America dalla STIA.

<sup>517</sup> Cfr. ASCA, *STIn*, b. 11, fasc. 4, Lettera di Giovanni Bortini ad Antonio Quaranta, Roma, 23 dicembre 1908.

<sup>518</sup> «AL», LXIV, n. 1, 15 gennaio 1909.

<sup>519</sup> Completano il cast: Regina Alvarez (Laura); Monti-Brunner (Cicca); Viglione Borghese (Barnaba); Augusto Dadò (Alvise).

produzione rallenta: colpa del terremoto, delle improvvise indisposizioni di alcuni cantanti e delle bizze di altri<sup>520</sup>; ma anche della STIn, che con il tenore di *Manon Lescaut* indisposto, non rinuncia a spostare negli altri teatri i divi Polverosi e Viglione Borghese. Il debutto della *Dannazione di Faust* slitta di una decina di giorni, ma comunque alla prima l'opera di Berlioz viene accolta con “applausi frenetici e chiamate ad ogni finale. L'intero quarto quadro della 2a parte fu bissato.”<sup>521</sup>

Per risollevarla la stagione, a fine gennaio Quaranta gioca la carta del repertorio popolare: probabilmente sfruttando la maggiore libertà concessagli dalla crisi che stava cambiando gli assetti della STIn, l'impresario posticipa l'allestimento di *Gloria* sostituendo il verismo del catalogo Sonzogno con la ruspante popolarità del *Trovatore* di Giuseppe Verdi. La scelta si rivela vincente: il Petruzzelli richiama pubblico dalla provincia e alla prima il teatro è gremito. E offre buon gioco a chi interpreta il risultato del botteghino come una rivalse dei belcantisti sui wagneriani:

Come alla Scala di Milano colla *Vestale* di Spontini, al nostro Massimo colla *Norma*, così al Petruzzelli di Bari, uno dei maggiori e più ben diretti teatri del Mezzogiorno, e dove già si sono dati con crescente successo tre grandi spartiti, cioè *Gioconda*, *Manon* di Puccini e *Dannazione di Faust*, ebbe ieri l'altro un trionfo il *Trovatore* di Verdi. I pubblici dinotano ormai chiaramente che sono stanchi di fragori orchestrali ed anelano a che l'arte lirica ritorni a quell'affascinante “antico” che diede alla Musica teatrale italiana il primato in tutto il mondo [...]. Come dopo un lungo pellegrinaggio di lotte e di angosce si torna ai ricordi del cuore, così ieri sera si ritornava alle tradizioni, all'incanto del *Trovatore*. Tutta la fiorente giovinezza di Verdi appariva nelle prime manifestazioni del suo genio: tutta la delizia di due generazioni mostravasi ieri sera sulle scene Petruzzelli; tutta la passionalità spontanea, tradotta in note soavi e magiche, riapparve ieri sera. Siamo felici di avere risentito *Il Trovatore*, quest'opera che abbiamo a memoria e che pure nell'architettura lirica, che si confonde senza discapito alla drammatica, offre sempre nuove sensazioni umane, nuove impressioni artistiche, ad un gruppo valoroso di esecutori con la magistrale direzione del maestro Ettore Perosio. Il pubblico che gremiva letteralmente iersera il vasto teatro [...] decretò al *Trovatore* un successo entusiastico e completo.”<sup>522</sup>

Ma il successo del *Trovatore* non basta a salvare la stagione. Se al Petruzzelli come altrove l'equilibrio tra entrate e uscite è critico, la catastrofe arriva a febbraio, quando alcune neviccate di

<sup>520</sup> “Polverosi non essendo abbastanza sicuro parte *Dannazione* rifiutasi debuttare sabato occoregli almeno otto giorni.” ASCA, *STIn*, b. 11, fasc. 3, Telegramma di Alberto Pereira alla STIn, Bari, 12 gennaio 1909.

<sup>521</sup> La “*Dannazione di Faust*” a Bari, in «Corriere Mercantile», 23 gennaio 1909. Il quotidiano genovese dedica grande attenzione alla stagione del Petruzzelli perché a dirigerla è il concittadino Ettore Perosio. I resoconti sono spesso trascrizioni di articoli del «Corriere delle Puglie».

<sup>522</sup> *I trionfi delle opere antiche*, in «Corriere Mercantile», 2 febbraio 1909.

proporzioni eccezionali si abbattano sulla Puglia. I collegamenti tra la città e la provincia – che del Petruzzelli è un importante serbatoio di pubblico – sono interrotti: Quaranta è costretto a tenere chiuso il teatro, oppure ad aprirlo semi-vuoto, con notevole aggravio di spese. A fronte di una programmazione irregolare, che non riesce a raggiungere il numero di recite d'obbligo, gli abbonati si rifiutano di versare l'ultima rata, aggravando la crisi di liquidità per un mancato incasso di 11mila lire. Telegrafa l'amministratore Alberto Pereira:

Nonostante vivissime sollecitazioni abbonati pagano stentatamente incassi magri come rileverete dai bordereaux causa malumori e neviccate occorromi per domattina lire seimila per pagamenti masse e artisti.<sup>523</sup>

L'impresario riesce comunque a mandare in scena *Fasma*, atteso debutto a Bari del pugliese Pasquale La Rotella: “dopo il verdetto consenziente di Milano,” sotto la direzione dello stesso compositore l'opera è accolta da “un vero trionfo.”<sup>524</sup> Ma gli incassi sono scarsi e contribuiscono ad affossare i già critici bilanci della STIn.

A fine febbraio, per arginare le perdite, il nuovo consiglio di amministrazione presieduto da Alberto Marghieri decide di chiudere in anticipo la stagione del Petruzzelli. Quaranta protesta e propone la soluzione opposta: allungare la stagione a tutta la Quaresima, inserendo altri titoli popolari, come *La forza del destino* e *Thais*, che riempiendo il teatro a ogni recita avrebbero riportato il bilancio in pareggio, o quantomeno alleviato le perdite. Ma il preventivo non convince l'amministratore delegato<sup>525</sup>, che invia a Bari il segretario del consiglio, Enzo Signori, per esaminare i libri contabili e valutare i pro e i contro della chiusura; una scelta drastica, che avrebbe gettato sicuro discredito sulla società, ma forse avrebbe potuto salvarne i conti. La conclusione delle otto pagine di relazione è lapidaria: “a base di cifre avvicinandosi il più possibile al vero, risulta chiaramente l'assurdità di proseguire oltre il ventotto febbraio.”<sup>526</sup> Viene da chiedersi se lo scenario positivo prospettato da Quaranta fosse dettato da malafede oppure da un grossolano errore di calcolo. In ogni caso, la relazione di Signori smonta il preventivo dell'impresario punto per punto:

<sup>523</sup> ASCA, *STIn*, b. 11, fasc. 3, Telegramma di Alberto Pereira alla STIn, Bari, 22 febbraio 1909.

<sup>524</sup> *Il successo di “Fasma” del maestro La Rotella al Petruzzelli di Bari*, in «GI», 22 febbraio 1909.

<sup>525</sup> “La stagione è stata disastrosa per le ultime settimane Quaranta, si illude di rifarsi proseguendo la stagione, ma io temo il contrario a giudicarne dagli incassi malgrado tutti i successi strambazzati, e quindi preferirei chiudere col carnevale.” ASCA, *STIn*, b. 2, fasc. 7, Lettera di Alberto Marghieri e Giuseppe Re David, Roma, 23 febbraio 1909.

<sup>526</sup> ASCA, *STIn*, b. 11, fasc. 2, Relazione di Enzo Signori alla STIn, Bari, 25 febbraio 1909.

[Dal] 14 febbraio ad oggi, vi fu una perdita sensibile non essendosi verificati gli incassi preventivati dal Sig. Quaranta sopra una media di lire 2000 per recita. Sulle sette recite fatte in questi dieci giorni nelle quali sono anche comprese tre recite di FASMA (che secondo il Sig. Quaranta avrebbero dovuto dare un incasso superiore alle lire 2000 ciascuna) diedero un totale di lire 7534.75 che dedotte le spese serali e la percentuale d'affitto dovuta ai Sigg. Petruzzelli danno una media inferiore alle lire 1000 per recita [...]. Ora resta a esaminare la proposta del Sig. Quaranta, per un eventuale prolungamento della stagione fino al 21 marzo, e pel quale egli assicurerebbe all'Impresa la possibilità di ultimare le recite d'abbonamento, riscuotendone così la quarta quota di lire 11.000 nonché il mezzo di chiudere onoratamente la stagione, accontentando abbonati e pubblico senza una maggiore spesa di quella necessaria per la chiusura al 28 [...]. Per le quindici rappresentazioni e le tre mattinate nei ventun giorni di marzo, e cioè diciotto recite preventivate a lire 2000 ciascuna di media, nette di percentuale ai proprietari del teatro, non è più possibile tenerne conto in questa proporzione non avendo mai tutta la gestione (in una stagione più propizia che non sia la quaresima) raggiunta una media superiore alle 1200 circa nette di spese. Prova pure che non è possibile basarsi sul lire 2000 di media sta il fatto che per le quattro recite che rimarrebbero da fare per chiudere la stagione al 28, e nelle quali sono pure comprese due rappresentazioni festive (matinée e serale del giorno 28) il Quaranta stesso mi dava, come somma probabile d'incasso totale, lire 5000 come più sopra ho già indicato. E infatti anche il fratello del Sig. Quaranta nella discussione avuta su questo preventivo conveniva di non potersi basare sulla media prima indicata e giungeva anche ad un minimo di lire 1000 di media serale [...].<sup>527</sup>

Secondo il contabile, il fallimento della stagione di Bari è da imputare al “non aver fatte il numero preventivato di recite nel tempo stabilito” e al “non essersi verificati gli incassi indicati nel preventivo e sui quali si basarono le spese”. Se due recite saltano per il terremoto e ben nove per la sostituzione dei cantanti, stando alla relazione sono gli errori nel bilancio preventivo di Quaranta la vera causa del disastro finanziario del Petruzzelli:

Per quanto riguarda la mancata media degli incassi preventivati dal Sig. Quaranta in lire 1800 per recita (come da suo preventivo all'inizio della stagione) diverse furono le cause ed occasionali. Il terremoto contribuì a una diminuzione di pubblico, ma dalle informazioni avute a Bari stesso, lo squilibrio nell'andamento normale della vita in quella città non durò oltre i dieci o dodici giorni. Altra causa è la crisi finanziaria che colpì quest'anno le Puglie perché per la siccità vennero a mancare completamente i raccolti. Anche il cattivo tempo e persino la neve nell'ultimo periodo del carnevale certamente influirono a trattenere il pubblico dal teatro. Ad ogni modo i preventivi pel lato incasso furono sempre fatti troppo largamente. Così dopo che fu calcolata in principio di stagione una media di lire 1800 serali [...] verso la

<sup>527</sup> *Ibidem.*

fine, quando i risultati avevano dato nel corso della stagione una media di lire 1200 circa [...], nei preventivi di chiusura e di prolungamento rimessi alla Società ultimamente dalla Direzione del Teatro Petruzzelli, si metteva, non so con qual fondamento, una media di lire 2000 serali e nette [...]. Anche la scrittura di Paoli per l'Opera il TROVATORE con una paga di lire 1000 serali, non ha mai reso proporzionatamente alle spese necessarie per quelle rappresentazioni. Così pure gl'incassi di FASMA sui quali il Sig. Quaranta si riprometteva molto e che sperava superiori alla media, malgrado il successo ottenuto dall'Opera, le previsioni della Direzione del Teatro vennero completamente a mancare.<sup>528</sup>

Vista la gravità della situazione, alla STIn non resta che chiudere la stagione in anticipo. Ma l'annuncio scatena le proteste anche violente degli abbonati e delle maestranze, che si rifiutano di andare in scena con le ultime recite. I telegrammi che piovono negli uffici romani della STIn restituiscono la gravità della situazione. Il 26 febbraio Quaranta, che nel frattempo ha promesso alle masse un prolungamento della stagione, “declin[a] ogni responsabilità” e tenta una mediazione, accusando l'Internazionale della “disastrosa gestione della quale sentomi altamente irresponsabile”<sup>529</sup>. I lavoratori del Petruzzelli pretendono di essere pagati con due cinquine anticipate e minacciano uno sciopero; con il teatro già venduto per le ultime rappresentazioni, Pereira annuncia “gravi danni essendo venuto molto pubblico provincia” e chiede l'autorizzazione a pagare almeno “masse forestieri due giorni dovendo rimpatriare altrimenti interverrà Questura.”<sup>530</sup> Ma la STIn è ferma nella propria decisione: la stagione del Petruzzelli deve finire. È lo sciopero. Quaranta protesta, accusando la STIn dell'imperizia nella gestione del teatro:

Pur deplorando condotta masse, debbo rilevare che sciopero fu causato vostro inadempimento impegni fatti assumere per proposto, accettato, proseguimento stagione. Tale inadempimento, chiusura scandalosa avvenuta momento rappresentazione espongonmi discredito danni. Confermo precedente telegramma mia assoluta irresponsabilità risultato stagione, che va attribuita, oltre casi fortuiti subiti, specialmente scompaginamento compagnia, disordine rappresentazioni dipesi da vostre disposizioni non ostante mie reiterate proteste e rilievi ciò valse smontare pubblico, abbonati, rendendo irrealizzate previsioni fatte molto inferiori precedenti stagioni, come posso ampiamente dimostrare. Protesto quindi per tutte conseguenze dannose vostra condotta anche per istruzioni categoriche, restrittive date amministratore mia insaputa che resero impossibile qualsiasi accomodamento masse; e per intempestiva arbitraria ritenuta registri documenti! Invitovi intanto rimborsarmi subito somme

<sup>528</sup> *Ibidem*.

<sup>529</sup> ASCA, *STIn*, b. 11, fasc. 2, Telegramma di Antonio Quaranta ad Alberto Marghieri, Bari, 26 febbraio 1909.

<sup>530</sup> Ivi, Telegramma di Alberto Pereira alla STIn, Bari, 27 febbraio 1909.

anticipate, senz'alcun obbligo all'amministratore riserbandomi ogni altro diritto.<sup>531</sup>

Al pari di alcuni cantanti, che minacciano “adire le vie legali per averli, la STIn, messo in libertà dopo una regolare riconferma a Bari”<sup>532</sup>, il rischio che Quaranta trascini la società in una causa giudiziaria è più che concreto. Così, nonostante il Petruzzelli chiuda la propria stagione con il passivo più pesante dell'intero bilancio STIn (82.210,41, quasi otto volte il deficit del Costanzi), l'8 maggio 1909 la Società Teatrale Internazionale liquida Quaranta con un cheque di L. 4.236, “convinta della reciproca convenienza delle parti di sciogliere consensualmente il contratto.”<sup>533</sup> Del resto, come ricorda l'amministratore del teatro al momento di tornare a Roma, la scelta della STIn è obbligata: “tutto il materiale fu incassato sotto la mia direzione, però quello che ho potuto capire da qui nulla si fa uscire senza un permesso esplicito del Quaranta o dei proprietari del Teatro.”<sup>534</sup>

Commenta amaro Marghieri:

[II] Petruzzelli di Bari [...] per sé solo su di un bilancio di appena L. 186.000 ha dato una perdita di oltre L. 84/mila su preventivi esagerati ed in base di assicurazioni cui non rispose mai la realtà [...]. Procedutosi all'accertamento della contabilità si ebbe purtroppo la conferma delle mie previsioni e non mancherei di proporre al Consiglio di appigliarsi a qualche azione verso quel direttore se non ne fossi dissuaso [...] dalla considerazione che il giudizio dovrebbe svolgersi a Bari dove l'ambiente andò formandosi a noi del tutto ostile.<sup>535</sup>

### III.7 Tra incertezze, deficit ed errori organizzativi. Il bilancio della prima stagione

Il 30 giugno 1909 il primo bilancio consuntivo della Società Teatrale Internazionale<sup>536</sup> registra un *deficit* di L. 464.685,02: in un solo anno, l'anonima nata per rilanciare le sorti dell'industria teatrale è riuscita a creare un buco pari quasi a un quinto del proprio capitale sociale. Se, come vedremo meglio nel quarto capitolo, tale situazione è ai limiti della legalità e porta i soci a un aspro

<sup>531</sup> Ivi, Telegramma di Antonio Quaranta alla STIn, Bari, 28 febbraio 1909.

<sup>532</sup> Ivi, b. 8, fasc. 2, Lettera di Mario Gargiulo a Walter Mocchi, Roma, 2 marzo 1909.

<sup>533</sup> Ivi, b. 11, fasc. 1, Lettera di Alberto Marghieri ad Antonio Quaranta, Roma, 8 maggio 1909. Come sottolinea lo stesso Quaranta, l'assegno copre “[...] anche lo stralcio delle ultime partite riguardanti la gestione del teatro Adriano [...]” Ivi, Lettera di Antonio Quaranta ad Alberto Marghieri, Bari, 29 maggio 1909.

<sup>534</sup> Ivi, b. 2, fasc. 7, Copialettera di Alberto Pereira alla STIn, 5 marzo 1909.

<sup>535</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 3, *Relazione fatta dall'Amministratore Generale della Stin al Consiglio d'Amministrazione. Seduta del 5 aprile 1909.*

<sup>536</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>o</sup> convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”, 11 settembre 1909.*

confronto sugli strumenti finanziari più idonei a uscire dall'impasse, ciò che qui conta analizzare sono le cause che hanno portato la STIn a risultati tanto lontani dalle proprie ambizioni. L'analisi dei conti è impietosa: nel bilancio le perdite dei singoli teatri pesano per L. 293.845,98, con il picco del Petruzzelli (82.210,41), seguito da Regio di Parma (61.359,75), Politeama Adriano (60.393,40), Regio di Torino (51.905,90), Carlo Felice (27.236,35) e Costanzi (10.740,17).

Al termine della prima stagione di Carnevale e Quaresima, il 5 aprile l'amministratore delegato Alberto Marghieri analizza di fronte al consiglio di amministrazione la *débâcle* della STIn<sup>537</sup>: se, come riconosceranno gli stessi sindaci in sede di bilancio<sup>538</sup>, le calamità naturali hanno certamente aggravato una crisi già acuta del mercato teatrale (tanto che anche la Scala chiude con un forte passivo<sup>539</sup>), le responsabilità sono soprattutto da ricercare nei problemi di organizzazione interna della società. Ancora a febbraio, al Costanzi non esistono né una mappa del personale, né l'inventario dei materiali scenici, tanto che, "se l'inventario fosse esistito, la Società avrebbe risparmiato spese non indifferenti per la preparazione di spettacoli quali la DANNAZIONE DI FAUST e per arredamento di mobili nei locali dell'Amministrazione."<sup>540</sup> E se per Mocchi la colpa è tutta delle scritture ereditate dalle precedenti gestioni<sup>541</sup>, secondo Marghieri "le perdite vanno imputate ad una organizzazione insufficiente e impreparata, di cui non può farsi colpa ad alcuno, data la novità di una gestione così varia e complessa, ma che deve purtroppo constatarsi di fatto."<sup>542</sup> A conclusioni diverse, negli stessi giorni, arriva anche il «Giornale d'Italia», che pur riconoscendo lo sforzo finanziario e il valore artistico del programma presentato nelle piazze principali, denuncia criteri gestionali molto discutibili:

La stagione che ora si chiude al Costanzi, paragonata con quelle molto mediocri di tutti gli altri teatri

<sup>537</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 3, *Relazione fatta dall'Amministratore Generale della Stin al Consiglio d'Amministrazione. Seduta del 5 aprile 1909.*

<sup>538</sup> "Non bisogna dimenticare che nella decorsa Stagione in generale gli esercizi teatrali in Italia hanno dato luogo a perdite rilevanti e si è ritenuto ciò dovuto principalmente alla catastrofe di Reggio e Messina." ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 5, *Relazione dei sindaci al 30 giugno 1909, in Verbale di Assemblea Generale di 2ª convocazione della Anonima Società Teatrale Internazionale, 11 settembre 1909.*

<sup>539</sup> "La stagione 1907-1908, ad ogni modo, vuoi per il disorientamento generale che seguì la notizia dell'abbandono di Toscanini e Gatti Casazza, vuoi per le frequenti indisposizioni dei cantanti, vuoi per la scelta poco opportuna delle opere e dei cantanti in cartellone, si concluse con un passivo. Ma fu la stagione successiva a registrare un vero e proprio disastro finanziario: di fronte all'enorme disavanzo di 271.000 lire il gruppo esercente annunciò la propria intenzione di rinunciare alla gestione del teatro dopo la stagione 1909-'10." Piazzoni 1995: 148-149.

<sup>540</sup> *Ibidem.*

<sup>541</sup> Cfr. nota 436 e *Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale*, intervista di Giuseppe Cassone in «S», 20 febbraio 1909. L'articolo è trascritto in Appendice.

<sup>542</sup> *Relazione fatta dall'Amministratore Generale della Stin al Consiglio d'Amministrazione, cit.*

d'Italia ad eccezione della Scala di Milano, si è salvata artisticamente. Anzi, per essere imparziali, si deve osservare e riconoscere che per numero e qualità di spettacoli offerti, per nomi di artisti presentati non badandosi a sacrificii pecuniarii, la stagione di quest'anno, in una media e in un giudizio relativo, supera artisticamente le altre d'Italia, supera parecchie stagioni precedenti del Costanzi medesimo [...]. La verità è che al Costanzi quest'anno è mancata la continuità di una azione vigile e illuminata, di una direzione da parte della *Stin* che sapesse trarre utile partito dei buoni elementi e dei buoni spettacoli, che sapesse sagacemente prevedere e provvedere energicamente nelle circostanze disgraziate che spesso si verificavano. La stagione di quest'anno non è stata una serie di spettacoli, ma è stata, in un seguito costante di jettature, tutta una catena di errori [...]. E il sistema, il pessimo sistema che ci avrà sempre avversarii dichiarati, è di togliere al teatro la naturale sua autonomia, riducendolo un luogo di logomachie da parte dei consiglieri della *Stin*, o di alcuni più invadenti di essi, che ogni giorno s'intromettevano a discutere, a deliberare, a fare e disfare, esautorando la direzione artistica [...] dietro la quale si coprivano – in una irresponsabilità completa verso il pubblico – coloro che piombavano dal Consiglio della *Stin* a salvare napoleonicamente e verbosamente la stagione pericolante, che poi a cagion loro andava peggio di prima.<sup>543</sup>

Oltre a una media degli incassi nettamente inferiore a quella dell'anno precedente<sup>544</sup>, Marghieri individua il fallimento della stagione in un macroscopico errore di gestione, soltanto parzialmente sanabile col versamento degli ultimi decimi da parte degli azionisti:

La Società, avendo dovuto investire la massima parte del suo capitale per l'acquisto [del Costanzi], ha iniziato la sua gestione con una disponibilità di poco più di lire 300/mila che avrebbe dovuto consigliarla a rimandare di qualche tempo l'attuazione di un largo esercizio di teatri in varie parti d'Italia.<sup>545</sup>

In tale contesto, “le perdite hanno tolto alla Società il suo capitale circolante”, tanto che Marghieri propone un'ulteriore apertura di credito, da rifondere con “il gettito proveniente dalla stagione operettistica.” Sempre nella sua relazione di aprile, Marghieri individua la necessità di continuare ad “armonizzare e coordinare il servizio teatrale in Italia con quello dell'America del Sud [...] indipendentemente da una fusione, oggi inattuabile”: mentre la Italo-Argentina cerca di allargare le proprie quote nella STIn scambiando i decimi ancora da versare con delle quote nel proprio

<sup>543</sup> Nicola d'Atri, *Il Costanzi e la “Stin”*, in «GI», 16 aprile 1909.

<sup>544</sup> “La media degli incassi dell'anno passato fu di L. 4 a 5 mila, laddove quest'anno non supera le L. 3000.- offrendo nei risultati a tutt'oggi, una differenza in meno negli incassi di L. 60/mila.” *Relazione fatta dall'Amministratore Generale della Stin al Consiglio d'Amministrazione*, cit.

<sup>545</sup> *Ibidem*.



capitale, buona parte degli azionisti italiani tentano di correre ai ripari limitando la gestione per la nuova stagione al solo Costanzi. Marghieri propone un compromesso: “è evidente che l'esplicazione del comune programma [...] richiede necessariamente che la nostra Società non si limiti all'esercizio del solo Costanzi, bensì coinvolga nella sua speculazione altri centri teatrali, ma questi devono essere quanti bastano e non più, e tre sono per ora sufficiente, e cioè; il Regio di Torino, il Costanzi e il San Carlo di Napoli.”<sup>546</sup>

Nonostante il piano proposto da Marghieri e il suo vigoroso attestato di fiducia<sup>547</sup>, come vedremo meglio nel prossimo capitolo alcuni soci chiedono a San Martino di porre in liquidazione la società, anche in vista del discredito personale che il fallimento avrebbe gettato sulla loro reputazione. La proposta viene scartata, ma i problemi gestionali continuano a essere evidenti: alla base dell'insuccesso della STIn concorre la mancanza di coesione tra le anime opposte e trasversali all'azionariato, nel quale alla visione più smalzata del mercato di San Martino, Mocchi, Sonzogno e Visconti di Modrone, fanno da contraltare le istanze della componente tradizionale, più attenta a ottenere un palco di favore che non a intraprendere speculazioni transoceaniche<sup>548</sup>. La proposta di Marghieri, con la gestione coordinata di Regio, Costanzi e San Carlo, rappresenta un compromesso tra le varie fazioni, sebbene già a febbraio Mocchi avesse evidenziato come l'unico modo per traghettare la Società fuori dalla crisi fosse quello di enfatizzarne i caratteri “industriali”:

L'industria teatrale si compone di quattro elementi principali: il teatro, gli artisti, il materiale scenico e le opere da rappresentare. Questo tanto per la lirica quanto per la prosa e l'operetta. Ora concertare la maggior parte di questi elementi sotto la unità di direzione di un solo organismo capitalistico significa

<sup>546</sup> *Ibidem*. Concorde con tale orientamento anche Tullo Cantoni, sebbene lo interpreti in un'ottica più localistica. Egli sottolinea la necessità di “Limitare l'esercizio dei Teatri, possibilmente ad uno solo, al “Costanzi” di Roma, concentrando tutta la nostra attenzione, per riabilitarsi artisticamente, dopo l'infelicitissima Stagione lirica scorsa, che ha giustamente disgustato la maggioranza dei frequentatori del massimo Teatro della Capitale.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 24, Lettera di Tullo Cantoni a Enrico di San Martino, 25 giugno 1909.

<sup>547</sup> “Il Consiglio non può non tener presente che, quando di esso fanno parte uomini in grande credito nelle varie classi sociali, sarebbe oltremodo dannoso non provvedere alla restaurazione di una situazione finanziaria, che, come dicevo dapprincipio, può essere non disagevolmente superata.” *Relazione fatta dall'Amministratore Generale...*, cit.

<sup>548</sup> “Fin dall'inverno scorso ho scritto al ns Egr<sup>o</sup> Presidente, Conte di San Martino, lagnandomi che ai Membri del Consiglio d'Amministrazione della «Stin» non fosse riservato il Palco N<sup>o</sup> 5 di I fila a sinistra, che dapprincipio appunto occupavamo, od altro buon Palco in 1<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup> fila. Il Conte di San Martino mi assicurò che avrebbe provveduto, ed io speravo che, almeno per la stagione di Operette, i Consiglieri, che sono poi i comproprietari del Teatro, avessero a propria disposizione un palchetto... degno di loro! Viceversa, ho saputo ch'Ella ha dato ordine di riserbare bensì un Palco per noi, ma lassù, lateralissimo, in 3<sup>a</sup> Fila. Veda adunque, On. Professore, che d'ora innanzi ci venga accordata un'ospitalità un po' meno... altolocata!” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 24, Lettera di Tullo Cantoni ad Alberto Marghieri, 3 maggio 1909. Tra le accuse mosse da Mocchi a questa parte di azionariato, anche quella di aver fatto costruire nel retropalco del Costanzi un ascensore, del costo di L.10.000, per evitare di dover salire le scale per raggiungere gli uffici della società.

vincolare nel raggio d'azione di questa Società quanto di meglio vi è nella forma di estrinsecazione teatrale [...]. Noi pensiamo che l'anno venturo, affinché il funzionamento dell'organizzazione sia perfetto e completo, si debba preparare tre nuclei di grandi spettacoli, i quali passino successivamente da Torino a Roma, da Roma a Napoli e via dicendo, in circolazione insomma di quaranta in quaranta giorni [...]. Mentre i cartelloni dei singoli teatri sono oggi composti di sei o sette opere al più, ne comprenderebbero invece dodici almeno, realizzando indirettamente il "teatro a repertorio", che rappresenta il vano desiderio delle organizzazioni teatrali, veramente perfetto, a causa della mancanza degli artisti e degli inconvenienti finanziari ed editoriali. Ognuno dei tre teatri principali accennati, avrebbe lo stesso repertorio, il medesimo formidabile squadrone di artisti e invece di un solo direttore di orchestra... tre! Anzi quattro direttori d'orchestra [...]. A metà aprile i tre nuclei riuniti insieme con l'orchestra, i cori, il Corpo di ballo del *Costanzi* – scritturati per cinque anni d'accordo col *Colon* – salperanno come una sola Compagnia per Buenos Ayres, avendo già tutto il repertorio preparato.<sup>549</sup>

La combinazione sfumerà ancora una volta per il mancato ingresso del San Carlo<sup>550</sup>, ma come testimoniano i documenti dell'Archivio Storico Capitolino Mocchi lavora alacremente a tale progetto, cercando di realizzare con gli editori un'economia di scala per il noleggio dei titoli e delle scenografie<sup>551</sup>. Nonostante la stessa Italo-Argentina viva un momento tutt'altro che semplice, con l'addio di Ernest Rottembourg alla Tournée Séguin e le conseguenti dimissioni dal CdA della STIn<sup>552</sup>,

<sup>549</sup> *Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale*, intervista di Giuseppe Cassone in «S», 20 febbraio 1909. Prendendo le mosse dal deficit della Scala, «Il Tirso» rilancerà con vigore le idee di Mocchi: "È indispensabile [...] eliminare la concorrenza fra i maggiori teatri d'Italia per poter resistere alla fortissima concorrenza dell'estero. La Società Teatrale Internazionale lavora attivamente e praticamente in questo senso, traendo insegnamento anche dai passati errori che nessuno vuol negare, ma che in gran parte si spiegano con le difficoltà numerose e naturali sempre agli inizi di importantissime e complicate aziende. E possiamo aggiungere che a quest'ordine di idee (già fatte proprie dalle direzioni del Costanzi di Roma, del San Carlo di Napoli in Italia, del Colon e di altri teatri nell'America del sud) sembra voglia accedere anche la direzione della Scala, la quale non può disconoscere la necessità. Il massimo teatro milanese più di ogni altro ha bisogno di quest'accordo nazionale che lo metta in condizione di poter sopportare le gravi concorrenze d'oltre Atlantico. Ci risulta inoltre in corso pratiche una *bonne entente* anche coi teatri nord americani. Facciamo voti ch'esse siano coronate da felice risultato!" *Per una intesa pratica fra le direzioni dei teatri lirici italiani*, in «Ts», 21 maggio 1909.

<sup>550</sup> "La *"Stin"* per la nuova stagione lirica invernale non tenterà le gestioni multiple. Decisioni definitive non sono state prese. Ma pare che la *Internazionale* gestirà solamente il Costanzi e il Regio di Torino. Speciali accordi saranno presi con l'impresa del S. Carlo, ma le gestioni saranno separate." In «Ts», 28 maggio 1909.

<sup>551</sup> Tale tentativo è particolarmente evidente nelle trattative tra Mocchi e Sonzogno: "L'editore Goudunow che fecesi pagare undicimila diritti autore Scala disposto accordarci opera San Carlo Costanzi Regio Massimo complessive quindicimila pagando STIA altre ottomila Colón farò controproposta autorizzami intanto trattare." ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 5, Telegramma di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, Milano, 17 febbraio 1909.

<sup>552</sup> "J'ai résilié mes fonctions de représentant en Europe de Mr Charles Séguin et je ne sais pas si dans ces conditions vous voudrez encore m'accepter comme membre du Conseil d'Administration de la STIN d'autant plus que lors de mon dernier voyage à Milan, au moment où des graves dissentiments avaient éclaté entre M.M. Bortini et Mocchi, j'ai remis à Mr. Mocchi, et cela pour donner le bon exemple, ma démission en blanc, afin que Mr. Bortini ramette également la sienne, ce qui était demandé par le Directoire du Groupe Argentin." (ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 21, Lettera di Ernest Rottembourg a Enrico di San Martino, Londra, 11 febbraio 1909). Rottembourg annuncia le dimissioni dalla STIn il 5 febbraio (Ivi, Lettera di Ernest Rottembourg a Enrico di San Martino, Parigi, 5 febbraio 1909) e diventa direttore artistico della "Sherek & Braff, international theatrical and variety agents" di Londra, per la quale l'11 febbraio chiede a San Martino "[...] la possibilité de donner à ma maison la représentation de la STIN

l'agente generale della STIA rivendica con forza la necessità di un nuovo slancio:

[...] tutta questa trasformazione della industria teatrale che tende alla eliminazione dei singoli impresarii per sostituirli con direttori stipendiati dalla Società: che tende ad eliminare le molteplici agenzie per mettere in diretto contatto gli artisti con la Società: che tende alla abolizione della piaga dei rappresentanti, appunto perché non avendo più bisogno di ricercare le scritture a breve termine gli artisti faranno a meno di procuratori: che tende a emancipare il teatro dai fornitori in quanto vuole sostituire *ateliers* e magazzini centrali di materiale scenico di proprietà diretta della Società e che non nasconde di voler perfino arrivare col tempo ad avere proprii autori, funzionando da editore: questa trasformazione – dicevo – urta tale infinita rete di interessi e accende tale un impeto di preoccupazioni, di terrori, che è naturale che tutti gli interessi i quali si credono feriti o temono di esserlo, si organizzino, si ribellino e tentino con la via del dilleggio o della facile critica di impedire il successo di una Società che impropriamente è chiamata *Trust*. Io non so, per quanto me lo auguri se alla Internazionale o alla Italo-Americana sia riservato precisamente il vanto di realizzare in tutto e per tutto il progetto di trasformazione in industria di ciò che è stato fin qui una semplice speculazione o un gioco d'azzardo. Sono profondamente convinto però che l'epoca del commercio teatrale “anarcheggiante” e disorganico è finito e che se la “Internazionale” non raggiungerà la situazione del suo progetto, sorgerà senza dubbio un altro organismo che, forte della esperienza da noi fatta, assumerà il programma e lo realizzerà.<sup>553</sup>

Ma l'indirizzo di Mocchi continuerà a rimanere inconciliabile con quello cercato da buona parte degli azionisti; si tratta di distanze incolmabili, che si riflettono nella programmazione artistica: se da un lato il fine della società di capitali è il profitto, dall'altro i cartelloni – pur ereditati dalle precedenti gestioni – scelgono di mantenere opere nuove e rischiose, come *Il principe Zilah* di Franco Alfano e *Hellera* di Italo Montemezzi, che coi loro fiaschi a Genova, Roma e Torino affossano un passivo di per sé pesantissimo<sup>554</sup>. Riassume Mocchi prima di imbarcarsi per l'Argentina:

Sono deciso ad ogni costo di fare ogni sforzo per salvare la Società, e d'impedire che una grande idea naufraghi per l'ostruzionismo e la paralizzazione di coloro che dal 1° momento non capirono nulla e sovra tutto questo: che cioè una Società industriale deve essere guidata con semplici criteri commerciali, senza complicazioni di mondanità, di sportismo ed anche di mecenatismo, e dev'essere diretta da pochissimi uomini, assolutamente tecnici, con facoltà, con attribuzioni e responsabilità chiaramente definite.

---

<sup>553</sup> pour Londres et Berlin” garantendo la scrittura di artisti internazionali e l'arrivo a Roma in esclusiva di nuove pièce e music-hall. *Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale*, intervista di Giuseppe Cassone in «S», 20 febbraio 1909.

<sup>554</sup> Commenta caustico il solito «Teatro Illustrato»: “Tacemmo, nel precedente numero sulla passività del Carlo Felice di Genova, come ora di quelle del Regio di Torino [...] per un eccesso di delicatezza verso due giovani, valenti e promettenti autori, le cui opere sono costate ben care alla *Stin*. E non vogliamo oggi pentirci della nostra generosità.” «TI», V, n. 6, 31 marzo 1909.

Questa è tutta la forza della Stia, dove il potere esecutivo risiede unicamente in tre persone, e dove ciascuna di queste tre persone ha le attribuzioni chiaramente stabilite. Invece della Stin questo non è stato mai, e, quel che è peggio, nella scelta degli uomini, invece di partire obbiettivamente dai loro precedenti tecnici e dalle loro attitudini, si è partito dalle pregiudiziali, dalle antipatie, dal desiderio di non urtare Caio e Sempronio... con quel bel risultato definitivo che abbiamo visto e che per colmo di ironia si imputa ora precisamente a coloro, che non furono lasciati liberi di svolgere il programma iniziale, ed il cui intervento energico, rapido, e... lodato, non poté per la discontinuità dell'azione, essere efficace, mentre servì agli assenteisti e agli impotenti per tentare il loro discredito. Caro Conte, l'anno passato della Stia si diceva assai peggio, che non si dica oggi della Stin; ma dubito che si possa far nulla, se non si comincia a modificare la costituzione interna della Società ed a sbarazzarsi dei rompiscatole. Ciò che mi auguro di poter fare. Io sono convinto, caro Conte, che Ella sarà sempre con noi, che il nostro convegno di maggioranza non verrà mai rotto e che prima o poi raccoglieremo le soddisfazioni che ci sono quest'anno mancate [...].<sup>555</sup>

Il problema evidenziato da Mocchi è insito nella struttura propria delle società anonime, ed è denunciato – in veste di giurista – dallo stesso Marghieri: se “la base della gestione in una società per azioni è senza dubbio l'assemblea degli azionisti” spiega il docente di diritto commerciale “non essendo bene lasciare il potere a tutti coloro che compongono la società, è indispensabile concentrare sotto una sola direzione le forze sociali” (Marghieri 1909<sup>3</sup>: 241). Il problema, dunque, non è soltanto della STIn, ma più in generale della struttura societaria scelta per intraprendere la speculazione: ciò che funziona nella grande industria, forse, non è applicabile con profitto al mondo del teatro. Prendendo le mosse dai “risultati finanziari poco confortanti” e dal non troppo lieto “bilancio artistico” della prima stagione della STIn, «Il Popolo Romano» compie una raffinata analisi delle difficoltà che le società di capitali incontrano nella gestione delle imprese teatrali:

[...] disgraziatamente la Società Anonima per la sua stessa costruzione giuridica, per quella mancanza di elasticità, che deriva dai complicati congegni di controllo che il legislatore ha voluti a tutela del capitale azionario, sono disadatte ad una gestione, che richiede invece la riunione della somma delle autorità e dei poteri in una persona sola, persona capace, alla quale potrebbe anche entro certa misura, essere sottratto il maneggio contabile, ma che in tutto il resto dovrebbe imperare arbitra assoluta ed insindacabile. Le Società anonime invece sono un po' come i Parlamenti: ogni membro del Consiglio, ogni notevole azionista si crede in diritto di potersi ingerire nell'andamento dell'azienda sociale. E così si vede che non appena dalla Direzione viene impartito un ordine subito dopo esso viene revocato per

<sup>555</sup> ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 1, Lettera di Walter Mocchi a Enrico di San Martino, Genova, 22 aprile 1909.

influenza di un consigliere qualsiasi, che rappresenta un forte nucleo di capitalisti [...]. Ed allora un povero direttore, esautorato di fronte ai suoi dipendenti, annoiato da tante continue estranee inframmettenze, che ostacolano la sua azione, non è ridotto ad altro che ad un puro e semplice capro espiatorio, in una posizione assolutamente umiliante [...]. La complicazione si fa maggiore in tutti i rami amministrativi e tecnici ed ecco sorgere intricati congegni, quali i Comitati di lettura, che per lunga tradizione non hanno mai scelto un lavoro che, portato al fuoco della ribalta, sia piaciuto, le delegazioni del consiglio, i consiglieri delegati, i consiglieri amministratori, contabili, artistici, finanziari. Una sequela di cariche inutili, che ad altro non servono che a rendere ancora più gravoso e difficile il movimento della macchina teatrale, che per sua natura invece deve essere elastica, pieghevole al massimo grado! [...] Se oramai si ritiene indispensabile per la gestione delle imprese teatrali l'impiego di capitali così ingenti da rendere necessaria la creazione di Società a larga base economica, gli statuti almeno siano riveduti e concretati sapientemente in modo che tutti i poteri si accentrino in un solo individuo, che possa riunire le necessarie qualità tecniche, e del suo operato debba rispondere soltanto di fronte al Consiglio ed a stagione finita.<sup>556</sup>

In accordo con questa interpretazione, in vista della stagione 1909-10 la STIn sembra orientata ad affidare la gestione delle proprie sale teatrali a un unico direttore. Per questo ruolo di grande responsabilità viene avanzato il nome di Temistocle Pozzali, il quale, scrive il «Messaggero»,

[...] non sarebbe alieno dall'accettare, ma, ammaestrato dall'esperimento precedente, si dice ponga come condizione essenziale l'assoluta indipendenza artistica e finanziaria sulla gestione del teatro. Non sappiamo se la Stin intenda concedere questi poteri illimitati; ma è certo che il sistema passato di condividere fra molti la direzione degli spettacoli non ha fatto buona prova, e che da tutti è sentita la necessità di un accentramento delle varie funzioni direttoriali. Se la nomina del Pozzali venisse, come tutto fa credere, effettuata, egli sarebbe coadiuvato dal vice direttore Gino Rossetti e dall'intelligente e abilissimo segretario del Costanzi Riccardo Poggioli. Alla concertazione e direzione delle opere verrebbe chiamato il maestro Tullio Serafin, uno dei giovani direttori più meritatamente stimati.<sup>557</sup>

Ma proprio quando il progetto sembra destinato a concretarsi<sup>558</sup>, il 17 giugno un concitato cablogramma dall'Argentina blocca tutto: “ne vous engagez pas contrat définitif [...] nous nous opposons à Pozzali” scrive Charles Séguin, che propone un “affaire nouvelle établie sur bases plus

<sup>556</sup> *Le Società Anonime nelle imprese teatrali*, in «Il Popolo Romano», 6 maggio 1909.

<sup>557</sup> *La direzione del Costanzi*, in «Messaggero», 3 maggio 1909.

<sup>558</sup> Il crisma dell'ufficialità arriva proprio da «Il Teatro Illustrato»: “Il cavalier Temistocle Pozzali, andrà ad occupare l'altissimo posto di direttore del Costanzi di Roma [...]” In «TI», V, n. 9, 10 maggio 1909.

avantageuses”<sup>559</sup>. Il principale finanziatore della STIA invita Marghieri ad attendere il ritorno di Mocchi dal Sud America, previsto per l'8 luglio: l'agente generale dell'Italo-Argentina ha infatti pronta con sé la scrittura di Pietro Mascagni a direttore artistico del Costanzi, un colpo in grado di rilanciare l'immagine un po' fiacca della STIn e che porta Marghieri a desistere dal progetto di gestione congiunta tra i teatri di Roma e Torino. Pozzali conserverà il suo posto di direttore artistico del Regio, mentre il 9 agosto l'amministratore delegato dell'Internazionale potrà scrivere soddisfatto ai dipendenti della STIn:

In data di oggi l'illustre maestro Pietro Mascagni ha assunto la direzione degli spettacoli del T. Costanzi e il personale del servizio teatrale viene posto alla sua diretta dipendenza per l'esplicazione delle attribuzioni a lui demandate.<sup>560</sup>

Mentre Mascagni prende servizio al Costanzi sovrintendendo ai lavori di ristrutturazione della sala e impegnandosi con slancio nelle scritture degli artisti e nella redazione del cartellone, ben altri problemi agitano l'azionariato della STIn: come vedremo meglio nel prossimo capitolo, la STIA sgomita per imporre il proprio modello di gestione, mentre i contrasti tra i vari gruppi di interesse escono allo scoperto, portando la società a un passo dalla liquidazione.

Al di là delle divisioni interne, l'analisi del fallimento artistico ed economico della prima stagione della STIn non può esulare dal principale problema riscontrato dalla società: la mancata circolazione degli allestimenti e degli artisti tra un teatro e l'altro, causa di ritardi nei debutti e di slittamenti a catena sulle piazze successive. In vista del Carnevale 1909-10 la STIn cerca di ovviare alla lentezza di circolazione delle scene e dei *cast* stipulando accordi di noleggio che prevedono il riutilizzo degli stessi materiali in più teatri, trasportati ricorrendo a un unico corriere<sup>561</sup>. Ma più che gli aspetti logistici, nella prima stagione della STIn erano venuti meno quelli organizzativi: la pianificazione degli spostamenti degli artisti tra i vari teatri si dimostra presto approssimativa e i lunghi periodi di chiusura forzata imposti da indisposizioni, assenze e mancanza di scenografie non consentono agli amministratori di ammortizzare i costi fissi. Come constatato da Marghieri e ribadito dai sindaci, sono proprio le mancate recite ad affossare le casse della STIn. Già ai primi di

<sup>559</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, Copia di telegramma di Charles Séguin ad Alberto Marghieri, 17 giugno 1909.

<sup>560</sup> Ivi, b. 3, fasc. 18, Appunto di Alberto Marghieri, 9 agosto 1909.

<sup>561</sup> A novembre vengono presi accordi più dettagliati con gli spedizionieri Fratelli Gondrand, già fornitori della stagione 1908-09, per i teatri di Roma, Napoli e Torino. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 10, fasc. 3.

gennaio, a proposito del Costanzi, Renzo Sonzogno sottolinea gli errori di pianificazione e le pressioni di maggiorenti e municipio, cui è necessario opporre una visione coordinata tra i vari teatri per non incorrere nel disastro artistico e finanziario:

Sono veramente preoccupato per l'andamento del Teatro Costanzi e per l'organizzazione della Stabile. Al Costanzi non abbiamo provato il secondo spettacolo e purtroppo si è verificato quanto io prevedevo, che per l'indisposizione di un artista della *Valkiria* si sarebbero perdute delle rappresentazioni. Ora apprendo che si vorrebbe dare la *Loreley* e senza sostituirla alla *Butterfly*. È assolutamente impossibile senza rovinare tutto il programma della stagione e mi meraviglio immensamente che i maestri Orefice e Polacco possano pensarci seriamente. Bisogna ottenere dal Municipio l'approvazione del cartellone come sta e veramente non dovrebbe essere difficile perché il nostro cartellone è il più bello d'Italia.<sup>562</sup>

Ma non tutti gli errori di gestione sono imputabili a ingerenze esterne alla STIn: caso esemplare è quello del Regio di Torino, dove a un certo punto resta su piazza soltanto la *Iris*, replicata per due sere fino a che l'indisposizione della primadonna Emma Carelli costringe il teatro a rimanere chiuso. Scrive l'amministratore:

Per precedenti impegni la nostra Direzione ci obbliga, contrariamente ai nostri Consigli ed alle nostre scongiurate proteste, a mandare a Parma la compagnia della *Norma*, dopo sole tre recite fatte a Torino. Cioè non la Compagnia della Norma solo è stata mandata a Parma, ma le opere WALKIRIA (artista Garibaldi) GIOCONDA (Russ Garibaldi - Benedetti) - RACCONTO d'INVERNO (Benedetti) - Cosicché noi rimanemmo con la sola IRIS. Ora la fatalità delle cose è stata superiore ai preventivi umani e proprio in quella sera la Carelli si è dichiarata indisposta. Ch'è avvenuto? Che s'è dovuto restituire l'incasso di sabato assai rilevante, che s'è tenuto chiuso il teatro anche la successiva domenica [...]. Senza contare che i continui viaggi della Russ ostacolavano lo studio dell'opera nuova *Hellera*, che in tal modo veniva rimandata ad epoca indeterminata.<sup>563</sup>

E se le star non sempre riescono a giungere in tempo nella nuova piazza, talvolta gli inconvenienti possono perfino giungere da un successo inaspettato, che rischia di compromettere le strategie oltreoceano della STIA. Protesta Mocchi:

L'esito della GIOCONDA con la Signora RUSS à certamente rappresentato un successo personale dell'artista; ma, mentre non è eliminato tutti gli inconvenienti del pubblico e della stampa suscitati dalla sostituzione della BURZIO, à certamente nociuto gravemente agli interessi della S. Teatrale ITALO

<sup>562</sup> ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 8, Lettera di Renzo Sonzogno a Enrico di San Martino, Milano, 6 gennaio 1909.

<sup>563</sup> Ivi, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'Amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909.

ARGENTINA [...]. Voi sapete che la mia funzione nella STIN non è semplicemente quella di vegliare agli interessi di questa Società, ma soprattutto quella di coordinare gli interessi della STIN con quelli della STIA. Orbene io non vi nascondo che l'eccessiva denigrazione della BURZIO, capo saldo della stagione del COLON, per opera degli stessi comunicati della Direzione del COSTANZI [...], mette la STIA in una situazione di gravissima preoccupazione [...]. Noi abbiamo quindi assolutamente bisogno che la direzione del COSTANZI trovi il mezzo di fare fare alla BURZIO almeno un paio di rappresentazioni.<sup>564</sup>

In vista della nuova stagione è dunque necessario provvedere a scritte di sostituti che tengano conto della rotazione dei cantanti, ma anche degli equilibri tra le società e degli eventuali imprevisti (indisposizioni, defezioni, proteste da interpreti da parte di direttore d'orchestra e commissione teatrale). Questo, secondo gli azionisti del gruppo americano, doveva restare uno dei principi cardine della società,

[...] quello di riunire gli sforzi isolati in uno sforzo unico e permettere quindi di dare maggiore perfezione agli spettacoli pure realizzando notevoli economie sul naturale sperpero che del danaro si faceva agendo isolatamente. Condizione essenziale del programma è poi il coordinamento e la rotazione degli spettacoli: cosa questa, non facile, né rapida ad organizzarsi, a cagione delle condizioni differentissime dei diversi teatri in Italia, in cui si trovano teatri comunali, sociali, privati, sussidiati, non sussidiati, ecc. quindi non si potranno certamente giudicare i veri risultati di questo movimento tanto dal lato artistico quanto da quello finanziario, se non dopo un certo tempo d'esercizio.<sup>565</sup>

Eppure già nei primi mesi di attività gli amministratori denunciano il mancato funzionamento delle scritte attraverso l'agenzia comune e la penuria di artisti sul mercato, in massima parte forniti alla STIn dalla STIA. Come spiega lo stesso Renzo Sonzogno, le difficoltà dell'agenzia di Milano, sono “causate dalla mancanza ancora di una precisa organizzazione per la quale dovremo provvedere d'accordo più sollecitamente”<sup>566</sup>. Sebbene sia probabilmente enfatizzata dal litigio appena avuto con Emma Carelli (cfr. § III.2) e non tenga conto delle difficoltà di subentrare a stagione già avviata, la relazione dell'amministratore del Regio di Torino, Carlo Körner, aiuta a far luce sui problemi dell'agenzia:

Già con nostre lettere del dicembre e del gennaio scorso, dirette all'On. Presidenza della nostra Società, rilevavamo come qualmente il funzionamento della nostra Agenzia fosse funesto agli interessi supremi

<sup>564</sup> Ivi, b. 1, fasc. 19, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 3 aprile 1909.

<sup>565</sup> [Walter Mocchi?], *S.T.I.A.-S.T.I.N.*, in «TI», IV, 19, 5 novembre 1908.

<sup>566</sup> ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 8 Lettera di Renzo Sonzogno a Enrico di San Martino, Milano, 8 gennaio 1909.



dei teatri e della Società. E questi rilievi non erano certi azzardati, né avventati, ma semplicemente rispecchiavano la verità della situazione [...]. Noi crediamo, ed abbiamo in ciò la più grande convinzione, che l'incremento prospero e vigoroso di un ente economico è in ragione diretta dell'attività e dell'onestà del proprio personale [...]. E per ritornare al funzionamento della nostra Agenzia noi ripetiamo ch'essa s'è trovata impreparata e sprovvista a fare gli interessi di tanti teatri. Già ebbimo a dire a codesta On. Presidenza come i contratti coi fornitori siano stati stipulati dalla sede di Milano all'ultimo momento ed in modo disastroso. Con Zamperoni si è stipulato un contratto che noi non sappiamo come definire. La gestione precedente al teatro Regio di Torino [...] ha pagato alla stessa ditta una media di L. 14.75 per costume. Quest'anno la nostra Agenzia ha concluso un forfait [...] che tradotto in cifre elementari importa una media di Lire 18.25. Senza tener conto che realmente l'Agenzia aveva contrattato il forfait di L. 5000.- per ciascuna delle due opere nuove e che è occorso, si noti bene A CONTRATTO FIRMATO, il nostro personale intervento a Milano per ridurre la cifra a L. 4500.-<sup>567</sup>

Alle accuse, come abbiamo visto, Mocchi aveva risposto punto per punto, con l'appoggio dello stesso Pozzali. Del resto, bisogna riconoscere che per l'agenzia di Milano non è impresa da poco riuscire a concludere contratti vantaggiosi a stagione già avviata. Né con i cantanti, né con attrezzisti e scenografi: come sottolinea Renzo Sonzogno a Enrico di San Martino, fronteggiare le indisposizioni scritturando all'ultimo momento degli interpreti di qualità, a cifre ragionevoli, diventa quasi impossibile:

In merito alla domanda del Sig. QUARANTA le devo assicurare che qui si è fatto tutto il possibile per trovare un tenore che potesse risollevar la stagione di Bari ma il tenore ACERBI a cui accenna il Sig. QUARANTA non conosce la MANON ed a Parma non è molto incontrato il favore del pubblico tanto che ci siamo deciso di scioglierlo essendo stato scritturato a condizioni onerose [...]. L'unico provvedimento possibile per Bari è di sollecitare l'andata in scena di DANNAZIONE rimediando con recite popolari in questo periodo di preparazione. Non abbiamo mancato di fare pratiche ovunque per ottenere una celebrità perché di artisti possibili disponibili non ve ne sono. Il Sig. QUARANTA aveva l'ingenuità di chiederci Anselmi o Garbin impegnati come Lei sa al COSTANZI e alla SCALA a paghe favolose!!<sup>568</sup>

Nella crisi dell'agenzia sembra destreggiarsi molto bene Walter Mocchi, che viene persino accusato di sfruttare a proprio vantaggio le difficoltà per strappare alla moglie, Emma Carelli, contratti più

<sup>567</sup> Ivi, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'amministrazione della STIn, 3 aprile 1909.

<sup>568</sup> Ivi, b. 8, fasc. 8, Lettera di Renzo Sonzogno a Enrico di San Martino, Milano, 8 gennaio 1909.

vantaggiosi<sup>569</sup>. Nonostante alcune storture, è però grazie al lavoro dell'agente generale che già nel primo anno di attività la maggioranza delle scritture della Internazionale è stipulata su contratti prestampati della STIA, la quale divide poi la commissione a metà con la STIn<sup>570</sup>. Negli esiti contrastanti del progetto di un grande *trust*, il risultato tangibile riguarda l'aumento del volume d'affari di Mocchi, non a caso ideatore dell'intera operazione: in seguito all'accordo stretto con un agente di primo piano come Carlo D'Ormeville, si realizza un cartello che esclude – salvo irrinunciabili eccezioni<sup>571</sup> – la concorrenza nella scrittura dei cantanti di altre agenzie. Margini più ampi restano, ancora per qualche tempo, nell'ingaggio delle masse orchestrali, dei cori e dei corpi di ballo, ma la condizione di favore non durerà a lungo: nel giro di paio d'anni, con la nascita della Agenzia Italo Sud-Americana – che dall'autunno 1910 subentrerà alla STIA nell'esclusiva con la STIn<sup>572</sup> – ogni singolo contratto passerà dagli uffici milanesi di Mocchi e D'Ormeville.

### III.7.1 Editori e régisseur: questioni d'arte nelle produzioni STIn

Fa una certa impressione leggere il severo giudizio di Giulio Ricordi a proposito degli allestimenti della Società Teatrale Internazionale. Quando, dopo appena un mese dall'avvio del Carnevale, Renzo Sonzogno chiede all'editore concorrente di poter mettere in scena il *Tristano e Isotta*, egli risponde:

[...] non dubito essere scopo principale della Sti (*sic!*) allestire spettacoli ottimi ma questo è semplicemente obbligo per una grande società artistica sia dal lato morale sia dal materiale per assicurarsi concorso pubblico. Sfortuna vuole che quasi tutti spettacoli ebbero risultati mediocri anche pel sistema pessimo non far prove sufficienti pressando direttori. Mio obbligo tutelare interessi affidatimi quali temo contrastino con quelli della Sti tuttavia volendole darle prova deferenza sua

<sup>569</sup> “Non parlo poi dell'artista Carelli, che conclusa per L. 800.- dal nostro Sig. Pozzali con l'Amministratore Avv. Sonzogno, fece fare un nuovo contratto a L. 1000 per recita, assicurandone sei [...] senza tener conto che il contratto di tale artista, che tutti sanno essere la moglie dell'Agente generale della Società [...] aveva quasi tutti i paragrafi e gli articoli salvaguardanti la Società, debitamente scancellati ed annullati.” ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 2, s. fasc. 4, Relazione di Carlo Körner all'Amministrazione della STIn, Torino, 3 aprile 1909. Risponde Mocchi: “Per quanto riguarda il contratto della Signora Carelli [...], contratto assolutamente identico a quello di tutti gli altri artisti della sua stessa categoria, compresa la Signora Russ scritturata dal Signor Pozzali [...] È assolutamente necessario richiamare il Signor Korner, contabile del Teatro Regio alla memoria dei seguenti fatti: a) Egli non è l'Amministratore del Teatro Regio ma è un semplice impiegato d'ordine; b) Egli non ha alcuna veste per intervenire nelle deliberazioni della Società e della Direzione del Regio.” Ivi, b. 8, fasc. 5, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 10 marzo 1909.

<sup>570</sup> Cfr. Ivi, b. 24, fasc. 9, *Mediazioni artisti 1908-1909 riassunti per ciascun teatro*.

<sup>571</sup> Spesso le *star* escono da questo schema: su tutti, Titta Ruffo (la cui mediazione va alla STIA, a D'Ormeville e ad Augusto Conti) ed Ermete Zacconi, che l'agente Angelo Saltarelli accorda al Costanzi dal 12 ottobre al 1 novembre 1910 con una provvigione pari al 70% dell'incasso. Cfr. Ivi, b. 3, fasc. 23, *Contratto teatrale*, Roma, gennaio 1910.

<sup>572</sup> Ivi, b. 10, fasc. 25, Lettera del gerente della Agenzia Teatrale Italo Sud Americana (Walter Mocchi), 21 dicembre 1910.

persona autorizzo Casa costi contratto *Tristano* pel nolo seimila purché contratto porti di lei firma unitamente garanzia scritta che nessuna opera programma fissato verrà omessa.<sup>573</sup>

Il monito di Ricordi rispecchia la rigorosa politica da sempre perseguita dall'editore nella tutela dei titoli della propria Casa, ed è probabilmente funzionale anche a mettere in guardia la STIn sull'imminente debutto della nuova produzione di Franco Alfano, il *Principe Zilah*. In attesa delle prime di Genova e Roma l'opera è oggetto di un fitto carteggio per il mantenimento di uno standard elevato sotto i profili della concertazione, degli interpreti, delle scenografie e del "vestiario", che alla fine, "come scrittovi dal Comm. Ricordi", verrà "protestato tutto [...] perché nessuno conforma al figurino."<sup>574</sup> Proprio perché la STIn, "come da consuetudine", è tenuta a riconoscere "nei Sigg. Comm. Giulio e Tito Ricordi i più ampi diritti riflettenti la concertazione e la messa in scena dell'opera [...], nonché la piena facoltà di ritirare lo spartito e impedirne la rappresentazione qualora, a giudizio dei prenommati Signori, e non d'altri, l'opera «Il Principe Zilah» non avesse l'esecuzione quale è desiderata dall'autore"<sup>575</sup>, nell'organizzare il debutto dell'opera di Alfano l'Internazionale dimostra una grande cura, che la critica riconosce sia nelle scene e nei costumi sia nella concertazione:

Il maestro Alfano non avrebbe potuto desiderare esecutori migliori e più volenterosi di quelli che iersera formavano il complesso artistico a cui era affidata l'interpretazione della sua nuova opera.<sup>576</sup>

Del resto, scorrendo i documenti e le recensioni degli spettacoli allestiti dalla STIn, il giudizio di Giulio Ricordi appare fin troppo ingeneroso: pare infatti un dato assodato che – almeno nei teatri maggiori, Costanzi e Regio di Torino – l'Internazionale tenti di armonizzare il conseguimento di risultati economici con le esigenze di produzioni di alto livello artistico. Finalità riconosciute dalla stampa nella scelta di interpreti con voci aderenti alle partiture, nella scrittura di "cantanti cannone" e, soprattutto, nell'attenzione che la società rivolge ai risultati scenici. Quando *La Valchiria* va in scena al Regio di Torino, particolare interesse rivestono le riflessioni che il critico de

<sup>573</sup> ASCA, *STIn*, b. 25, fasc. 8, Telegramma di Giulio Ricordi a Renzo Sonzogno, 20 gennaio 1909.

<sup>574</sup> Ivi, b. 9, fasc. 2, Lettera di Ercole Casali alla sartoria Bernardini, Genova, 11 febbraio 1909. Nonostante i costumi siano giudicati non conformi, "Forzatamente si è dovuto tenerne una parte diversamente non s'andava in iscena", rimediando con il vestiario fornito da un'altra sartoria. Protesta Casali: "Naturalmente i vestiti che costano toccano all'impresa, quelli stracci come i zingari e tanti altri tocca alla Sartoria fornitrice, la quale ha avuto il coraggio di volere quel forte nolo immeritato dato i vestiarì veramente miseri e non conforme ai figurini." *Ibidem*.

<sup>575</sup> ASCA, *STIn*, b. 15, fasc. 1, s. fasc. 6, Contratto di noleggio per *Il principe Zilah*, Milano, 23 novembre 1909.

<sup>576</sup> D., *Il Principe Zilah, dramma lirico di L. Illica, musica del m. F. Alfano al Carlo Felice*, in «Caffaro», 4 febbraio 1909.

«La Stampa» avanza a proposito della messinscena, che appare non solo curata nei dettagli, ma che lascia intravedere la ricerca, da parte della direzione dell'allestimento, di un'indagine protoregistica della partitura wagneriana:

Certo l'insieme fu lodevole. Qui, dove tanti elementi – tutti ugualmente importanti – devono concorrere a darci la sensazione completa dell'opera d'arte, non si può parlare di sole virtù canore. Ebbene plasticamente questa fu una delle riproduzioni migliori della *Walkiria*. Certi atteggiamenti, certi gruppi assumono una mobilità di espressione pittoresca notevolissima. Ricordo, ad esempio, quello di Brunilde, fieramente spiccante nella lucente armatura sul fondo bruno del suo cavallo, mentre sul paesaggio scosceso ed arido scende la notte, e Sigmund guarda amorosamente Siglinde svenuta. Perché, peraltro, non tutto parve così accuratamente reso? Così la lotta tra Hunding e Sigmund si svolge non nell'ombra, ma nel buio addirittura, e i rapidi baleni non bastano a rischiarare sufficientemente la drammatica e superba scena. Ed ancora: se l'incantesimo del fuoco destò nel guizzare delle fiamme e nel sollevarsi dei vapori un'impressione bellissima, perché per contro così antipatico il taglio quadrato della porta, nella notte primaverile?<sup>577</sup>

Se l'impresa Pozzali può avvalersi per i propri allestimenti delle apparecchiature d'avanguardia messe a disposizione dalla STIn, è interessante osservare come al Costanzi, sul modello della Scala, la società vorrebbe installare dei proiettori per panorami da applicare alle scenografie<sup>578</sup>. Ma anche nei teatri più piccoli, come il Regio di Parma, vengono proposte soluzioni illuminotecniche poco ortodosse, che talvolta incontrano le resistenze delle autorità:

Apprezzo, e condivido, i sentimenti di delicato riguardo, che inducono codesta Commissione a ritenere non conveniente di impiantare, per le rappresentazioni del *Mefistofele*, un riflettore elettrico nel palco reale. Ed esprimo la speranza che, profittando di qualche palco della fila superiore, codesta Commissione possa ottenere egualmente bene, lo scopo desiderato.<sup>579</sup>

È bene inoltre osservare come il dibattito sulla resa teatrale delle opere liriche fosse molto vivo in quegli anni sul foglio della STIA, «Il Teatro Illustrato»<sup>580</sup>: riflessioni come quelle testé citate dimostrano da parte di Mocchi e dei suoi soci una intelligente consapevolezza dei mezzi propri

<sup>577</sup> “La Walkiria” al Teatro Regio, in «S», 23 dicembre 1908.

<sup>578</sup> *Le novità al Costanzi. Il cinematografo applicato alla scenografia*, in «Ts», V, n. 41, 13 dicembre 1908. Il progetto viene però abbandonato perché il palcoscenico del Costanzi non ha la profondità sufficiente per retroproiettare i fondali.

<sup>579</sup> ASTRPR, *Cart.*, b. 1, fasc. 2, Lettera del prefetto di Parma a Fulvio Pellacani, 5 febbraio 1909.

<sup>580</sup> Tra i principali interventi: Mario Salvaneschi, *La messa in scena attraverso la storia nel Teatro lirico*, in «TI», IV, n. 4, 1 marzo 1908; Donna Bice, *Il costume storico*, in «TI», V, n. 13-14, 1-15 agosto 1909; e, soprattutto, Giacomo De Zerbi, *Una lacuna del Teatro lirico. Il “régisseur”*, in «TI», V, n. 15-16, 15-31 agosto 1909.

della direzione di scena – se non ancora della regia – cui viene riconosciuta una dignità ben distinta dagli aspetti puramente visivi della scenografia. Quanto esposto ad esempio con passione da Giacomo De Zerbi a proposito del *régisseur* risulta ancora oggi, a distanza di più di un secolo, di grandissima attualità: egli parte dalla necessità di imporre allo spettacolo una coerenza tra testo, *milieu* e rigore storico dei costumi, ma presto allarga l'indagine alla disposizione delle masse e alla recitazione dei cantanti. L'intervento si conclude con una critica ai divi, i quali spesso “non si danno pensiero alcuno dei personaggi che rappresentano”, palesando un'analogia con quanto nel teatro drammatico, sulla spinta delle teorizzazioni dei Saxe-Meiningen e di Antoine, da tempo si stava muovendo contro il modello ottocentesco del grande attore. Il direttore d'orchestra, da solo e senza una preparazione specifica, non può porre rimedio ai problemi della messinscena. Per questo è necessario l'intervento del *régisseur*, “il vero direttore dello spettacolo”:

Io ricordo [...] d'un celebre tenore assai in fama per le sue interpretazioni wagneriane, al quale un notissimo maestro napoletano che è fra i primissimi direttori d'orchestra, dopo avere con moltissima pazienza insegnata la parte vocale d'una delle più difficili opere del grande maestro tedesco, dovette dire: «E adesso va da tua moglie, e pregala di spiegarti il significato delle parole che canti» [...]. Ricordo un altro tenore, anch'esso celebre, che nella *Lucia di Lammermoor*, vestiva il più bel costumino alla spagnuola che siasi mai visto. E di pettinature alla *vierge* nell'*Andrea Chénier*; di *toilettes* moderne nella *Bohème*, chi non ne ha viste? Capite da voi stessi che potrei proseguire nella enumerazione delle mostruosità che si vedono sulla scena e che il direttore d'orchestra non può evitare, dacché egli non vede gli artisti vestiti in costume, neppure alle prove generali: molto spesso le prime parti intervengono nei loro abiti da passeggio, e solamente la sera dello spettacolo, quando non è più possibile riparare, si presentano in acconciature che stonano con i costumi etnici, con la fedeltà storica, col tempo a cui dovrebbero riportarsi. E non il guaio peggiore: a parte le due squadre allineate come plotoni di soldati, dei coristi disposti sulle due ali del palcoscenico, o immobili o distratte; a parte le coorti di comparse malamente vestite e mai concorrenti a dar risalto all'azione, le prime parti che hanno bisogno di venir sulla ribalta per raccontare al pubblico quello che spesso dovrebbero dire agli altri personaggi o alle masse corali; che più spesso ancora parlano a chi non si cura punto di ascoltarle; che meno nel momento in cui prodigano la virtuosità delle ugole privilegiate, non si danno pensiero alcuno dei personaggi che rappresentano, delle situazioni drammatiche in cui si trovano; dei sentimenti che dovrebbero provare ed esprimere, costituiscono un tale complesso di disarmonie, di disaccordi, di stonature, che anche l'opera meglio concertata è più fusa musicalmente, ne esce fatalmente diminuita. In Francia, in Austria, in Germania ogni grande scena lirica ha un *regisseur* che è munito di pienissimi poteri e che ottiene

obbedienza cieca ed assoluta da tutti quelli che allo spettacolo prendono parte, a cominciare dal direttore d'orchestra, costretto spesso ad interrompere le prove perché l'azione scenica non procede come il *regisseur* vorrebbe. Egli è il vero direttore dello spettacolo [...].<sup>581</sup>

All'estero il *regisseur* “è il principale cooperatore del direttore d'orchestra, ne costituisce il miglior complemento e fa economizzare un tempo prezioso, riuscendo ad un complesso veramente artistico”: “studia gli effetti di luce e di scena”, “impone che le prove si facciano a scena montata [...], che artisti e masse intervengano alle prove in costume” e “fa effettuare prove di scena, senza orchestra, per convincersi che gli artisti abbiano compreso il personaggio che incarnano [...]”.<sup>582</sup>

Nei teatri lirici d'Italia, invece

[...] si tiene lo stesso identico sistema: il direttore d'orchestra è, sempre, anche concertatore. Egli, cioè, deve mettere d'accordo al piano le prime parti, ammesso che il primo lavoro di prove sia stato fatto dal sostituto, deve far leggere la partitura all'orchestra, ottenere interpretazione perfetta dai singoli gruppi di strumenti, fondere i vari componenti l'orchestra fino a raggiungere espressione, efficacia, colorito; deve poi mettere i cori d'accordo con l'orchestra, e infine provare tutta l'opera in orchestra per raggiungere il successo, per lo meno artistico. Lavoro immane che diventa nullo, quando si consideri tutto quanto al direttore d'orchestra resti a fare: esaminiamolo assieme: 1. Curare la messa in scena. 2. Far studiare agli artisti e alle masse l'azione scenica. 3. Ottenere dagli artisti che diano alla cosa cantata espressione adeguata al pensiero del librettista, al sentimento drammatico e comico. 4. Preoccuparsi, specie quando si tratti d'un'opera-ballo, della parte visiva, della disposizione dalle masse corali, delle comparse e degli artisti per modo da ottenere quadri di bellezza plastica: effetti *scenici*. 5. Prestare attenzione ai vari effetti di luce, che sono un elemento tutt'altro che disprezzabile nelle complesse contingenze del teatro attuale.<sup>583</sup>

La visione di Walter Mocchi riprende parzialmente questo discorso, declinandolo in funzione dell'ottimizzazione delle spese e del profitto: sebbene la STIn non riesca a realizzare che in minima parte quanto teorizzato, secondo l'organizzatore torinese nella combinazione ideale si rende necessaria “la creazione di una nuova specie di direttore d'orchestra: il concertatore puro e semplice”, il quale avrebbe salvaguardato i risultati economici e garantito la circuitazione “industriale” delle produzioni mantenendo risultati artistici conformi a stagioni moderne e di gran

<sup>581</sup> Giacomo De Zerbi, *Una lacuna del Teatro lirico. Il “regisseur”*, in «TI», V, n. 15-16, 15-31 agosto 1909.

<sup>582</sup> *Ibidem*.

<sup>583</sup> *Ibidem*.

lusso. Mocchi definisce questa nuova figura come un maestro “di gran valore e modesto, il quale, nell'alternarsi dei vari nuclei, avesse – come hanno oggi i direttori – la funzione di preparare l'orchestra.” Secondo questo sistema, l'impresa avrebbe scritturato poi degli altri direttori, con nomi di maggior richiamo, che “a seconda delle opere, darebbero poi la loro particolare e personale fisionomia all'esecuzione.”<sup>584</sup> Se lo scopo di Mocchi appare orientato più a un'ottimizzazione dei costi che non al conseguimento di risultati artistici memorabili, è altrettanto vero che le dichiarazioni dell'agente riassumono uno dei principali orientamenti che emergono nella prima stagione della STIn: il tentativo di armonizzare, quantomeno nei teatri più importanti, le esigenze del profitto con quelle di spettacoli aggiornati dal punto di vista estetico, tecnologico e organizzativo.

### III.7.2 *Il fascino della STIn sugli speculatori stranieri. Cenni al caso Opéra di Parigi*

Nei suoi primi mesi di vita il programma della STIn stimola l'interesse di almeno due grandi teatri stranieri: l'Archivio societario conserva tracce di contatti e trattative con il Metropolitan di New York e con l'Opéra di Buenos Aires, che come visto in § III.1.3, sul finire del 1908 pare dover entrare ufficialmente nell'orbita dell'Internazionale. Un terzo progetto si affaccia nell'autunno del 1909: sebbene le difficoltà di bilancio della società siano ben note al pubblico e alla stampa – e alla fine saranno queste che faranno sfumare l'affare – un gruppo francese si fa avanti con San Martino con lo scopo di coinvolgere la STIn nel costituendo “Théâtre International”. Da tempo il maggiorenne romano cercava di stringere una combinazione con la fervida piazza di Parigi e già nel 1907 egli aveva presentato a Uberto Visconti di Modrone l'agente Gabriel Astruc e il di lui progetto “du Théâtre international des Champs-Élysées qui sera prochainement édifié à Paris”<sup>585</sup>, raccomandandogli “di prendere la domanda in benevola considerazione trattandosi di cosa che potrà rendere utili servizi all'arte ed agli artisti”. Se di quell'idea non si fece più nulla, nel 1909 i termini del nuovo progetto sembrano poter riaccendere l'entusiasmo di San Martino, se non altro per la presenza di esponenti illustri del mondo teatrale francese e di partner economicamente affidabili:

<sup>584</sup> *Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale*, intervista di Giuseppe Cassone in «S», 20 febbraio 1909. Il progetto di Mocchi è spiegato nel dettaglio in § III.7; l'articolo è trascritto in Appendice.

<sup>585</sup> *AVM, AFVM*<sup>III</sup>, b. H74, fasc. 3, Lettera di Gabriel Astruc a Uberto Visconti di Modrone, Parigi, 20 settembre 1907. In allegato, anche una breve nota di Enrico di San Martino e la bozza a stampa del progetto.

Tra i promotori c'è il Lagarde (direttore artistico de l'Opera) (segretissimo) Mr. H. Philouze (amministratore delegato de la Société Parisienne de Publicité financière) Mr. F. Waddington Amministratore di molte Società, figlio dell'antico Ambasciatore a Londra. Mr. Rey, impresario Mr. Emile Hess Amministratore di molte società etc. Mr. Glück Ing. Etc.<sup>586</sup>

Il “projet de Théâtre International”<sup>587</sup> ha una base finanziaria simile a quella della STIn: affaristi, appassionati d'opera, immobilari e impresari si sarebbero dovuti riunire intorno a un capitale di un milione e mezzo di franchi, ripartito in 150 azioni da 10mila franchi l'una, e con modalità simili al contributo dato dalla STIA alla nascita della Società Teatrale Internazionale, questa avrebbe dovuto farsi promotrice dell'iniziativa acquistando una parte rilevante dei titoli della nuova anonima. Sebbene si proponga su un piano più autenticamente culturale che speculativo, molte sono le analogie tra il progetto francese e il primigenio nucleo costitutivo dell'Internazionale:

On a souvent fait l'observation qu'il n'existe pas à Paris de Salle de Spectacle exclusivement affectée aux manifestations lyriques, Dramatiques, aux Concert et Auditions Musicales de toutes les Ecoles et de tous Pays. Et cependant on a pu constater récemment par les tentatives qui en ont été faites isolément, telles, pour ne citer que celles là, les représentations de la “Salomé” de Strauss et la Saison Russe, qu'il y a chez nous un public réellement épris d'art et éclectique dans ses goûts, qui assurerait à un entreprise de ce genre un succès certain. Par ailleurs, les Sociétés de Grands Concerts Symphoniques, et le nombreuses Associations Musicales qui ont si puissamment développé chez nous la compréhension de la Musique Classique, ne trouvent nulle part une Salle où soient réunies les conditions indispensables de confort, de perfection d'acoustique et de proportion qui recueilleraient tous les suffrages. En outre, certaines oeuvres françaises, à quelque genre qu'elles appartiennent, et connues seulement d'une élite, n'ont jamais vu à Paris les feux de rampe bien que quelque unes d'entre elle aient été chercher en Province et à l'Etranger même la consécration d'un légitime succès. Enfin certains grands Artistes Etrangères, pour lesquels une série de représentations à Paris constituerait le Couronnement de leur Carrière Artistique, n'ont pas encore eu l'occasion de se faire entendre à Paris.<sup>588</sup>

Date queste premesse, “les initiateurs du Théâtre International, projettent de constituer une Société pour l'exploitation d'une Salle de Spectacle située au centre même de Paris”. Sebbene il gruppo francese non intenda creare un trust tra più teatri, l'orientamento a veder ridotte “les

<sup>586</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 29, Lettera di Eugenio Boggiano a Enrico di San Martino, 8 ottobre 1909.

<sup>587</sup> Ivi, *Notice sur un projet de “Théâtre International”*, allegato a Lettera di Émile Hess a Eugenio Boggiano, Parigi, 6 ottobre 1909. Il documento è interamente trascritto in Appendice.

<sup>588</sup> *Notice sur un projet de “Théâtre International”*, cit.



possibilités d'aléa à un minimum extrême” ne accomuna l'indirizzo a quello della STIn. Inoltre, la forma ideale per la gestione della speculazione viene individuata, attraverso l'esempio dei grandi teatri di area anglosassone (e della stessa Internazionale), nella società di capitali:

La gestion de la Société du Théâtre International serait tout comme au Metropolitan Opera de New-York et à Covent Garden, confiée à un Conseil d'Administration réunissant quelques personnalités marquantes et dont la compétence artistique s'allierait à une connaissance approfondie de goûts Parisiens. La Direction incomberait à un Directeur nommé par le Conseil d'Administration, dont, administrativement parlant, il serait l'émanation pure et simple, ayant voix consultive seulement, et chargé d'exécuter rigoureusement les décisions du Conseil. De cette manière, le Théâtre International serait assuré d'une administration aussi parfaite que l'est une Société Anonyme appliquée à un Etablissement financier ou à une Affaire Industrielle.<sup>589</sup>

Il 28 ottobre San Martino, di fronte alle difficoltà che di lì a poco avrebbero portato all'annuncio di dimissioni di Marghieri, risponde declinando l'invito. Con toni cortesi e amareggiati il presidente della STIn rimanda a tempi migliori – che mai arriveranno – la partecipazione alla nuova speculazione:

L'idea da Lei esposta riguardo una possibile compartecipazione dalla Società Teatrale Internazionale (STIN) nella nuova combinazione parigina sarebbe, dopo averla studiata, forse accettabile perché in parte conforme anche ai propositi che si era prefissa questa Società. Però devo farle rimarcare che la STIN, in questo suo primo anno di vita, dovette superare grandi difficoltà per crearsi una completa ed importante organizzazione. È per questo motivo che parte dei suoi capitali furono investiti nell'acquisto del Teatro Costanzi, il quale deve servirle di base per lo svolgimento del suo programma. Altri capitali poi sono indispensabili sia all'esercizio di questo Teatro come degli altri per i quali essa ottenne la concessione. Come Lei vede in questo momento non sarebbe possibile a questa Società di distogliere parte dei suoi capitali per entrare in nuove combinazioni senza che essa, invece dei vantaggi che dovrebbero derivargliene, potesse al contrario incorrere in eventuali difficoltà, che, quale nuovo Ente, deve con ogni mezzo cercare di evitare. Non creda però che la sua proposta e il progetto di cui Ella mi scrive venga messo in oblio, anzi sarà tenuto presente per il caso che, modificandosi lo stato attuale delle cose si possa poi prenderlo in definitivo esame per una possibile compartecipazione in esso.<sup>590</sup>

La STIn non sarà più in grado di tornare sul progetto. Tuttavia la piazza di Parigi continuerà a essere

<sup>589</sup> *Ibidem.*

<sup>590</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 29, Bozza di lettera di Enrico di San Martino a Eugenio Boggiano, s.d. [28 ottobre 1909].

un polo d'attrazione importante per l'Internazionale: impossibilitata a investire in nuove speculazioni, la società tenterà di intercettare artisti e copioni attraverso sistemi di circuitazione delle compagnie tra i palcoscenici in mano alla STIn e quelli sudamericani de La Teatral. Al progetto lavora l'agente generale Mocchi: "Sto combinando grande tournée americana Chatelet anno venturo indi giro Italia" telegrafa da Parigi<sup>591</sup>, ma tale combinazione riuscirà a realizzarsi solamente anni dopo, con il determinante contributo della Scala, e sarà reso necessario dalle contingenze della grande guerra (cfr. §§ VII.3 e VII.4).

---

<sup>591</sup> Ivi, b. 8, fasc. 1, Telegramma di Walter Mocchi a Gino Pierantoni, Parigi, 12 aprile 1910. Risponde Pierantoni dal Teatro Argentina: "Ritengo errore scritturare compagnia francese Chatelet mentre più utile sarebbe compagnia italiana nostra con repertorio Chatelet prevedo stasera successo telegraferò presidente Sammartino con contessa assisterà per prima volta spettacolo dal palco direzione. Lavoro attivamente". *Ibidem*. L'appunto è indirizzato a "Mocchi – Seguintour – Parigi".

#### IV. Riorganizzazione della STIn: Pietro Mascagni, il Regio di Torino e la stagione 1909-10

*Il fallimento della prima stagione costringe la STIn a riorganizzarsi, dando vita a uno scontro tra la componente più mecenatistica dell'azionariato e quella più speculativa: alcuni soci si defilano e la STIA tenta una scalata alla maggioranza, mentre il trust si riduce all'esercizio del Costanzi e al Regio di Torino. Per risollevarle le sorti del teatro di Roma e l'immagine della società, la STIn scrittura Pietro Mascagni: l'esperienza del livornese come direttore di teatro è ricostruita pubblicando per la prima volta un buon numero di autografi emersi durante la ricerca nell'archivio societario. Tali documenti arricchiscono il profilo del compositore e consentono di rileggere con maggiore completezza alcune pagine dell'Epistolario. Nonostante gli esiti artistici, il passivo schiaccia l'anonima, che poco alla volta si allontana dai propri fini statutari, trasformandosi lentamente in un mero strumento societario per il controllo dell'immobile di proprietà.*

##### IV.1 Passivo e cassetta

Sorta per riformare in maniera radicale e secondo criteri "capitalistici" l'industria teatrale, dopo neanche un anno di vita la Società Teatrale Internazionale è costretta a fare i conti con il fallimento del proprio progetto: le proteste del pubblico, l'andamento irregolare della stagione e le chiusure anticipate di alcuni teatri si riassumeranno nel primo bilancio sociale del 30 giugno 1909 in un passivo imponente (L. 464.685,02 su un capitale di due milioni<sup>592</sup>), parzialmente attenuato dai buoni esiti di cassetta delle operette e féeries portate in scena dalla "Città di Genova".

Nei primi mesi del 1909 la situazione contabile della STIn è ancora peggiore e costringe i soci a confrontarsi su quanto prescritto dal Codice di Commercio a proposito delle società anonime gravate da perdite pari a un terzo del capitale sociale: con un deficit pericolosamente vicino alla soglia delle L. 666mila, a norma di legge gli azionisti sono infatti obbligati a decidere "se intendano di reintegrare il capitale o di limitarlo alla somma rimanente o di sciogliere la società."<sup>593</sup> Nel suo terzo commento al Codice, dato alle stampe proprio nel 1909, Alberto Marghieri prospetta diversi scenari per un'anonima gravata da un passivo simile a quello della STIn e sottolinea l'importanza

<sup>592</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>a</sup> convocazione della Anonima Società "Teatrale Internazionale"*, 11 settembre 1909.

<sup>593</sup> Precisa l'articolo 146 del Codice di Commercio: "Allorché la diminuzione giunga ai due terzi del capitale, lo scioglimento ha luogo di diritto, se i soci convocati in assemblea non deliberino di reintegrarlo o di limitarlo alla somma rimanente [...]."

del capitale sociale per l'esistenza stessa della società<sup>594</sup>. Anche in veste di amministratore delegato dell'Internazionale, il giurista allontana quindi l'ipotesi della liquidazione e individua nell'aumento di capitale la soluzione più funzionale al rinnovato perseguimento dei fini sociali. Tale provvedimento era stato caldeggiato già durante l'inverno dal gruppo argentino<sup>595</sup> e il 23 gennaio viene deliberato dal consiglio di amministrazione. Nei difficili giorni in cui Giacomo Orefice e Giovanni Bortini vengono estromessi dalla dirigenza della STIn, in presenza di Charles Séguin giunto appositamente dall'Argentina si mette a verbale che, “non appena saranno completati i pagamenti degli ultimi decimi”, il capitale sociale sarà aumentato “fino a quattro milioni, mediante emissione di azioni, in quattro volte per lire cinquecentomila ognuna”<sup>596</sup>.

La scelta di continuare a investire in una società in forte perdita, però, non raccoglie il consenso unanime dei soci: se già a gennaio Pietro Mascagni, esterno alla STIn ma vicino agli affari di casa Sonzogno, osserva l'irritazione di Edoardo per le speculazioni azzardate del nipote Renzo<sup>597</sup>, il 23 aprile 1909 il gruppo di azionisti facenti capo a Uberto Visconti di Modrone sceglie di abbandonare l'Internazionale, partecipando a Enrico di San Martino la “intenzione di chiedere la liquidazione della Società, dando principio alle pratiche necessarie per legalmente addivenirne.”<sup>598</sup> La richiesta non ha per il momento seguito (e anzi, le dimissioni vengono presto ritirate), ma dà nuova linfa alle strategie della STIA, che cerca di raccogliere le partecipazioni degli azionisti spaventati dalle perdite

<sup>594</sup> “Se la società ha bisogno di un capitale per raggiungere lo scopo, pel quale si è costituita; se ha determinato la quantità di questo capitale, perché in tale misura o ha ritenuto necessario al suo scopo, è chiaro che con la diminuzione di esso diventa difficile e forse impossibile per la società raggiungere quello scopo. Può darsi pure che, quantunque diminuito, il capitale sia sufficiente; e perciò la legge non ha assolutamente dichiarato che, verificatasi la diminuzione, la società non ha più ragione d'esistere, ma ha preveduto diverse ipotesi ed ha formulato diverse norme in proposito.” Marghieri 1909<sup>3</sup>: 245.

<sup>595</sup> Il 28 dicembre 1908 è Mocchi, “Quale Procuratore Generale della STIA e depositario delle sue centosessanta azioni” a richiedere “la convocazione di una Assemblea straordinaria” per discutere l'aumento di capitale e l'aumento dei membri del Consiglio di Amministrazione a quindici. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 1, Lettera di Walter Mocchi a Enrico di San Martino, Roma, 28 dicembre 1908.

<sup>596</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 3, *Nota di trascrizione del verbale d'assemblea generale straordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale tenutasi in Roma il 23 Gennaio 1909 [...]*, 10 luglio 1909.

<sup>597</sup> “Io sono arenato nel lavoro e credo di non poter più sperare di finire l'opera <Isabeau> dentro l'anno. D'altra parte, sono preoccupatissimo dell'andazzo della S.T.IN. ed ho paura del fallimento di casa Sonzogno – Qui, a Roma, la stagione è un disastro: non possono andare avanti. Renzo non si fa più vivo e non risponde a nessuna mia lettera. Anche questa volta sono stato profeta. A Parma le cose vanno anche peggio, se fosse possibile: sono state ritirate, prima della rappresentazione, la *Manon* di Massenet e la *Rhea* di Samara: il teatro è chiuso. C'è da temere una catastrofe da un momento all'altro. Oggi è arrivato a Roma, Seguìn, il più forte capitalista di Buenos Ayres. Io credo che oramai non ci sia più verso di salvare la situazione. E che avverrà della nostra *Isabeau*?” EPISTOLARIO I: 306, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 20 gennaio 1909. È bene osservare come Mascagni fin dalle prime fasi di formazione della STIn avesse intuito le difficoltà che gli investimenti di Renzo avrebbero creato nei rapporti con Edoardo e con il cugino Riccardo. In effetti alla fine del 1909 saranno proprio le speculazioni azzardate del nipote a provocare la frattura all'interno della casa editrice di cui parleremo ampiamente in § IV.6.

<sup>598</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 3, Lettera a Enrico di San Martino, Milano, 23 aprile 1909. La missiva è sottoscritta da Uberto Visconti di Modrone, Guido Ravà Sforzi, Giacomo Orefice, Louis Lombard, Luigi Cantoni, Riccardo Biglia ed Ettore Bocconi.

per scalare la maggioranza. Probabilmente supportato dal gruppo Italo-Argentino, disposto a investire nell'aumento di capitale, Marghieri presenta formale richiesta al Tribunale Commerciale di Roma perché autorizzi l'operazione. Ai primi di luglio l'amministratore delegato scrive soddisfatto al segretario del CdA: "Apprendo con piacere la buona fase di questo affare in Tribunale, e mi auguro che presto mi annunzierete la omologazione."<sup>599</sup>

All'improvviso, però, la STIA fa mancare il proprio appoggio all'aumento di capitale da essa stessa proposto: come vedremo tra poco, per tutta l'estate le strategie dei gruppi di "speculatori" agiteranno le già turbolente vicende della società, tra accensioni di mutui ipotecari, defezioni di soci e tentativi di scalata alle spalle degli azionisti meno accorti. Fasi concitate, che nelle cronache del periodo restano però sullo sfondo: il colpaccio della STIn è infatti la nomina di Pietro Mascagni a direttore generale del Costanzi.

#### IV.2 Strategie estive. Le ambizioni della STIA, la riorganizzazione della STIn

Se per tutta la durata della prima stagione le schermaglie tra i gruppi di azionisti avevano movimentato la vita della Società Teatrale Internazionale, giugno è il mese in cui le divergenze sugli indirizzi sociali emergono con piena chiarezza. In più occasioni la STIA aveva palesato il proprio interesse ad acquistare il pieno controllo della STIn, sia attraverso lo scambio dei decimi ancora da versare con partecipazioni all'interno del proprio capitale<sup>600</sup>, sia immettendo liquidità nelle casse dell'Internazionale grazie all'aumento di capitale deliberato a gennaio. Contando probabilmente sui buoni incassi della stagione lirica d'oltreoceano, l'Italo-Argentina intendeva accaparrarsi le nuove emissioni di azioni reinvestendo i profitti sudamericani.

Nel volgere di qualche mese, però, la STIA ribalta la strategia: il 22 giugno Mocchi chiede a Marghieri di rendere libero lo scambio delle azioni (operazione meno onerosa per accaparrarsi i titoli rispetto all'acquisto delle nuove emissioni) e lo rassicura sul fatto che la richiesta non

<sup>599</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 18, Lettera di Alberto Marghieri a Giannetto Valli, Napoli, 6 luglio 1909.

<sup>600</sup> Tale mossa avrebbe di fatto concretato la fusione tra le due società, ma viene scartata nell'assemblea del 23 gennaio 1909. Sebbene nel verbale di quella seduta la discussione sia coperta da "omissis", i dettagli dell'operazione sono spiegati da Mocchi nell'assemblea di settembre: "Ora nell'ultima Assemblea generale si era fra la Stia e la Stin stabilito un affare di reciprocità per cui alla Stia fu offerto di non versare le L. 400.000 saldo azioni in omaggio dell'opzione di cui è parola in detta Assemblea [...]" ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>a</sup> convocazione della Anonima Società "Teatrale Internazionale"*, Roma, 11 settembre 1909. Mocchi protesta perché, in attesa che si attui l'operazione, la STIA ritarda il versamento dei decimi e nel bilancio di giugno le vengono addebitati gli interessi di mora.

nasconda un tentativo di scalata, ma soltanto la volontà di svincolare parte dei propri capitali impegnati in Italia<sup>601</sup>. Marghieri scrive allora agli azionisti chiedendo se intendano “di procedersi allo scioglimento del Sindacato che come è noto [...] vincola la libera disponibilità delle azioni”, rassicurandoli sul fatto che la STIA “nel richiedere lo scioglimento non è affatto ispirata a procurar[e] la maggioranza che anzi a tanto ha già espressamente rinunciato”<sup>602</sup>. Eppure, in maniera sotterranea, il gruppo argentino sembra avere l'obiettivo opposto, come conferma negli stessi giorni Tullo Cantoni:

Finalmente, ho sentito parlare, a Milano della possibile cessione delle nostre azioni alla Società Italo-Argentina: per conto mio, non ne sarei del tutto alieno, purché la proposta cessione fosse a condizioni non troppo disastrose per noi.<sup>603</sup>

Anche Pietro Mascagni conferma a Luigi Illica l'avvenuto passaggio della maggioranza al gruppo argentino, anticipando la propria nomina a direttore del Costanzi e spiegando come il progetto della sua nuova opera, *Isabeau*<sup>604</sup>, sia strettamente connesso agli interessi del gruppo:

In quanto alla questione della Stin e della Stia, so anche io che c'è stato qualche cosa di grave, anzi di gravissimo. Contavo anche di scrivertene a lungo; ma... fino ad ora non mi è concesso per molte ragioni... spero domani o Domenica di poterti scrivere tutto; e spero di darti qualche buona notizia che riguarda me. Per oggi non mi è possibile dirti di più. Ti aggiungo soltanto che la vendita delle azioni (impedita dai patti del Sindacato) è pur troppo avvenuta; ed ha creato una situazione nuovissima: gli americani (Stia) hanno raggiunto una maggioranza notevole sul gruppo italiano (Stin) che ora trovasi in minoranza; così la Stia è padrona del campo anche per i teatri italiani. Dietro questo risultato la Stia si è rivolta a me... ma basta! Ti dirò tutto quando tutto sarà deciso; e la decisione non può ritardare oltre Domenica, dopo

<sup>601</sup> “Interpretando anche il desiderio di qualche altro azionista della SOCIETA' TEATRALE INTERNAZIONALE, la prego di interrogare formalmente gli azionisti membri del sindacato se abbiano intenzione di procedere allo scioglimento del sindacato stesso. Non ho difficoltà di aggiungere che in questa sua domanda la Stia non è guidata dal desiderio di impadronirsi della maggioranza, cui come Ella ben sa ha rinunciato, né è guidata da altre misteriose ragioni, ma soltanto da cause che Ella già conosce e che riguardano unicamente un desiderio di transitoria smobilizzazione dei valori che la Stia possiede.” ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 22 giugno 1909.

<sup>602</sup> Ivi, Lettera di Alberto Marghieri agli azionisti, s.d. [22/26 giugno 1909].

<sup>603</sup> Ivi, fasc. 24, Lettera di Tullo Cantoni a Enrico di San Martino, 25 giugno 1909.

<sup>604</sup> Alla ricerca di un nuovo soggetto fin dalla prima di *Amica* (1905), Mascagni approda al libretto di Illica nel 1908, dopo che questi l'aveva proposto senza successo a Bossi, Puccini e Franchetti. Dopo numerosi rimaneggiamenti, tagli e ripensamenti, *Isabeau* va in scena soltanto nel 1911, non senza che presto, su indirizzo di Sonzogno, il compositore si veda costretto ad accorciare brutalmente la monumentale partitura. Nonostante il successo e una rapida diffusione, a partire dal secondo dopoguerra l'opera sparisce dal repertorio. Cfr. Botteghi 2007, 11-103; Orselli 2011: 249-268. Quando accetta l'incarico di direttore del Teatro Costanzi, Mascagni sta lavorando sul terzo atto dell'opera.

domani. Pensa che *Isabeau* è legata in tutta questa faccenda [...].<sup>605</sup>

L'annuncio del passaggio sotterraneo della maggioranza delle azioni alla STIA scatena una levata di scudi del gruppo italiano, che martedì 27 luglio si riunisce a Roma con lo scopo "di risolvere la grave crisi che attraversa il Consiglio di amministrazione della Società"<sup>606</sup> Al termine della riunione, la maggioranza degli azionisti dirama un comunicato dai toni conciliatori; ma le conclusioni a cui arriva «La Stampa» sono di segno opposto:

Il tentativo ha dimostrato che l'accordo è quasi impossibile; la crisi finora grave è diventata da ieri gravissima [...]. Il gruppo argentino è principalmente rappresentato dal signor Walter Mocchi, munito ancor oggi d'ampia procura da alcuni grossi azionisti non italiani. Il gruppo italiano, mediante sistemazione dell'azienda raggiunse la prevalenza nel Consiglio d'amministrazione e in materia artistica adottava metodi nuovi. Il Consiglio riconosceva la necessità dell'autonomia del teatro e ne nominava direttore artistico, con larghi poteri, il signor Pozzali. Senonché, afferma il *Giornale d'Italia*, ritornato dall'America del sud con rinnovati poteri, il signor Walter Mocchi trovò modo di assicurarsi la maggioranza con un altro *stock* di azioni. Il gruppo sud-americano in lui impersonato, ebbe *ipso facto* il sopravvento. Seguirono immediatamente le dimissioni del duca Visconti di Modrone, del cav. Bocconi, del signor Billia (sic!) e, per risolvere la crisi, fu indetta la riunione di ieri a Roma. Nel frattempo si dimetteva anche il presidente conte di San Martino; ma intanto a Milano si gettavano le basi di un nuovo accordo che doveva essere ratificato ieri. Ieri invece, nella riunione di Roma, nello svolgersi della discussione che doveva portare all'accordo, fu manifesto dalle parole del signor Walter Mocchi, che il gruppo sud-americano, maggior possessore delle azioni, intende, per mezzo del Mocchi stesso, essere l'arbitro del Consiglio e dell'azienda sociale, cosicché ieri, seduta stante, il duca Visconti di Modrone, il cav. Bocconi, il cav. Billia, il conte di San Martino confermarono le loro dimissioni, e si dimisero pure l'avv. Sonzogno e l'on Marghieri, consigliere delegato. L'Amministrazione resterà in carica fino alla nomina del nuovo Consiglio che, secondo quanto la *Stin* comunica, avrà luogo l'8 settembre. Se la situazione si manterrà quale è oggi, è evidente che alla presidenza ed alle cariche sociali saranno elette persone che saranno gradite al gruppo argentino, rappresentato dal signor Mocchi e che accetteranno le vedute finanziarie ed artistiche di quest'ultimo. Ma il comunicato odierno lascia ancora sperare in un accordo. Però, tra le conseguenze di questo stato di cose, la prima ed immediata è questa che, col passaggio della maggioranza delle azioni nelle mani del gruppo argentino, il Costanzi di Roma, teatro sovvenzionato dal

<sup>605</sup> EPISTOLARIO I: 308, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 23 luglio 1909.

<sup>606</sup> *Una nuova crisi della "Stin". Le dimissioni del gruppo italiano*, in «S», 28 luglio 1909.

Comune, è divenuto un teatro sud-americano...<sup>607</sup>

Tre giorni dopo la riunione e le dimissioni di gruppo, un nuovo colpo di scena rimette tutto in discussione: Séguin tenta di bloccare le operazioni per l'aumento di capitale comunicando a Marghieri la disponibilità a vendere la propria partecipazione nella STIn. Il telegramma spedito da Buenos Aires è lapidario: "Pour eviter discussions offrons vendre totalité actions prix achat annulant compromis StiaStin"<sup>608</sup>, ma più che da una sincera volontà di riappacificazione, la scelta di Séguin sembra dettata dalle difficoltà vissute dall'Italo-Argentina in Sud America. Mentre al culmine di una complessa vicenda legale tra l'impresa e l'intendenza del Colón<sup>609</sup> il municipio di Buenos Aires minaccia di revocare alla STIA la concessione del teatro (togliendole così la sua principale entrata)<sup>610</sup>, la società si imbatte in una forte crisi di liquidità, probabilmente dovuta a un'inaspettata contrazione degli incassi nelle piazze periferiche. Come denunciato dal veterano degli impresari italiani in Sud America, Giuseppe Paradossi, anche il mercato d'oltreoceano iniziava infatti a risentire dell'eccessiva concorrenza tra le troppe compagnie, che non riuscivano più a tramutare in profitto l'invariato consenso del pubblico per i risultati artistici<sup>611</sup>.

<sup>607</sup> *Ibidem*.

<sup>608</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, Telegramma di Charles Séguin ad Alberto Marghieri, Buenos Aires, 30 luglio 1909.

<sup>609</sup> "César Ciacchi, según sus compromisos con la Sociedad Teatral Italo-Argentina, pide que se le reconozca carácter de co-asociado de la empresa del Colón. La Intendencia no accede, sin embargo, a lo solicitado, pues ante ella no hay más arrendatario ni responsable que Ciacchi. En los matutinos del 3 agosto de 1909 ya se considera un hecho la rescisión del contrato de arrendamiento del teatro. Sin embargo, la intervención del Intendente, que es así-mismo Presidente de la Comisión Administradora, salva la temporada y Ciacchi continúa como concesionario, asociado ahora con Mihanovich, por haber éste comprado a la Sociedad Teatral Italo-Argentina la parte de su contrato con Ciacchi." Caamaño 1969: III, 75.

<sup>610</sup> "È corsa su pei giornali, alcuni giorni sono, la notizia che il Municipio di Buenos Aires toglierebbe la gestione del teatro Colon all'impresario Ciacchi e quindi alla «Stia» [...]. Se la grave notizia d'America si confermasse, verrebbe a mancare alla «Stin» la base più seria del suo funzionamento, il quale si fonda sulla possibilità di montare spettacoli in Italia con ogni larghezza di spesa, appunto perché tali spettacoli sarebbero stati riprodotti nel grande teatro americano, i cui introiti straordinari ogni più larga spesa compenserebbero [...]. Venendo a mancare il Colon, le cose cambierebbero di punto in bianco e le conseguenze, almeno nell'indirizzo artistico della «Stia» e nella stessa gestione del Costanzi, sarebbero incalcolabili. Peggio ancora se si confermasse l'altra notizia che la «Stia» in Argentina si è sciolta e con essa il *trust* dei teatri sud-americani. Ma a parte l'autenticità di queste notizie d'America, noi sapevamo già da qualche giorno che il pubblico di Buenos Aires si era messo contro l'Impresa del Colon, dove la stagione, che è ora là in corso, ha avuto serate burrascose. Il telegrafo, giorni sono, informava dell'enorme gazzarra e di una lunghissima fischiata, durata ben quaranta minuti, che si verificò al Colon, tanto che si dovette sospendere la rappresentazione della *Dannazione di Faust*, che poi non era male eseguita: il che significa che l'ostilità del pubblico era piuttosto contro l'Impresa. Le cose, dunque, in questi giorni sarebbero tanto peggiorate da indurre il Consiglio comunale di Buenos Aires a rendersi interprete di una ostilità del pubblico argentino contro l'Impresa del Colon, la «Stia» e il *trust* dei teatri là costituitosi. Aggiungasi che a Buenos Aires – secondo notizie giunte nei giorni scorsi da Milano – forse la vista di una simile situazione sfavorevole alla «Stia», si sarebbe costituito un forte gruppo di capitalisti per la riapertura e l'agibilità dell'Opera, il tradizionale teatro della città, nell'intento di radunarvi tutti gli abbonati, anche quelli del Colon, per una grandiosa stagione lirica[...].” *Note d'Arte*, in «S», 14 agosto 1909.

<sup>611</sup> "Non mai tante compagnie italiane si erano rovinate contemporaneamente nell'America latina: quest'anno si contendevano i pubblici Emma Gramatica, Ermete Novelli, Ruggero Ruggeri con la Lyda Borelli, Clara Della Guardia, Carlo Rosaspina con la Sanzi.



Mentre Marghieri accoglie la proposta di Séguin e rinvia all'assemblea del 8 settembre ogni decisione relativa all'aumento di capitale, Mocchi s'imbarca sul "Principessa Mafalda" alla volta dell'Italia. "Egli va a sanzionare nuovi accordi colla *Stin* e per altre geniali iniziative Italo-argentine, alle quali auguriamo il più completo successo!"<sup>612</sup> lo saluta enfatica la «Patria degli Italiani». Ma sbarcato a Genova, le di lui preoccupazioni sono molto meno eroiche. A metà agosto Mocchi rilascia un'intervista per placare le speculazioni sulla perdita dell'impresa del Colón che avrebbero indebolito il potere contrattuale della STIA nei confronti della STIn<sup>613</sup> e il 4 settembre sottoscrive con Pozzali una cambiale di L. 30mila da rifondere in tre mesi. A garanzia del prestito egli costituisce "a favore del Sig. Temistocle Pozzali un privilegio di pegno sulle azioni che la Società Teatrale ITALO ARGENTINA possiede nella Società Teatrale INTERNAZIONALE", impegnandosi (a termini di legge) a non "alienarle né in blocco né in parte, senza avere precedentemente saldato il credito del Sig. Temistocle Pozzali."<sup>614</sup>

Le difficoltà finanziarie della STIA si ripercuotono sulle casse della STIn: venuta meno la possibilità di reintegrare il capitale sociale, il 7 agosto Marghieri – forse nel tentativo di alterare gli equilibri a vantaggio del gruppo italiano dimissionario – accende un'ipoteca sul Costanzi a garanzia di un

---

Si devono aggiungere le piccole compagnie locali che hanno dimora fissa nel nuovo mondo, e le quattro compagnie francesi fra le quali quelle di prim'ordine della Réjane e del Silvain! Conseguenza di tutto ciò? Una sazietà che brasiliani e argentini esprimevano disertando le platee. Il successo artistico fu, è vero, quasi sempre buono e ottimo dovunque gli attori italiani passavano, ma l'incasso meschino [...]. La lezione toccata ora a quasi tutti i capocomici dev'essere loro di salutare ammonimento. Per due o tre anni almeno essi non debbono più attraversare l'Atlantico: e in ogni caso sarà essenziale per una compagnia por mente al fatto che il suo viaggio artistico nell'America del Sud non coincida con quello d'altre compagnie [...]. Sono invece sicuro che avrà trionfali accoglienze e guadagni fortissimi la compagnia di operette «Città di Milano», chiamata nell'Argentina per il prossimo aprile. Per l'operetta è l'età dell'oro..." Giuseppe Paradossi, *La grave crisi delle compagnie drammatiche nell'America del Sud*, intervista di Renzo Sacchetti in «TI», V, n. 18, 1-15 ottobre 1909.

<sup>612</sup> Walter Mocchi, in «TI», V, n. 13, 1-15 agosto 1909.

<sup>613</sup> "Walter Mocchi, che della *Stia* è direttore generale per l'Italia, interrogato sulle vicende di quella Società, ha detto che la situazione, realmente tesa, è migliorata per i rapporti col Municipio di Buenos Aires, e tutt'altro che pensare ad una liquidazione, la *Stia* gli dava ordine per una scritturazione di alcuni celebri artisti. Mocchi ha anche mostrato il contratto di appalto col Municipio di Buenos Aires, in cui è fissato che il contratto stesso non può essere rescisso per contestazioni artistiche, ma unicamente qualora non venisse pagato il fitto, cosa da escludersi oggi, per lo meno, trattandosi di una Società che anche pochi giorni sono emetteva in Italia una forte somma per tentare di comprare la maggioranza della azioni della Società internazionale teatrale [...]. «Malgrado tutto ciò, non credo possibile – dice il Mocchi – il fatto addebitato alla Municipalità, la quale andrebbe incontro nel caso, ad un processo, né un atto di debolezza da parte della Società teatrale italo-argentina». Mocchi ritiene di essere bene informato e di poter assicurare che se vi fu qualche tempesta, essa è finita, o sta per finire; che se, nella peggiore ipotesi, cosa che egli propende ad escludere, si dovesse arrivare ad una rescissione del contratto, ciò non potrebbe avvenire che col pieno accordo della *Stia*, cioè con un grosso e remunerativo indennizzo per la medesima. «Se anche il Colon dovesse essere (cosa che non ritengo possibile) tolto per qualche tempo, per un atto di sopraffazione o per comune accordo, alla *Stia*, non per questo la situazione interna dell'Internazionale potrebbe esserne menomamente modificata». *La "Stia" e il Colon*, in «S», 14 agosto 1909. Come vedremo diffusamente in § IV.6, pochi mesi dopo la STIA perderà il Colón e reinvestirà parte dei propri capitali in una nuova impresa, La Teatral, che guidata da Walter Mocchi giocherà un ruolo essenziale nella vita della STIn.

<sup>614</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, *Atto costitutivo di pegno*, 4 settembre 1909.

credito di L. 350.000 che viene concesso dalla Banca Commerciale Italiana “mediante due effetti cambiari con forme di garanzia dei Soci Signori Visconti, Biglia, De Sanna, Sonzogno e Marghieri.”<sup>615</sup> Per dare un'idea della portata dell'operazione (che nelle intenzioni dei promotori dovrebbe durare soltanto un anno, ovvero fino al 30 giugno 1910), basti osservare che nel 1931 l'importo residuale del mutuo (passato alla Cassa di Risparmio di Roma), ammonterà ancora a L. 100.988,65<sup>616</sup>. L'ipoteca, per quanto onerosa, è però necessaria per dare nuovo slancio alla società: promossa e avallata dal gruppo italiano, pone gli azionisti in una posizione di vantaggio rispetto alla STIA, come scrive proprio Marghieri ai consiglieri dimissionari non appena ha la certezza delle difficoltà del gruppo argentino: “Vi accludo finalmente bozza della lettera che secondo me bisognerebbe spedire ai Consiglieri per le dimissioni” scrive l'amministratore al segretario Giannetto Valli, “Vogliate far riflettere al Conte <di San Martino> che, soffiando in questo momento un vento di pacificazione, è forse meglio sdruciolare sui fatti.”<sup>617</sup>

Se, data la riservatezza delle operazioni, l'archivio della Società Teatrale Internazionale conserva scarsissime tracce di questa fase, è ancora una volta Mascagni – che come vedremo tra poco ha ormai assunta la guida del Costanzi – a fare luce sulle strategie del gruppo italiano in vista dell'assemblea generale dei soci convocata per l'8 settembre:

Ed ora veniamo alle cose gravi che si stanno maturando nella *Stin*. Il Sig. Edoardo <Sonzogno> ha detto il suo pensiero: egli non vuole più figurare (né lui, né Renzo); e le loro azioni saranno dal giorno 8 rappresentate da Nicola Daspuro. Renzo e Daspuro hanno maturato un progetto (s'intende d'accordo con me): nella seduta del giorno 8 si addiverrà alla formazione del nuovo consiglio; però finora manca l'approvazione del conte San Martino, il quale deve rimanere Presidente: altrimenti tutto va all'aria. E per questo è necessario che io parli presto con Ricceri; intanto bisogna che parli con De Sanna e con Lombard; e per ciò c'è il caso che domani parte per Lucerna con Renzo e Daspuro. Perché, per l'attuazione di questo progetto, bisogna che San Martino, De Sanna e Lombard sieno con noi. Il Consiglio verrebbe formato così: San Martino, Presidente; De Sanna e Lombard, vicepresidenti; e poi otto consiglieri fra cui: io, Daspuro, Mocchi (con altri due Argentini), Ricceri, Contarini ecc. Lo scopo mio è

<sup>615</sup> ASCCRM, , TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>o</sup> convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”*, Roma, 11 settembre 1909. Le trattative del gruppo italiano per l'accesso al credito hanno inizio già a fine giugno e sono condotte a Milano da Renzo Sonzogno. In questa prima fase tra gli avallanti figurano anche il principe di Scalea ed Ettore Bocconi. ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 3, Lettera di Renzo Sonzogno ad Alberto Marghieri, 3 luglio 1909.

<sup>616</sup> Pur “essendo state pagate regolarmente le rate di ammortamento ed interessi a tutto il 31 dicembre 1930”, il debito sarà estinto dal Governatorato di Roma insieme alle altre passività della STIn. ASCA, *Contr.*, Atti pubblici e privati 7-31 luglio 1931, *Cessione di immobile*, 22 luglio 1931.

<sup>617</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 18, Lettera di Alberto Marghieri a Giannetto Valli, 29 luglio 1909.

quello di formare un consiglio con elementi romani, per avere sotto mano i consiglieri. Nominato il Consiglio, si addiverrebbe alla nomina del consigliere delegato amministratore, ed allora verrebbe la proposta di affidare interamente a me il Teatro Costanzi; e mi si interrogherebbe circa la mia accettazione di amministrare il teatro; io risponderei di accettare purché mi si desse *a latere* una persona scelta fra i consiglieri che fosse di mia fiducia ed anche di fiducia del Consiglio, la quale dovrebbe coadiuvarmi nella gestione amministrativa; allora la scelta cadrebbe su Ricceri. E così io e Ricceri, uniti, liberi da qualsiasi ingombro e da qualsiasi invadenza, ci troveremmo soli a dirigere ed amministrare il Costanzi.<sup>618</sup>

Ovviamente Mocchi non può accettare una soluzione di questo tipo e ai primi di settembre organizza un incontro chiarificatore con Renzo Sonzogno presso l'agenzia di Milano. Durante la riunione, i due arrivano a un duro scontro, al quale Mascagni assiste:

Renzo e Walter si attaccarono vivacemente; ed io dichiarai che è impossibile andare avanti con queste guerre fra i due partiti (italiano e americano): Renzo espose il progetto di nominare me amministratore generale; ma Mocchi osservò che non era lecito lasciare da parte gli americani. Finalmente, dopo tre ore di discussione, si venne ad una decisione proposta da Mocchi: Mascagni amministratore rappresentante il gruppo italiano, Mocchi amministratore rappresentante il gruppo americano: ogni atto ogni decisione deve essere presa d'accordo dai due amministratori; in caso di conflitto, o di parere diverso fra i due amministratori, convocare il consiglio e addivenire al voto. Questa soluzione si è imposta per le esigenze di Mocchi, esigenze certamente giuste, visto che Mocchi rappresenta la cifra di 800 mila lire dei capitalisti americani. [...] C'è la febbre in tutti: capirai che fra cinque giorni tutto deve essere deciso e ben stabilito. Il sig. Edoardo, che non vuol sentir parlare della S.T.In., si è interessato molto a quest'ultima fase della crisi ed ha dichiarato che questa soluzione gli piace perché è l'unica che possa condurre a risultati pratici e remunerativi.<sup>619</sup>

Con queste premesse, l'11 settembre 1909 l'assemblea generale dei soci si riunisce a Roma per approvare il bilancio e discutere del futuro della Società Teatrale Internazionale<sup>620</sup>. È dal 23 gennaio che gli azionisti non sono formalmente riuniti uno di fronte all'altro e l'incontro assume presto i contorni di una resa dei conti tra il gruppo italiano e quello argentino. Appena si apre la seduta Mocchi, appellandosi a un'interpretazione piuttosto forzosa dello Statuto (art. 11), “si

<sup>618</sup> EPISTOLARIO I: 315, Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 1 settembre 1909.

<sup>619</sup> Ivi, p. 316, Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 3 settembre 1909.

<sup>620</sup> L'assemblea dell'8 settembre era stata rinviata all'11 per la mancanza del numero legale. La riunione era stata probabilmente disertata dai vari gruppi per meglio affinare le proprie strategie.

oppone all'intervento in Assemblea dei Signori Renzo Sonzogno e Giuseppe De Luggo, quali rappresentanti rispettivamente dei Signori Edoardo Sonzogno e Roberto De Sanna, ritenendo illegale l'intervento stesso.”<sup>621</sup> Alla seduta sono presenti 352 azioni su 400, 160 delle quali in mano alla STIA: se fosse riuscito ad invalidare le 42 azioni di Sonzogno e le 53 di De Sanna, Mocchi avrebbe consegnato all'Italo-Argentina la maggioranza assoluta dell'assemblea, garantendole i più ampi margini di manovra. Giudicando pretestuosa la richiesta, però, tutti gli azionisti votano contro e allontanano dalla riunione lo stenografo al seguito di Mocchi, che protesta vivacemente.

La seduta ha inizio, ma gli attriti sono tutt'altro che ricomposti. Al contrario di quanto deciso a gennaio, gli azionisti decidono infatti di non aumentare a 15 il numero di consiglieri d'amministrazione, e bensì di mantenerlo a 11: dovendo nominare i nuovi membri in sostituzione dei dimissionari, l'assemblea conferma Marghieri amministratore delegato e attribuisce la maggioranza al gruppo italiano (Visconti di Modrone, Biglia, De Sanna, Tullo Cantoni, Lombard, Renzo Sonzogno) limitando solo a tre i rappresentanti della STIA (Charles Séguin, Andrés Luzio, Adolfo Rigod) e rimandando a una prossima riunione l'elezione degli altri due membri a complemento del numero statutario. La STIA avrebbe voluto l'elezione anche di Faustino Da Rosa e Walter Mocchi. Questi, estromesso dalla gestione della società, protesta ricordando che “egli fu l'ideatore della Stin, che portò all'attuazione dell'idea forti capitali e che ebbe dai soci fondatori e dal Consiglio affidamento di cariche e stipendi”. L'agente generale della STIA dà quindi lettura di una missiva chiarificatrice scritta proprio da Charles Séguin:

In tale lettera il Signor Seguin a nome della Stia che ritiene di avere acquistato il diritto di controllo sulla Stin, reclama un indirizzo energico diretto specialmente ad evitare il rinnovarsi degli errori del decorso anno dovuti a idee poco chiare da parte del Consiglio della Stin sull'obbiettivo della Società e sui rapporti fra la Stin e la Stia nonché a persistenti incertezze e prevenzioni personali nei membri del Consiglio della Stin, cose tutte estranee ad anzi contrarie ad una speculazione commerciale. Il Consiglio della Stia quindi esige dal Signor Mocchi che egli con tutti i mezzi legali tuteli gli interessi della Stia se questi fossero pregiudicati dagli atti degli Azionisti della Stin [...]. Ha la Stia il diritto di parlare? Essa è azionista per 800/mila lire, nessuno degli altri soci singolarmente ha più forte diritto di parola. Essa è l'inventrice dell'idea della nostra industria, e con criteri commerciali, contrariamente ai criteri da mecenati e non spiccatamente commerciali degli altri soci. La Stia ha portato in Italia 800/mila lire, e le ha affidate ad un

<sup>621</sup> ASCCRM, , TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>o</sup> convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”*, Roma, 11 settembre 1909.

gruppo italiano con un patto sacrosanto affidandosi alla onorabilità dei promotori [...]. Detti Signori con quel compromesso si sono impegnati a costituire una Società che dovesse avere una funzione ed una vita delineata nettamente pei rapporti fra la Stia e la Stin, tra l'Italia e l'America. Nella bella relazione dell'Amministratore generale <di aprile> di tali impegni e di tali rapporti non si fa parola.<sup>622</sup>

Il nodo è sempre lo stesso: l'inconciliabilità di vedute tra le opposte anime dell'azionariato. Marghieri si dice sostanzialmente d'accordo con quanto rivendicato da Mocchi e Séguin, ma ricorda altresì come la scelta di limitare l'esercizio al Costanzi e al Regio di Torino vada proprio in questa direzione, cercando di coniugare le esigenze della STIA con le disponibilità finanziarie della STIn. Per Mocchi però il semplice attestato di fiducia dell'amministratore delegato non è sufficiente: se non si realizzerà la fusione tra le due società, l'Italo-Argentina non acconsentirà all'aumento di capitale che viene ora caldeggiato da Sonzogno, ma che necessita della maggioranza qualificata ( $\frac{3}{4}$  degli azionisti) per poter essere deliberata. Di fronte all'opposizione di Mocchi<sup>623</sup>, la decisione viene quindi rinviata ad altra assemblea. Dopo aver toccato lo spinoso argomento del ruolo di Mascagni all'interno del Costanzi, sul quale torneremo nel prossimo capitolo, la discussione si conclude con una momentanea riappacificazione tra i gruppi italiano e argentino: messo in minoranza, Mocchi fa buon viso a cattivo gioco e resta in attesa di tempi migliori, che comunque non tarderanno ad arrivare. Per il momento, l'unica concessione che gli viene accordata è l'istituzione di una sorta di commissione d'inchiesta sulla prima stagione:

[...] un comitato da tre a cinque membri con l'incarico di accertare con minute indagini le cause delle perdite verificatesi, presentando analoghe proposte per il miglior svolgimento del programma originario propostici tra la S.T.I.N. e la S.T.I.A. nel comune interesse delle due società.<sup>624</sup>

Lo scopo è duplice: accertare le responsabilità e individuare i colpevoli del disastro gestionale e amministrativo della precedente stagione e, soprattutto, dare notizia alla stampa della ricomposizione degli attriti. Come precisa il comunicato diffuso da Marghieri, infatti, dopo che

<sup>622</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>o</sup> convocazione della Anonima Società "Teatrale Internazionale"*, Roma, 11 settembre 1909.

<sup>623</sup> "Il Signor Mocchi ritiene sia divenuta nulla di per se stessa la delibera relativa all'aumento di capitale, perché tale aumento era connesso intimamente alla operazione di opzione per cui la Stin doveva acquistare azioni della Stia per ottocentomila lire e fare così una specie di fusione fra le due società, senza di che la Stia, in quella Assemblea non avrebbe votato favorevolmente per l'aumento di capitale. Il Signor Mocchi si oppone quindi alla proposta Sonzogno." ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>o</sup> convocazione della Anonima Società "Teatrale Internazionale"*, Roma, 11 settembre 1909.

<sup>624</sup> *L'assemblea della "Stin" a Roma*, in «TI», V, n. 17, 15 settembre 1909.

l'assemblea ha rinnovato l'accordo tra i gruppi di azionisti “non ha più ragione di essere la voce messa in giro di dissidi tra componenti la Società Teatrale Internazionale” e pertanto l'amministratore delegato “confid[a] che la stampa vorrà accompagnare questa Società simpaticamente incoraggiandola nelle sue proposte”<sup>625</sup>.

Ma quanto siano ancora precari gli equilibri all'interno della STIn è denunciato da una lunga lettera che Mocchi indirizza a Marghieri prima di imbarcarsi per l'Argentina. Dopo aver precisato che, in sua assenza, egli affida la gestione dell'agenzia a Carlo D'Ormeville e la propria rappresentanza legale al fratello Raoul, l'uomo-chiave della STIA illustra le strategie da adottare per rilanciare l'azione sociale.

Al momento di partire io faccio voto che la mozione con la quale, dietro mia proposta e con unanime adesione di tutti gli azionisti, si chiuse l'ultima assemblea generale, che poteva essere anche il principio della liquidazione sociale, risulti un atto di pacificazione interna e un inizio di un'era nuova, in cui, deposte tutte le prevenzioni e le diffidenze personalistiche, le pregiudiziali irragionevoli ed anti-commerciali, con sincerità il gruppo Italiano gareggi con quello Argentino alla difficile soluzione del nostro problema finanziario. Ricordo ciò che fu già il fulcro della mia dimostrazione nell'Assemblea ultima: una Società che ha 100.000 lire fisse annue, tra spese generali, interessi passivi, tasse e quote di ammortamento, è irrimediabilmente condannata a morire d'etisia se si rinchiude nel semplice esercizio del Teatro COSTANZI, il quale nei migliori anni può al massimo dare 120.000 franchi di utile e negli anni peggiori perdere anche 10.000 lire. Né vale limitarsi a fare [...] una riduzione di spese generali. Certamente ridurre queste spese è un dovere; ma l'economia non sarà mai sufficiente a risolvere il problema di ammortizzare la perdita delle 450.000 lire del primo anno, sia pure in un decennio, e di pagare agli azionisti un interesse per minimo che sia. La soluzione del problema è più che mai in quella, che era l'idea fondamentale di chi iniziò la Società [...]. Ad ogni buon conto, tale idea consiste nell'aprire alla Società nuovi sbocchi di attività remuneratrice, senza perciò commettere l'errore dei piccoli teatri o delle operazioni repellenti agli intenti iniziali, per cui fu fondata l'INTERNAZIONALE. E ciò potrebbe realizzarsi ancora costituendo un consorzio fra il SAN CARLO, la SCALA, il COSTANZI e il REGIO, creando un Magazzino Centrale, dove i materiali di tutte queste imprese fossero apportate a titolo di capitale, creando un atelier scenografico comune ed effettivamente realizzando i rapporti di vincoli strettissimi tra STIA e la STIN, essendo io del tutto indifferente se la fusione delle due Società avvenga sulla base della STIN o su quella della STIA, purché si giunga, in un modo o in un altro, a eliminare il dissidio interno di due gruppi che, non si sa per quale ragione, si ritengono avversari, mentre dovrebbero avere un

---

<sup>625</sup> *Ibidem.*

interesse unico: quello del dominio del mercato italiano e della sistemazione razionale dell'industria teatrale!<sup>626</sup>

Di fronte ai problemi della struttura della grande società di capitali applicata nel settore teatrale – i cui limiti erano emersi durante la prima stagione – Mocchi propone un sistema più agile, la divisione della società in dipartimenti operativi, indipendenti a livello giuridico ma controllati dalla casa-madre. Ancora una volta egli sembra suggestionato dall'evoluzione della grande industria statunitense: l'idea pare ricalcare, pur mitigandoli, alcuni concetti propri della struttura delle corporation (M-Form) che – come visto in § II.2 – andava imponendosi proprio in quegli anni negli Stati Uniti. Spiega Mocchi:

Per chiarire bene la mia idea, io preconizzo un organismo unico centrale, collegato con la forma dell'accomandita a tanti organismi filiali, quanti sono i teatri Italiani e Sud-Americani e quante le industrie teatrali (Agenzia, Magazzino Centrale, atelier scenografico ecc.) in modo d'avere una autonomia, diremo così giuridica di tutte queste entità, in guisa che la morte eventuale di una unità non pregiudichi o comprometta la vita dell'organismo centrale, il quale anzi a meglio assicurarsi, dovrebbe dare a ciascuna entità un piccolo capitale ed un largo conto corrente; mentre viceversa tutti i gerenti di queste singole unità dovrebbero essere rigidamente legati all'organismo centrale da contratti di ferro, che concentrasse nelle mani di questo l'unitaria direzione dell'industria.<sup>627</sup>

È proprio questa la struttura che nel giro di un paio d'anni, conquistato con la moglie e l'appoggio di Séguin il controllo della STIn, Mocchi utilizzerà per l'organizzazione dei propri affari tra Italia e Sud America: la proprietà del teatro in capo alla società anonima (controllata attraverso prestanome e pacchetti di azioni), le gestioni affidate a più agili società in accomandita. “Naturalmente per realizzare tutto ciò ci vogliono degli altri quattrini”, continua Mocchi,

Ma è dal di fuori della STIN, che io conto con enorme fiducia, di potere trovare nuovo denaro, sia in Italia che in America; ma ad una condizione sola: che mi si conceda la tregua di Dio e si finisca, una buona volta, di porre a scopo della nostra vita sociale il discredito mio personale e quello della più grossa azionista della STIN, che è appunto la STIA. Fintanto che, direttamente o indirettamente, dal nostro seno, all'indomani di un'assemblea che, per mia iniziativa, fu di conciliazione quando tutto il mondo attendeva

<sup>626</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, Lettera di Walter Mocchi al Consiglio di Amministrazione della Società Teatrale Internazionale, 29 settembre 1909.

<sup>627</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, Lettera di Walter Mocchi al Consiglio di Amministrazione della Società Teatrale Internazionale, 29 settembre 1909.

una rottura irreparabile, si lascino pubblicare articoli, nei giornali della capitale, per togliere credito alla STIA, squalificarla, fomentare nel pubblico il bisogno di sottrarsi ad una spaventevole, misteriosa tirannide americana, non si potrà giungere mai a nulla di definitivo e di concreto! Cosa direste voi se io mi fossi permesso o avessi lasciato uscir fuori notizie pregiudizievoli per il credito di uno qualunque degli azionisti del Gruppo Italiano? E perché non si deve avere un pari rispetto per un azionista di 800.000 franchi che, se traversò momenti gravi, seppe anche superarli, e che, oggi potrebbe anche rimproverare melanconicamente ai consoci d'essersi rifiutati, non pure ad un aiuto che, perfettamente garantito si richiedeva, ma anche al mezzo di cercare di valersi, per una operazione di credito in Italia, dei valori che indiscutibilmente possiede e di cui non chiedeva altro che il diritto di una provvisoria disposizione?<sup>628</sup>

E mentre Mocchi salpa alla volta dell'Argentina augurandosi, al ritorno, di trovare tra la STIA e la STIn un “nuovo caldo risveglio di forze”<sup>629</sup>, a Milano Carlo D'Ormeville si adopera per chiudere le scritture dell'agenzia comune tra le due società. I riflettori sono però tutti puntati sul lavoro di Pietro Mascagni al Teatro Costanzi: insediatosi ai primi di agosto, il compositore veste per la prima volta i panni del manager, catalizzando l'attenzione di chi intende valutare la sua effettiva capacità di risollevarle le sorti dell'opera nella capitale del Regno infondendo nuovo slancio nell'azione della STIn.

#### IV.3 Pietro Mascagni direttore di teatro: il Teatro Costanzi nella stagione 1909-10

Nel novembre 1909 «Ars et Labor» dedica allo “czar del Teatro Costanzi” Pietro Mascagni un articolo a tutta pagina, corredato da una grande fotografia del compositore mentre sovrintende ai lavori di ristrutturazione della sala: pantaloni, scarpe e camicia bianca, giacca scura, immancabile toscano stretto tra le dita, il maestro è ritto su un ponteggio tra qualche calcinaccio e alcuni ferri. Ai suoi fianchi, gli amministratori del teatro e della STIn, Gino Rossetti e Alberto Marghieri, lo osservano attenti, mentre da lontano un operaio appollaiato su una trave guarda fisso in camera. Sullo sfondo i palchi coperti da teli, tavole di legno e corde che penzolano dal soffitto. Il quadro che ne esce, accuratamente composto e posato, ha un sapore quasi dannunziano: l'uomo forte al comando, l'artista che si sporca le mani e – in virtù di postura e abbigliamento – si staglia anche a livello cromatico dalla caligine che lo circonda. Un dinamismo che ritroviamo nel testo della

---

<sup>628</sup> *Ibidem.*

<sup>629</sup> *Ibidem.*



pubblicazione a grande tiratura di Casa Ricordi, fino ad allora piuttosto indifferente nei confronti della STIn:

Ed ora ecco qui Mascagni nelle nuovissime funzioni di amministratore, direttore d'orchestra, di scena, ecc., ecc., al teatro Costanzi in Roma: ecco qui Mascagni sul palcoscenico, mentre sorveglia i lavori di riattamento al teatro; dunque anche architetto, elettricista, macchinista... e speriamo anche *termosifonista* in quanto che ci rammentiamo certe temperature polari che avrebbero mandato in visibilio Peack e Cook [...]. Per quanto noi preferiamo un Pietro Mascagni intento a scrivere nuovi spartiti, tuttavia mandiamo un fervido augurio al nuovo Direttore del Teatro Lirico della capitale italiana: i propositi artistici da lui esposti per l'oggi e pel domani sono belli, possono avvantaggiare l'arte italiana, che noi persistiamo a mettere in cima a tutte le altre [...].<sup>630</sup>

L'entusiasmo di «Ars et Labor» è lo stesso che, a metà agosto, aveva portato «Il Tirso» a salutare l'insediamento del compositore con il pomposo titolo *Mascagni imperat*, suonando la grancassa che di lì a poco sarebbe stata amplificata dal resto delle pubblicazioni periodiche<sup>631</sup>.

Eppure chissà cosa avrebbero pensato i cronisti se avessero potuto ascoltare la dura reprimenda mossa da Walter Mocchi al compositore nell'assemblea generale dell'11 settembre: senza mezzi termini, l'agente generale della STIA aveva definito Mascagni un dipendente “da lui scritturato per dirigere l'orchestra e gli spettacoli, ma non il Teatro, e che non ha quindi il diritto di dare ordini”<sup>632</sup>. Il duro giudizio di Mocchi, che in parte alterava le linee guida dettate a «Il Tirso» poche settimane prima, nasceva in maniera piuttosto pretestuosa per limitare lo strapotere di Mascagni all'interno del teatro. L'accusa dell'agente prendeva le mosse da alcuni aggravati di spesa che il compositore aveva causato modificando i già onerosi lavori di ristrutturazione deliberati dal Consiglio, necessari

<sup>630</sup> *Lo czar del Teatro Costanzi in Roma*, in «AL», LXIV, n. 11, 15 novembre 1909. Corsivo nel testo. La foto è riprodotta in Appendice.

<sup>631</sup> Scrive il foglio diretto da Falbo: “Pietro Mascagni non solo si è deciso ad accettare la direzione del Teatro Costanzi, ma si è messo subito, alacramente, all'opera: e i giornali quotidiani si sono affrettati a fra conoscere al pubblico le intenzioni e le speranze del maestro illustre, che si è accinto alla difficile impresa con quella fede grande che, a vero dire, ha sempre infiammata, per ogni sua cosa, la sua anima di fervido combattente, la sua anima sospirata pur sempre di compiere, per l'arte e per gli artisti, opera di elevazione, di miglioramento, di bene. [...] Aveva diretto qua e là le sue opere, ma si era sempre rifiutato di dirigere intere stagioni teatrali; vede pesare l'incubo di una crisi sul Costanzi, il massimo teatro di Roma, il teatro che aveva accolto i primi spettatori, i primi giudici plaudenti e beneauguranti alla fortuna della *Cavalleria Rusticana*; ed accetta la più volte rifiutata offerta; e lascia sperare, con la sua ambita, preziosa collaborazione, un rinascimento immediato della fortuna del nostro amatissimo Teatro. [...] Rivolgiamo perciò un saluto a Pietro Mascagni, cui vogliam resa anticipata lode per essersi addossata una così grande responsabilità con la migliore disposizione d'animo; ed un augurio alla Società del Costanzi perché veda coronata dal più brillante e incoraggiante successo questo suo atto di ardimento e di fede.” *Mascagni imperat*, in «Ts», 14 agosto 1909.

<sup>632</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>o</sup> convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”*, Roma, 11 settembre 1909.

per adattare il Costanzi alle disposizioni di legge<sup>633</sup>, alle esigenze scenotecniche<sup>634</sup> e al moderno gusto del pubblico (il piano dell'orchestra viene abbassato di 30 cm, sebbene l'agente della STIA giudichi i risultati piuttosto duramente<sup>635</sup>). Mascagni, di suo, aggiunge qualche modifica<sup>636</sup>, ma è evidente che la spropositata reazione di Mocchi ha la funzione di ridimensionare il ruolo del livornese alla sola sfera artistica. È bene infatti ricordare che, come illustrato in precedenza, secondo l'ipotesi maturata ad agosto l'agente generale della STIA avrebbe dovuto affiancare Mascagni nella gestione del Costanzi come rappresentante del gruppo argentino. Così, nell'assemblea di settembre, Mocchi “rivendica a sé l'idea di scritturare il Maestro Mascagni”, spiegando che il compositore “fu scritturato da lui quale rappresentante della Stia [...] come Direttore dell'Orchestra e degli Spettacoli” e non come direttore generale. Se di certo, spiega Mocchi, il livornese “per la sua grandissima competenza darà ottimi risultati”, egli

[...] teme che sarebbe pericoloso, se oltre ad essere Direttore d'Orchestra e degli spettacoli, fosse Direttore degli Spettacoli, dico meglio, del Teatro con funzioni Amministrative, appunto perché nella sua

<sup>633</sup> Come spiega Renzo Sonzogno, inizialmente il consiglio era contrario ai lavori, ma “[...] dopo il parere dato dai tecnici che dichiararono che il palcoscenico era inservibile per la prossima stagione, decise che i lavori fossero eseguiti.”. Inoltre, come precisa Marghieri, l'impianto elettrico era dotato di fili scoperti e andava rifatto: “L'autorità imponevano delle modifiche, i tecnici ritenevano necessari i lavori per non andare incontro ad un disastro non improbabile.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2ª convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”*, Roma, 11 settembre 1909. Più in generale in questi anni l'opera di rinnovamento delle sale si inserisce in un più ampio contesto di adeguamento avanzato dalle amministrazioni municipali, intrapreso per adattare i teatri di prima categoria alle moderne norme di sicurezza: i sipari vengono resi ignifughi e sono predisposte uscite di sicurezza e porte tagliafuoco.

<sup>634</sup> “Tolto il vecchio palcoscenico, nel vuoto rimasto, profondo 8 metri circa, è stato costruito un nuovo palco a due piani. Quello superiore ha una pendenza maggiore del vecchio palcoscenico ed è formato di tanti riquadri mobili, di metri 1,10 ciascuno. La scena sarà formata a panorama ed a *spezzati*, le quinte sono completamente abolite. Il palco inferiore, di uguale grandezza del primo, ha sul davanti un passaggio coperto e completamente riscaldato, del quale si serviranno gli artisti per andare da una parte all'altra della scena; nel centro in un gran camerone potranno assai facilmente esser calati gli *spezzati*, i mobili e gli attrezzi a mezzo delle aperture del palco superiore, ottenendosi con una grande celerità per i cambiamenti di scena. Per i *praticabili* ai lati son delle assi che possono innalzarsi sul piano superiore all'altezza che si desidera, così rimangono aboliti i vecchi cavalletti. Una grande camera in muratura per l'elettricità, è stata costruita al disotto del palco inferiore, ove saran posti tutti i comunicatori per la luce della scena e della sala. Nella «buca» del suggeritore, assai ampliata, vi sarà posto, oltre che pel maestro dei cori, pel direttore di scena che, stando in diretta comunicazione con l'elettricista, potrà comodamente regolare gli effetti di luce.” *Restauri e modifiche al palcoscenico del teatro “Costanzi”*, in «TI», V, n. 19, 15-31 ottobre 1909.

<sup>635</sup> “Si è proceduti alla trasformazione del vecchio palcoscenico senza alcuna conoscenza e studio preventivo di ciò che si è fatto nei teatri moderni. Il palcoscenico così rifatto sarà un palcoscenico antico. Vi sono dei palcoscenici antichi, dico meglio, modernissimi si doveva bandire un concorso per aver agio di scegliere il miglior progetto. Si sono affidati i lavori all'Ingegnere Giustini che insieme col Bornisfaci, che è un macchinista buono, ma vecchio, ha fatto dei lavori solidi, migliori dell'antico ma che non hanno alcuna modernità.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2ª convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”*, Roma, 11 settembre 1909.

<sup>636</sup> “Il Maestro Mascagni [...] ha causato [...] un incidente per cui si sono fatti lavori non preventivati, si è scavato un ripiano sotto l'orchestra per mettervi la cabina della luce. Ciò toglierebbe acusticità all'orchestra ed eliminerebbe l'unica cosa moderna del nuovo palcoscenico; l'impianto cioè della cabina di luce avanti alla bocca del suggeritore, così come alla Scala. Ora si è riparato all'inconveniente che minacciava, ma l'appaltatore chiede tremila lire di più [...]” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2ª convocazione della Anonima Società “Teatrale Internazionale”*, Roma, 11 settembre 1909. È bene osservare che anche Uberto Visconti di Modrone concorda con quanto affermato da Mocchi a proposito delle modifiche apportate al progetto da Mascagni, da lui giudicate sbagliate e dannose per l'acustica.

qualità d'Artista deve sempre avere ai suoi fianchi un moderatore che rappresenti il Capitale.<sup>637</sup>

Mocchi intende definire i contorni e le competenze di Mascagni a fronte di una scrittura che, predisposta da Marghieri il 5 agosto 1909, nel primo mese di lavoro aveva posto il direttore d'orchestra in una posizione del tutto anomala all'interno dell'organigramma della STIn. Secondo il contratto triennale, infatti,

[...] il M° Pietro Mascagni si obbliga a prestare l'opera propria nella qualità di Direttore generale degli spettacoli e concertatore e direttore d'orchestra in ogni genere di spettacoli serali e *matinée* [e] a non prestare l'opera sua in alcun luogo né pubblico né privato [...] eccezion fatta per i Concerti del Corea durante la Quaresima.<sup>638</sup>

Lo statuto della società prevede un direttore artistico coadiuvato da un amministratore, non un "direttore generale" con funzioni artistiche e amministrative. Assunta la guida del Costanzi (9 agosto) Mascagni pretende un proprio conto corrente, fa acquisti in piena indipendenza e attua modifiche ai progetti per la ristrutturazione della sala senza consultarsi con gli amministratori: libertà che – come denunceranno i sindaci – mal si conciliano con la gestione di una società anonima<sup>639</sup>. Del resto, sebbene i rappresentanti della STIn cerchino di ricondurre Mascagni a un ruolo subordinato ed estraneo alla gestione amministrativa, è evidente che prestigio e personalità spingono il compositore a richiedere un trattamento diverso rispetto ai propri predecessori. Il livornese accetta l'inedito compito guidato da una passione e un entusiasmo autentici, dettati dalla consapevolezza di rivestire un ruolo chiave per gruppi d'interesse molto ampi, che vanno ben oltre la semplice gestione del Costanzi: prima ancora di insediarsi, è lo stesso Mascagni a spiegare all'amico Illica che la sua direzione non si limita a quella del teatro, ma va letta come un impegno

<sup>637</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 4, *Verbale di Assemblea Generale di 2<sup>a</sup> convocazione della Anonima Società "Teatrale Internazionale"*, Roma, 11 settembre 1909.

<sup>638</sup> ASCA, STIn, b. 3, fasc. 25, Scrittura privata tra Alberto Marghieri e Pietro Mascagni. Il contratto, firmato a Milano, viene spedito a Roma da D'Ormeville il 13 settembre (ASCA, STIn, b. 8, fasc. 9).

<sup>639</sup> "[...] Si è verificata questa anomalia che dovendo il cassiere eseguire dei pagamenti ha dovuto chiedere i fondi al Maestro Mascagni venendosi così a creare due casse ed una amministrazione della Amministrazione, il che porterà certamente un serio disordine che non può essere tollerato per il regolare funzionamento di una Società Anonima. D'altra parte a quanto pare il Direttore Mascagni si propone di fare tutta una amministrazione a sé disponendo dei fondi speciali all'infuori dell'andamento ordinario della gestione e quindi fuori di ogni controllo immediato e senza le debite autorizzazioni [...]. Si verifica anche in questa gestione l'altro serio inconveniente già deplorato nella precedente gestione, cioè che l'Ufficio di Ragioneria il più delle volte procede senza potersene dar conto perfetto come dovrebbe essere e ciò specialmente in rapporto alla gestione dei teatri, pretendendo ciascun direttore di mandare dei resoconti senza appoggio di qualsiasi documento in modo cioè che un controllo serio non è possibile che alla chiusura delle rispettive stagioni con maggiore fatica e senza sicurezza di un efficace controllo." ASCA, STIn, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 6, *Relazione dei Sindaci del 26 novembre 1909*.

organico – ancorché non formalizzato – verso le Celebrazioni del 1911. Dopo aver descritto gli accordi già raggiunti per organizzare la stagione del cinquantenario dell'Unità d'Italia<sup>640</sup>, egli spiega:

Tutto questo è al di fuori della mia posizione di direttore del Costanzi, per quanto la mia idea sia quella di fare una stagione unita, cioè: dal Carnevale a tutta la Primavera, riunendo tutte le energie esecutive della stagione Carnevale-Quaresima del Costanzi, colle nuove suggerite dal Comitato del 1911, il quale Comitato poi... sono io. Ma volevo dirti che il mio progetto del 1911 fino ad oggi non ha niente a che fare con la stagione del Costanzi. Perché devi sapere che per ora non ho nulla combinato. Tu capisci che il passo è gravissimo e bisogna ponderare bene tutto: una volta a quel posto debbo farmi onore. E poi bisogna mettere bene i punti sugli i: la mia posizione deve essere ben netta e delineata: direttore assoluto, senza ingredienti; responsabile unico, quindi ideatore esclusivo; non posso dirigere le opere nuovissime dei compositori contemporanei italiani, quindi un altro maestro di mia fiducia e mille e mille altre condizioni. D'altra parte io porto alla società una nuova organizzazione che potrà permetterle delle grandi esecuzioni; perché le stesse masse di Roma verrebbero poi a Buenos-Ayres e sono certo che in un paio di anni il teatro del Costanzi diverrebbe il primo del mondo, ma bisogna che mi lascino fare a mio talento. Tutte queste cose, però, non sono all'altezza degli azionisti che pare davvero che vivano alla giornata; ed è così che hanno i grandi disastri, finanziari come quelli dell'anno scorso in Italia, artistici come quello attuale al *Colon*. Dunque, finora, malgrado le interviste di Renzo sul "Secolo" niente di combinato, nessun contratto firmato. Però, nel caso di conclusione, bisognerebbe che io avessi finito *Isabeau* (senza lo strumentale) alla fine di Novembre; perché da Dicembre 1909 al 15 ottobre 1911 sarei occupatissimo col Costanzi e col Colon e non potrei in nessun modo dedicarmi al lavoro.<sup>641</sup>

Ma dopo appena un mese di lavoro, all'improvviso, l'entusiasta Mascagni rassegna le proprie dimissioni. In attesa dell'assemblea generale che avrebbe dovuto ridefinire gli equilibri all'interno

---

<sup>640</sup> "Procura di far venire con te anche Franchetti: la sua venuta sarebbe importantissima: il comitato del 1911 terrebbe immensamente all'opera di Franchetti. Sai che io, chiamato a dirigere gli spettacoli del 1911, ho chiesto un altro maestro per le opere nuove ed ho indicato il Toscanini che ha accettato: io dirigerei una opera di Rossini (*Mosè*) ed una di Donizetti (*Don Sebastiano*); Toscanini darebbe due opere rispettivamente di Verdi e di Bellini; inoltre io darei *Il Figliuol Prodigo* di Ponchielli e la *Deianice* di Catalani; e Toscanini dirigerebbe le opere nuove: io stesso gli farei dirigere *Isabeau*, non volendo apparire in condizioni differenti dai miei colleghi che saranno, oltre Franchetti, Leoncavallo, Giordano, Cilea ecc. ecc. Credo che potrebbe riuscire una bella prova della nostra potenzialità artistica italiana. Ma bisogna che Franchetti ci sia! Tanto più che il lucchese ha fatto sapere che per la sua opera nuova aveva già il contratto con New-York." EPISTOLARIO I: 309, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 4 agosto 1909. L'ultimo riferimento è a *La Fanciulla del West* di Puccini, che debutterà al Metropolitan il 10 dicembre 1910.

<sup>641</sup> EPISTOLARIO I: 309, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 4 agosto 1909. La combinazione descritta da Mascagni viene rilanciata anche da alcuni quotidiani: "Dopo la stagione del Costanzi, Pietro Mascagni passerà al Colon di Buenos Aires a dirigere quella grande stagione lirica. Per il 1911 Mascagni sarà direttore generale degli spettacoli lirici. In quell'occasione è facile che si rappresenti per la prima volta *Isabeau* ed un'altra opera a cui lavora da qualche tempo." *Il Cartellone del "Costanzi"*, in «S», 2 settembre 1909.

della società, la stampa interpreta il gesto del compositore (che ricordiamo essere scritturato dalla STIA) “come un atto di delicatezza suggerita dal fatto che, non sapendosi se nella prossima assemblea generale vincerà la corrente argentina o quella italiana, Mascagni ha creduto, da parte sua, di rendere libero il suo posto.”<sup>642</sup> In realtà pare che la scelta sia dovuta al mancato invito del compositore all'assemblea generale dei soci dell'8 settembre; invito stabilito durante la riunione preliminare del gruppo italiano nella tenuta svizzera di Louis Lombard (il Castello di Trevano, sulle colline di Lugano)<sup>643</sup>, ma probabilmente accantonato per evitare ulteriori attriti con Mocchi, il quale si era dichiarato contrario all'attribuzione a Mascagni di incarichi amministrativi. Dopo un paio di giorni di trattative Mascagni ritira le dimissioni e spiega a «La Stampa» – con evidente seccatura – le proprie attribuzioni:

Ho il mio bravo contratto, i miei bravi doveri e diritti di direttore e non m'impiccio d'altro che del programma della stagione, del repertorio e dell'organamento artistico. In questo campo sono io solo arbitro e non consento ad alcuno di mettervi piede [...]. Credono forse che io mi diverta qui? Ho piantato a mezzo la mia opera, mi sono consacrato tutto alla prossima stagione del Costanzi e alla futura stagione del 1911 [...]. Mi lascino fare dunque e mi sgridino dopo, se avrò fatto male [...]. Vi è anche chi si è fitto in capo di volermi dare dei consigli per la compilazione del repertorio senza pensare che io solo posso essere giudice della convenienza artistica e della possibilità pratica di rappresentare certe opere piuttosto che certe altre.<sup>644</sup>

Nonostante la perentoria dichiarazione, il cartellone della stagione 1909-10 è definito da Mascagni di comune accordo con la società: lo riporta la stampa<sup>645</sup>, lo confermano i documenti e lo racconta egli stesso nella corrispondenza privata con la moglie Lina, allorché descrive con ricchezza di particolari le audizioni tra Milano, Vicenza, Bergamo, Roma, Cesena, in un “tour de force” che lo ha

<sup>642</sup> *Una bomba al “Costanzi”. Mascagni si dimette da direttore*, in «S», 10 settembre 1909.

<sup>643</sup> “[Il] signor Louis Lombard [...] ha smentito che lì Mascagni abbia dato le dimissioni, e che in una riunione tenuta nel castello del Lombard, fra lui, Mascagni, Renzo Sonzogno e il duca di San Martino, il Lombard abbia indicato il nome di coloro che sarebbero causa, per la loro imperizia, delle condizioni finanziarie poco buone della *Stin*. «Mascagni – ha soggiunto il Lombard – gode di tutta la nostra fiducia, ed è a lui che la *Stin* si è rimessa per tutto ciò che riguarda il Costanzi. Nella riunione che fu tenuta mercoledì nel castello di Trevano, non si è affatto accennato a quanto è detto in un telegramma pubblicato da un giornale di Milano del mattino. Si è accennato a questioni generali della *Stin*, senza prendere decisioni di sorta e soprattutto senza dare al convegno una importanza qualsiasi». [...] Di quanto è stato pubblicato in questi giorni il Lombard si è mostrato meravigliato.” *Colloquio con un amministratore della “Stin”*, in «S», 11 settembre 1909.

<sup>644</sup> *Uno sfogo di Mascagni. Il maestro non si dimette*, in «S», 11 settembre 1909.

<sup>645</sup> “[...] insieme con Walter Mocchi, agente della *Stin*, il maestro Mascagni è stato in giro per la Lombardia, allo scopo di scritturare artisti per la stagione invernale.” *Il Cartellone del “Costanzi”*, in «S», 2 settembre 1909.

impegnato – con Mocchi, Pozzali e D'Ormeville – “fino a dodici ore al giorno.”<sup>646</sup>

Il lavoro d'equipe tra agente generale e direttori dei teatri inizia nell'ultima decade di agosto<sup>647</sup> ed è continuo e soddisfacente. A fine settembre è lo stesso Mocchi, prima di imbarcarsi per il Sud America per concludere la cessione del Colón<sup>648</sup>, a spiegare come a differenza della prima stagione le scritture e i contratti con i fornitori siano frutto di un lavoro sapientemente orchestrato dall'agenzia comune e condiviso tra direttori dei teatri e agenti:

Malgrado che io non copra nella Società Teatrale INTERNAZIONALE una carica ben definita, sono lieto d'affermare a Codesto Spet. Consiglio d'Amministrazione che ò dato tutta la mia collaborazione tanto al Maestro Mascagni quanto al Sig. Temistocle Pozzali, sia per la definitiva formazione dei programmi e degli elenchi dei Teatri COSTANZI e REGIO, sia, per la dislocazione degli artisti scritturati dall'INTERNAZIONALE che furono ormai già quasi tutti collocati tra i nostri teatri, e il SAN CARLO, la SCALA e il MASSIMO, in modo da non gravare eccessivamente sui bilanci dei nostri teatri, e ciò malgrado che i più onerosi di tali contratti non fossero stati né da me proposti, né da me conclusi. Restano ancora a compiersi alcune cessioni e a perfezionarci alcuni contratti di fornitori, già del resto definiti; ma per ciò ho lasciato già le precise istruzioni al Cav. Carlo d'Ormeville, il quale d'accordo coi Direttori dei teatri e secondo gli ordini dell'Amministrazione Generale provvederà alla sistemazione generale di tutto.<sup>649</sup>

La “lettera pacifica di Mocchi”<sup>650</sup> viene letta nella riunione del consiglio del primo ottobre che finalmente definisce in maniera chiara le attribuzioni di Mascagni: il maestro viene “autorizzato a firmare tutti gli atti e contratti inerenti alla stagione lirica 1909 1910”, sebbene “ad ogni spesa non preveduta nel bilancio [...] non potrà provvedersi che per opera e speciale consenso

<sup>646</sup> EPISTOLARIO I: 315, Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 3 settembre 1909. L'*Epistolario* riporta numerosa corrispondenza relativa alle scritture, con tanto di descrizione del cartellone del Carnevale, che risulta già definito il 28 agosto 1909. Cfr. Ivi: 313.

<sup>647</sup> Il 21 agosto 1909 Mocchi scrive: “Avendo il M° Mascagni aderito a venire in Alta Italia per assistere ad alcuni spettacoli e provvedere così alla scelta di alcuni artisti, la prego di dare subito le disposizioni perché gli sia fatto un abbonamento di 15 giorni in prima classe sul settore che comprende Lombardia, Romagna e Veneto in modo di toccare Vicenza, Cento, Cesena, Bergamo, Brescia, ecc.” ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 1, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, Milano, 21 agosto 1909.

<sup>648</sup> L'operazione si conclude a metà ottobre: “Ci giunge la notizia da Buenos Ayres che un Sindacato diretto dal signor Mikanovich e del quale fa parte Paradossi, ha rilevato per 2,000,000 dalla *Stia* la gestione del Colon. Questo sindacato gestirà il Colon insieme con l'Opéra. La *Stia* continuerà l'esercizio di tutti gli altri teatri sud-americani amministrati finora. Saranno rispettati al Colon tutti i contratti degli artisti già conclusi dalla *Stia* per la prossima stagione. In conclusione la *Stia* guadagna due milioni: è un ottimo affare! Resta a sapere se Pietro Mascagni andrà in America col nuovo sindacato: ne dubitiamo!” *Gli affari della “Stia”*, in «TS», 19 ottobre 1909.

<sup>649</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 19, Lettera di Walter Mocchi al Consiglio di Amministrazione della Società Teatrale Internazionale, 29 settembre 1909.

<sup>650</sup> EPISTOLARIO I: 317, Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 1 ottobre 1909.

dell'Amministratore Delegato.”<sup>651</sup> Inoltre, “Per il lavoro di amministratore, Mascagni è coadiuvato dal ragioniere Giuseppe Hirsch, da lui stesso assunto in servizio [...] dal novembre 1909 all'aprile 1910.”<sup>652</sup> Nella lettera inviata alla moglie subito dopo la riunione, l'entusiasmo di Mascagni è evidente:

Dopo una bella discussione, il consiglio ha deliberato all'unanimità di affidare a me la intera gestione del Costanzi per la stagione lirica. Così io faccio tutto da me e non dipendo più da nessuno. Ha poi deliberato che io di diritto debba far parte del Consiglio. Inoltre ha deciso che l'agenzia di Milano non debba più avere ingerenze nel teatro, rimanendo puramente e semplicemente un'agenzia che prende ordini della direzione. Insomma, un voto unanime e magnifico di fiducia che mi ha fatto veramente piacere. Dopo sono stato invitato a leggere il bilancio preventivo per la prossima stagione. Allora io ho distribuito una copia a ciascun consigliere ed ho cominciato a leggere. Ad un certo punto De Sanna ha interrotto dicendo che era meravigliato della chiarezza colla quale era redatto il preventivo. E poco dopo Visconti ha gridato: per Diana! Non credevo che Mascagni fosse un amministratore così perfetto, un organizzatore così preciso! È stato un continuo inno di lodi [...]. Allora De Sanna ha soggiunto: non mi sbaglio mai io: Mascagni quando sarà solo alla testa della Scala, del San Carlo e del Costanzi, offrirà all'Italia un modello di amministrazione e di direzione. Renzo era raggianti. [...] Si capisce che il preventivo è stato votato all'unanimità, non solo; ma si è votata la più illimitata fiducia nell'opera mia.<sup>653</sup>

Nonostante l'entusiasmo e il vigoroso attestato di fiducia, Mascagni è costretto a procedere nella compilazione del programma in maniera meno libera di quanto non avesse previsto. Con malcelata irritazione, quando presenta in Campidoglio il cartellone della stagione di Carnevale egli giustifica il ritardo con la necessità di un'azione coordinata tra le sale della STIn:

[...] mi torna utile dirle che il ritardo nella presentazione del Programma non deve essere, come non è, da imputarsi alla Direzione di questo Teatro. Fino dal 25 Settembre io avevo già preparato e redatto il Programma, tanto è vero che lo presentai alla approvazione del Consiglio della Società Teatrale Internazionale (unitamente al bilancio) il giorno 30 Settembre u.s. La causa del ritardo è dovuta al fatto che per l'opera La Festa del Grano si è voluto che tutto fosse preparato e deciso a Torino dalla direzione

<sup>651</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 6, *Riassunto delle deliberazioni prese dal Consiglio nella seduta del 26-27/11/09*.

<sup>652</sup> Ivi, b. 34, fasc. 3, Relazione di Pietro Mascagni sul bilancio della stagione 1909-10, Roma, maggio 1910. Ciò nonostante la gestione della contabilità continuerà ad avere delle soluzioni piuttosto bizzarre. Ad esempio Mascagni scrive all'assessore Tonelli per chiedere che la prima rata del sussidio municipale sia versata sul suo conto personale: “[...] la gestione Amministrativa della stagione lirica del Costanzi è stata, dal Consiglio della S.T.In., affidata a me, e che soltanto a me deve essere versato il sussidio del Comune. [...] nel dubbio che ciò non Le sia stato riferito, ed anche nel dubbio che l'Amministrazione della Società si rivolga al Comune per l'introito del sussidio, ho creduto bene di avvertirla [...]” ASCA, *X'*, b. 54, fasc. 4, Lettera di Pietro Mascagni ad Alberto Tonelli, Roma, 17 dicembre 1909.

<sup>653</sup> Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 1 ottobre 1909, cit.

di quel Teatro Regio insieme all'Autore M° Fino, che è torinese e trovasi sulla piazza. Per ragioni veramente inesplicabili, la Direzione del Teatro Regio non ha trovato fino ad oggi tutti gli artisti per l'opera del M° Fino; ed è per ciò che io, non intendendo di aspettare ulteriormente, ho presentato il Programma colla lacuna degli artisti per La Festa del Grano, augurandomi di avere al più presto la tanto attesa comunicazione dal Teatro Regio. Intanto non tralascio di sollecitare la Direzione del Regio ed anche lo stesso editore perché sieno completati i ruoli della Festa del Grano nel più breve tempo possibile.<sup>654</sup>

Nel momento in cui diventa organizzatore, Mascagni tocca con mano le difficoltà del mercato teatrale: la penuria di artisti validi e disponibili<sup>655</sup>, le pressioni degli editori<sup>656</sup> e le ingerenze della Commissione teatrale diventano presto aspetti del quotidiano con cui il compositore è costretto a confrontarsi. E proprio il rapporto con l'amministrazione capitolina crea al livornese i maggiori grattacapi. Determinata a riabilitarsi agli occhi degli elettori dopo il disastro della prima stagione STIn, la Commissione teatrale fa la voce grossa con il direttore del Costanzi: pur senza arrivare al "diritto di sindacato sul funzionamento del massimo teatro della capitale" auspicato da parte della stampa<sup>657</sup>, il municipio impone a Mascagni dei cambiamenti nel cartellone e nell'assegnazione dei palchi, richieste che sembrano rispondere più a strategie di potere che non a reali esigenze

<sup>654</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 4, Lettera di Pietro Mascagni ad Alberto Tonelli, Roma, 4 novembre 1909. La formazione del cast è particolarmente complessa anche per le difficoltà di Sonzogno nello scritturare cantanti di peso a cachet non troppo onerosi. Già nell'aprile 1909, Emma Carelli aveva sbeffeggiato così l'offerta di Marghieri: "giacché pensate possa fare cattiva impressione pagare quarantamila Carnevale Quaresima Emma Carelli che guadagnale al mese in America e che guadagnerà sessantamila anno venturo all'estero tira una bella riverenza all'Internazionale e vi saluta." ASCA, STIn, b. 4, fasc. 8, Telegramma di Emma Carelli ad Alberto Marghieri, Genova, 22 aprile 1909. Alla fine, la cantante viene scritturata per L. 36mila, con impegni meno gravosi e la clausola di recarsi a Napoli per alcune recite di *Majà* al San Carlo, che alla fine vengono posticipate alla stagione 1910-11.

<sup>655</sup> Scrive Mascagni al sindaco: "data l'attuale scarsità di artisti che rimangono in Italia e la necessità assoluta di coordinare la scelta repertorio in rapporto ai pochi artisti disponibili, ho dedicato tutta la mia modesta attività a far sì che il Cartellone, corrispondente alle moderne esigenze dell'Arte, riuscisse degno del massimo teatro della Capitale." ASCA, X', b. 54, fasc. 4, Lettera di Pietro Mascagni al sindaco di Roma, Roma, 3 novembre 1909.

<sup>656</sup> "Stamani poi c'era il punto più difficile da superare: i noli delle opere: ho mandato D'Ormeville a trattare con Ricordi le opere per il Costanzi e per il Regio: debbo confessare che credevo di trovare un osso più duro: Ricordi si è portato molto bene. Intanto aveva preparato D'Ormeville per parare il colpo delle opere nuove che Ricordi voleva imporre: *Ellera (sic!)* <di Montemezzi> e *Grillo del focolare* <di Zandonai>; e tutto è andato a seconda dei miei desideri." EPISTOLARIO I: 316, Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 3 settembre 1909. La trattativa con Ricordi impegna Mascagni per tutto l'autunno (Ivi: 318, Lettera di Pietro Mascagni a Giulio Ricordi, Roma, 16 ottobre 1909). Il rapporto del compositore con gli editori era sempre stato molto complesso: "Sonzogno e Ricordi mi fanno l'effetto della réclame di Felice Bisleri: due leoni... colla lingua in bocca... [...]. Figurati: stamane avevo un po' di mal di testa; ho detto alla Lina: dammi l'aceto dei sette editori... E invece volevo chiederle dei sette ladri di Santa Maria Novella." Ivi: 287, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Firenze, 11 giugno 1906.

<sup>657</sup> Nicola d'Atri, *Il Costanzi e la "Stin"*, in «GI», 16 aprile 1909. Precisa il critico: "[...] perché trattasi di un teatro sovvenzionato dal Comune, la libertà d'azione della Stin è una libertà limitata." Il 23 aprile Renzo Sonzogno scrive a Marghieri: "D'ATRI: Gli scrivo oggi stesso, per invitarlo a desistere dai suoi attacchi, ma ad ogni modo, sarebbe bene che anche voi faceste qualche tentativo presso di lui, persuadendolo a non andare oltre con questa campagna, la quale sopra tutto non potrà ottenere un risultato pratico, giacché la STIN con contenterà piuttosto di perdere la dote." ASCA, STIn, b. 8, fasc. 8, Lettera di Renzo Sonzogno ad Alberto Marghieri, Milano, 23 aprile 1909.



estetiche. Così, in maniera piuttosto pretestuosa, la *Adriana Lecouvreur* proposta dal direttore viene giudicata inadeguata alle scene del Costanzi, così come inadeguata appare la disposizione dei posti in sala per i membri della Giunta. Mentre in teatro va in scena con buon successo la stagione autunnale di drammatica con Ermete Zacconi<sup>658</sup>, Mascagni dismette gli apollinei panni da “czar del Costanzi” e inizia una mediazione con l'assessore Tonelli che si dimostra presto alquanto laboriosa, sia per la difficoltà di trovare un titolo in grado di assecondare le richieste della Commissione teatrale senza alterare gli accordi già stipulati con editori e compagnia, sia per non scontentare abbonati e affittuari dei palchi. Alla fine, Mascagni conclude:

Come rimanemmo d'accordo, ieri sera stessa scrissi all'On. Sindaco e gli scrissi con molto entusiasmo perché credo di aver trovato il modo di accontentare tutti: ieri sera stessa buttai giù le idee ed oggi attendo le risposte da Milano che mi assicurino che la sostituzione dell'opera possa effettuarsi. Soltanto vorrei sapere da Lei se l'opera che io ho ideato di sostituire all'Adriana possa essere di gradimento alla Autorità Comunale. L'assicuro che è l'unica che si presti allo scopo, perché può essere cantata dai medesimi artisti dell'Adriana, è di proprietà Sonzogno ecc. ecc. ecc. Si tratta del Werther di Massenet. Le piace?... Piacerà ai suoi Colleghi?... Le sarò grato di un semplice cenno in proposito. Poi debbo dirle che ho pensato anche alla sostituzione del Palco della Giunta; ma, senza pensare a cambiarlo colla Questura (cosa troppo difficile – anzi impossibile), ho creduto di fare meglio: il Palco della Questura è il N° 5 a destra; ebbene io ho assegnato alla Onorevole Giunta il N° 5 a sinistra, cioè dalla parte dell'ingresso al palcoscenico. Credo, così, di avere accontentato il desiderio Suo e dei Suoi Colleghi illustrissimi. Naturalmente l'ho tolto ad un abbonato; ma Ella comprende che un sacrificio di questo genere è per me un grande piacere e mi riesce di somma soddisfazione. Io non desidero che di accontentare l'Autorità Comunale ed Ella sa che pongo ogni mia cura in questo scopo.<sup>659</sup>

A dicembre il cartellone della stagione lirica di Carnevale 1909-10 del Teatro Costanzi vede un'equilibrata mescolanza di titoli italiani e stranieri, di scuole compositive, di opere nuove e di repertorio: se Ricordi si aggiudica sei titoli su undici (tra cui il *Tristano e Isotta* inaugurale) a Sonzogno vanno i debutti delle opere nuove (*Mese Mariano* di Giordano, *La festa del grano* di Giocondo Fino e *Majà* di Leoncavallo, in comproprietà con Choudens). Queste, confida Mascagni al “signor Giulio”, le “ho trovate già piazzate... ma non arriveranno al traguardo.”<sup>660</sup> Il direttore del

<sup>658</sup> Dal 12 ottobre al 1 novembre 1910, la compagnia di Zacconi effettua 25 recite, con un incasso di L. 39.636,55. Di questi, però soltanto il 30% resta nelle casse della STIn. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 9, Prospetto incassi della stagione di prosa 1909.

<sup>659</sup> ASCA, *X'*, b. 54, fasc. 4, Lettera di Pietro Mascagni ad Alberto Tonelli, 8 novembre 1909.

<sup>660</sup> EPISTOLARIO I: 318, Lettera di Pietro Mascagni a Giulio Ricordi, Roma, 16 ottobre 1909.

Costanzi, da sempre affascinato dall'opera di Wagner, accentua le tendenze già avviate nella precedente stagione inserendo nel cartellone anche *Lohengrin* e il wagnerismo addomesticato del *Mefistofele*. Tra le scelte più interessanti operate dal livornese si segnala il recupero del Verdi monumentale del *Don Carlos*, mai visto al Costanzi e che si rivelerà la scelta più remunerativa dell'intera stagione. Mascagni completa il cartellone con due titoli sicuri come *La Bohème* di Puccini e *Norma* di Bellini – che già nel 1908-09 si erano confermate delle certezze per la cassetta – inserendo dal proprio catalogo soltanto *Iris*, esclusa l'anno precedente dal Costanzi con grande rammarico del compositore<sup>661</sup>. Durante la stagione il direttore si troverà poi a dirigere anche la sempiterna *Cavalleria rusticana* in sostituzione del *Werther* di Massenet. L'elenco artistico, imperniato su molti dei “cantanti cannone” in forza alla STIA, è anch'esso di alto profilo: Emma Carelli, Giannina Russ, Maria Farneti, Giuseppe De Luca, Carlo Walter, Ignazio Digas sono solo alcuni dei nomi di una compagnia che promette al Costanzi risultati artistici di assoluto rilievo<sup>662</sup>. Completa il quadro un'orchestra di 79 professori<sup>663</sup>, che lo stesso Mascagni non si esime dal definire, nei propri appunti, “straordinaria”<sup>664</sup>.

Eppure le scelte di Mascagni non soddisfano appieno il consiglio comunale: la minoranza di Bruchi e Podrecca presenta un'interrogazione per fare chiarezza su un programma che giudica asservito al volere delle case editrici. “Scopo di sussidiare un teatro non è lo avere quello che fa la piazza”

<sup>661</sup> Già nell'agosto del 1908 Renzo Sonzogno aveva proposto a Mascagni di dirigere l'opera al Costanzi, ma presto l'editore cambia idea, probabilmente per la presenza, nel cartellone ereditato dalla gestione Morichini, della *Butterfly* di Puccini, com'è noto costruita su un soggetto simile. Secondo Mascagni, invece, “Le porcherie fattemi da Renzo sono parecchie e tutte della stessa natura: impedire la esecuzione di ogni opera mia nella prossima stagione di Carnevale-Quaresima, in tutti i teatri di cui la “Società Teatrale Internazionale” ha assunto l'esercizio. Si capisce che è riuscito completamente nel suo intento; e tu puoi facilmente constatare come nessuna opera mia figuri nei cartelloni dei Teatri eserciti dalla “Società”. Non arrivo a comprendere lo scopo di Renzo e me lo spiego soltanto dovuto al suo cattivo animo, se pure non forse da un covato spirito di vendetta per certe lavate di testa che gli ho fatto avere dal Sig. Edoardo (sempre per cose poco corrette). Fatto sta che Renzo spiega tutte le sue forze per non farmi più guadagnare da vivere.” EPISTOLARIO I: 302, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 11 dicembre 1908.

<sup>662</sup> Elenco degli artisti. Signore: Elsa Bland, Emma Carelli, Marta Currellich, Maria Farneti, Luisa Garibaldi, Rina Giachetti, Maria Antonietta Isaia, Felicia Kaschowska, Maria Pozzi, Giannina Russ, Maria Avezza, Elvira Lucca. Signori: Amedeo Bassi, Oreste Benedetti, Luigi Bolis, Sebastiano Cirotto, Giuseppe De Luca, Ignazio Digas, Edoardo Garbin, Rinaldo Grassi, Nunzio Rapisardi, Carlo Rousselière, José Torres De Luna, Domenico Viglione-Borghese, Carlo Walter, Giuseppe Gironi, Pompilio Malatesta, Virgilio Mentasti, Salvatore Sabatano, Ettore Trucchi Dorini. Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Pietro Mascagni. Altri Maestri: Tullio Serafin (per la *Festa del Grano*) e Teofilo De Angelis. Maestri sostituiti: Alfredo Martino, Attico Bernabidi, Domenico Alaleona. Maestro del Coro: Giovanni Battista Zorzato. Completano la compagnia Luigi Bellabarba (suggeritore), Romeo Francioli (coreografo), Oreste Bornisacci (direttore del macchinario di scena) e gli elettricisti Antonio Beretter e Alessandro Sambucetti. Il coro è composto da 50 cantanti uomini e 18 donne della Società Corale Romana, cui si aggiungono “18 donne forestiere” scritturate dall'agenzia della STIA con una provvigione del 3%. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, *Stagione lirica 1909-10. Foglio di appunti n° 1*.

<sup>663</sup> Elenco dei componenti l'orchestra, con il dettaglio delle paghe, in ASCA, *STIn*, b. 16, fasc. 7.

<sup>664</sup> Ivi, b. 4, fasc. 15, *Stagione lirica 1909-10. Foglio di appunti n° 1*.

spiegano i due politici “ma l'attuazione di grandi spettacoli che la piazza non può dare.” Risponde l'assessore Tonelli:

[...] nell'accettare il programma degli spettacoli quale fu proposto dall'Impresa, l'Amministrazione si trovò nell'impossibilità di seguire criteri puramente artistici. Ma però poté conseguire l'intento di assicurare una stagione lirica degna della capitale dello Stato e corrispondente al contributo del Comune. Si può infatti ritenere che, per quanto fa la piazza in Italia, v'era da dichiararsi soddisfatti. Quindi l'Amministrazione si limitò a consigliare un cambiamento per escludere una opera musicale di data recente e non accolta con troppo favore. Il programma adottato recava le opere D. Carlos di Verdi, Mefistofele di Boito, Tristano e Isotta e Lohengrin di Wagner. Specialmente per l'opera D. Carlos, l'Amministrazione fu soddisfatta, conoscendo le gravi difficoltà che si opponevano a rappresentarla, ben pochi essendo gli artisti capaci di interpretarla. Oltre il D. Carlos e le opere sopracitate, furono prescelte altre tre opere d'assoluta novità di maestri notoriamente illustri. Né si mancò di tener conto della giovine scuola francese coll'opera di Werther. Finalmente furono scelte due opere d'illustri maestri italiani, la Bohème e l'Iris ambedue predilette talmente al pubblico da costituire la valvola di sicurezza della stagione. [...] In una futura convenzione sarà certamente cosa utile stabilire una maggiore ingerenza del Comune, anche per incoraggiare giovani maestri, ma con le necessarie cautele che non permettano di far prevalere l'intrigo all'ingegno [...]. La sovvenzione limitata a 80.000 lire non dà diritto a spettacoli che le imprese non possono dare. Infatti le cose procedono molto meglio nei teatri maggiormente sovvenzionati perché le esigenze del teatro lirico son tali che non si può chieder troppo in corrispettivo d'una modesta sovvenzione. Fu già molto l'aver ottenuto il D. Carlos non imposto da Ditte editrici, ma dal desiderio del Comune.<sup>665</sup>

Incassata l'approvazione del cartellone, il 25 novembre, con tre settimane di anticipo sul debutto fissato per il 16 dicembre, Mascagni inizia la concertazione del *Tristano e Isotta*. Lo slancio del livornese è totale: “Le prove dell'orchestra seguono più che regolari mattina e sera senza incidenti di sorta” annota l'amministratore del teatro “il M° Mascagni trova tale esuberanza di buona volontà nel bel fare da parte di tutta l'orchestra che nel giorno di domenica 28 Novembre dispensa i professori dalla prova delle ore 21 di sera.”<sup>666</sup> Sebbene sia talvolta tacciato di lavorare in maniera

<sup>665</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 4, Estratto dal Verbale della Seduta del CONSIGLIO COMUNALE del 17 gennaio 1910.

<sup>666</sup> Ivi, STIn, b. 4, fasc. 15, Stagione lirica 1909-10. Foglio di appunti n° 1. Meno disciplinati altri artisti: se i maestri sostituiti De Angelis e Martino e i cantanti Bolis e Kachowa “[...] vennero in Roma prestando servizio disinteressato fino dai primi dicembre, all'opposto il baritono Viglione Borghese malgrado ripetutamente invitato a trovarsi in Roma il 1° dicembre dichiara di non venire che il 6 di detto mese.” *Ibidem*.

frettolosa sulla partitura e sulla concertazione<sup>667</sup>, ad ogni prova Mascagni esige la presenza in buca di tutti gli strumentisti, con un atteggiamento che in qualche occasione lo porta a scontrarsi con alcuni professori abituati a una prassi esecutiva più approssimativa<sup>668</sup>. Dopo una settimana, Mascagni giudica maturo il lavoro sull'opera di Wagner e passa a concertare gli altri titoli della stagione. Si procede spediti: il 3 dicembre il maestro,

[...] pronto in orchestra col *Tristano* inizia le prove della *Bohème*, fra mattina e sera legge l'opera in modo tale che non trova da ripetere prove ed ordina per domani l'inizio prove del *Mefistofele*.<sup>669</sup>

La velocità con cui vengono concertate le opere rispecchia la prassi esecutiva del tempo, ma è anche espressione del piglio ferreo con cui Mascagni dirige il teatro: se alla richiesta dei coristi “per avere il riposo settimanale” il direttore risponde “che il coro ha un contratto dove nulla è detto del riposo settimanale” e “che i coristi fanno prove limitatissime quindi si respinge la domanda”, il 4 dicembre i macchinisti minacciano “una specie di sciopero”. La motivazione ufficiale è il pagamento non regolare dei salari; tuttavia, come spiega l'amministratore del Costanzi, “Il vero motivo del malumore è causato dal registro di presenza stabilito in portineria”<sup>670</sup>. Mascagni infatti richiede alle maestranze lo stesso impegno da lui profuso nella direzione artistica e amministrativa, che gli vale presto l'attestato di fiducia della STIn<sup>671</sup>: il piglio del maestro e la sua presenza al Costanzi portano a un'imponente crescita degli abbonamenti che prelude agli ottimi risultati con cui si chiuderà la stagione<sup>672</sup>.

In queste ultime fasi di concitata messa a punto del Carnevale, le maggiori preoccupazioni giungono a Mascagni dai ritardi nella consegna delle bilance metalliche del nuovo apparato

---

<sup>667</sup> “Mascagni ha vissuto lontano dal teatro, come è giusto, andandovi solo per un qualche avvenimento d'arte, e non può quindi essersi fermato a ciò che è invece elemento di equilibrio per gli altri direttori. Si vede che l'illustre maestro sobbarcandosi ad un improbo lavoro, che speriamo non gli logori la fibra, deve studiare l'opera alle prove e ciò non è possibile!” *Dalla Capitale. Mascagni al Costanzi*, in «TI», VI, n. 4, 1-15 febbraio 1910. È bene osservare, come vedremo tra poco, che le critiche del foglio vicino alla STIA sono in questo momento strumentali a indebolire Mascagni in vista della di lui estromissione dall'affare 1911.

<sup>668</sup> “L'arpista 2<sup>a</sup> Cionni dà noia al Maestro col chiedere di non intervenire alla prova di *Bohème* intendendo bastevole la sola prima Arpa.” ASCA, *STIn*, b. 16, fasc. 7, *Stagione lirica 1909-10. Foglio di appunti n° 2*.

<sup>669</sup> Ivi, b. 4, fasc. 15, *Stagione lirica 1909-10. Foglio di appunti n° 2*.

<sup>670</sup> *Ibidem*.

<sup>671</sup> Scrive il vice-presidente: “Noto con piacere la v/a orientazione finanziaria e non dubito che sotto la vostra energica guida ed alta mente artistica avremo un trionfo di soddisfazioni e di cassetta.” ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Roberto De Sanna a Pietro Mascagni, Napoli, 10 dicembre 1909.

<sup>672</sup> A giugno, i profitti iscritti a bilancio sono di L. 117.144.63, sebbene i sindaci abbiano “[...] ragione di fare delle riserve circa gli utili della Stagione lirica 1909-1910.” Ivi, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 9, *Copia pubblica del Verbale di Assemblea generale degli azionisti della Società Teatrale Internazionale del 26 settembre 1910*.

illuminotecnico<sup>673</sup>, necessario per rendere il debutto del *Tristano e Isotta* quel grandioso spettacolo che alla stampa, “per la sua bellezza, parve senza precedenti” (Frajese 1977: II, 24). Il 16 dicembre 1909 il sipario si alza sull'opera di Wagner. Di fronte a una sala gremita, presenti i reali e molti membri del governo, l'autore di *Cavalleria* incassa il consenso unanime del pubblico, pur con alcune riserve da parte della critica. In particolare Nicola d'Atri sottolinea come

[...] l'effetto poetico del capolavoro venne a mancare. Mancò l'emozione artistica complessiva e specifica del dramma musicale wagneriano, e apparvero nello svolgersi dello spettacolo quasi diremmo divisi in separati effetti il dramma e la musica [...]. E poiché i due fatti estetici del dramma musicale, per varie cause e circostanze, non agirono di conserva, l'unità della concezione s'infranse, e si disperse per effetti singoli l'effetto d'insieme dell'opera d'arte, che perciò appare diminuita.<sup>674</sup>

In rapida successione seguono le recite di *Bohème* e di *Mefistofele*, che il 1° gennaio 1910 s'impone grazie soprattutto all'interpretazione di Emma Carelli. Il soprano è protagonista anche della prima assoluta della *Majà* di Leoncavallo (15 gennaio), accolta però in maniera tanto tiepida che De Sanna rinuncia al debutto dell'opera al San Carlo<sup>675</sup>. Il 29 gennaio il cartellone propone il *Don Carlo*, accolto da un clamoroso successo: il dramma di Verdi, previsto per sei recite, viene replicato 11 volte grazie alla concessione fatta da Uberto Visconti di Modrone di prolungare i contratti di Bassi e De Luca, già scritturati dalla Scala<sup>676</sup>. L'incasso di L.78.509 si rivelerà il più alto dell'intero Carnevale<sup>677</sup>.

<sup>673</sup> “Circa la stagione del Costanzi sono addolorato nel sentire le vostre preoccupazione per la luce e spero che a quest'ora sia consolidato tutto l'impianto di luce onde possiate fissare un sollecita andata in scena.” ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Roberto De Sanna a Pietro Mascagni, Napoli, 10 dicembre 1909.

<sup>674</sup> In «GI», 18 dicembre 1909. L'articolo è parzialmente trascritto in Frajese 1977: II, 24. A tale testo rimando per una ricostruzione puntuale della resa estetica della stagione.

<sup>675</sup> La rinuncia di De Sanna a *Majà* crea dei problemi con la scrittura di Emma Carelli. Riassume la cantante: “Mi si notificò che avrei cantato, a Napoli, dieci recite negli ultimi 40 giorni del mio contratto, l'opera Maya. In conseguenza, invece, dell'insuccesso dell'opera di Leoncavallo, fui avvisata che il sig Desanna non intendeva mantenere più l'impegno preso... non con me ma con la S.T.I.N.: ed io; - che avrei potuto obbligare la S.T.I.n. a pagarmi tutte le 36.000 n/ contratto -, accettai, con mio danno finanziario, e per riguardo alla delicata situazione di essere la moglie di Walter Mocchi, la proposta dell'Ammin. Generale della S/T.I.N., prof. A. Marghieri, di rescindere il contratto, restando io libera un mese avanti la fine del contratto stesso, e saldandomi la S.T.I.N. con 26000L. invece che con 36000 l/.” ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 8, Lettera di Emma Carelli al Comitato direttivo della STIn, Buenos Aires, 16 agosto 1910.

<sup>676</sup> Sottolinea Mascagni: “Si deve esclusivamente alla deferenza personale addimostratami dal Signor Duca Visconti di Modrone e dal M° Mingardi, se a detti esimii artisti fu dato di prolungare la loro permanenza a Roma, poiché in caso contrario le recite non sarebbero state che 6.” ASCA, *STIn*, b. 34, fasc. 3, Relazione di Pietro Mascagni sul bilancio della stagione 1909-10, Roma, maggio 1910.

<sup>677</sup> *Ibidem*. Di seguito titoli, numero di recite e incassi della stagione: *Tristano e Isotta* (6 recite; L. 23.139), *Bohème* (12; 54.384, 50), *Mefistofele* (12; 58.398), *Majà* (5; 10.986), *Don Carlo* (11; 78.509), *Lohengrin* (8; 42.333,25), *Iris* (10; 41.061,50), *Norma* (10; 42.630,75), *Festa del grano* (4; 6.044,50), *Mese Mariano – Cavalleria rusticana* (4; 18.759), *Barbiere di Siviglia* (1; 5.000),

Gli ottimi esiti della stagione non riescono a riparare Mascagni dalle divergenze che agitano l'azionariato della Società Teatrale Internazionale. Come approfondiremo in § IV.6 i primi mesi del 1910 sono decisivi per il futuro della STIn e per quello dei suoi soci: Mocchi, impegnato nelle trattative per il debutto nordamericano di *Isabeau* (la cui partitura è ancora da completare), si allontana dalla STIA e si avventura in una propria iniziativa imprenditoriale; Renzo ed Edoardo Sonzogno arrivano a una rottura che porta a una scissione nella casa editrice e al rovesciamento della maggioranza nella STIn a favore di Mocchi; San Martino – saldamente al comando del Comitato del 1911 – fa pressioni per ottenere la cessione del Costanzi per la futura stagione delle celebrazioni. In questo panorama ricco di attriti e rivolgimenti, la figura egemone di Pietro Mascagni diventa presto troppo fragile: se Mocchi ha bisogno che il compositore termini la nuova opera, San Martino sgomita per organizzare in totale indipendenza la stagione del cinquantenario. Roberto De Sanna prova a mettere al riparo Mascagni dai giochi di potere<sup>678</sup>, ma il terreno intorno al livornese inizia a venir meno, come denunciano alcuni articoli che iniziano a fare la loro comparsa su «Il Teatro Illustrato». Se nel primo numero del 1910 si precisa che, a causa della tournée americana di *Isabeau*, “Mascagni non potrà più essere nell'inverno del venturo anno il direttore artistico del Costanzi”<sup>679</sup>, in meno di un mese si arriva a un attacco frontale, che sotto il velo delle ragioni dell’“arte” nasconde i problemi di leadership evidenziati da Mocchi nella riunione dell'11 settembre 1909:

Domando venia al proprietario del giornale, signor Walter Mocchi, se debbo dire per diritto di critico, cose che gli spiaceranno e per cominciare: la nomina di Pietro Mascagni alla direzione artistica del teatro Costanzi. La mia opinione, *che so divisa dalla maggioranza del pubblico*, è che questa nomina è stato un vero delitto artistico, poiché ha impedito a Pietro Mascagni di terminare *Vestilia* che attendiamo da una diecina d'anni, e quell'*Isabeau* che l'illustre autore di *Cavalleria* sarà obbligato a scrivere in 4 o 5 mesi, come egli stesso confessa. [...] Perché mettere alla sfacciata luce della ribalta un autore che deve stare raccolto in luce discreta? Perché insidiare il genio creatore con l'obbligo di un direttore d'orchestra di assorbire, impegnarsi, immedesimarsi nella musica d'altri, così che quando egli anderà alla ricerca della

---

*Veglione Impero* (1; 5.539.50). In totale le 84 rappresentazioni incassano L. 386.785, cifra che in sede di bilancio verrà giudicata dai sindaci troppo elevata.

<sup>678</sup> “Io intanto sto studiando il modo di riaprire con calma le trattative con Sanmartino [...] e se mi riesce mettere la discussione su di un piede di fredda valutazione degli interessi morali e materiali ne sarò assai contento.” ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Roberto De Sanna a Pietro Mascagni, Napoli, 10 dicembre 1909.

<sup>679</sup> “[...] ma vi tornerà nella primavera 1911 e vi dirigerà la stagione che si svolgerà durante l'intero periodo (marzo-ottobre) dell'Esposizione Internazionale.” *“Isabeau” di Mascagni*, in «TI», VI, n. 1, 1-15 gennaio 1910.

sua *scena* non saprà discernere se è il proprio cervello che ha creato?! [...] Dalle voci che corrono, e da una lettera che il Mocchi pubblicò sull'*Italia*<sup>680</sup>, in risposta ad inesatte precedenti informazioni, si impara che il Mocchi aveva nominato il Mascagni solo *direttore artistico* e che invece poi durante le vicende estive fra una gita e l'altra in America l'illustre maestro, per quella sua mania di invadenza che non gli fa comprendere che il lavoro deve essere distribuito (e di ciò mi appello a Walter Mocchi!) si è fatto nominare anche direttore amministrativo... Immaginate voi Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi o Rossini rivedere i conti della luce, degli spazzini, di tutto quanto insomma si occupa Pietro Mascagni? E perché questo non ha sentito che ciò non è né bello, né dignitoso..., né artistico... Eh già, sicuro! nemmeno artisticamente il risultato è ottenuto [...].<sup>681</sup>

La redazione del periodico tenta di stemperare i toni dell'attacco, spiegando che "l'errore fondamentale di questi appunti consiste nel confondere il valore tecnico dell'illustre maestro con altre attribuzioni, estranee all'arte, di amministratore che gli si sono volute affibbiare."<sup>682</sup> Eppure, la sostanza resta immutata.

In un ambiente fattosi ostile, senza interpellare Mascagni il 28 gennaio 1910 il consiglio di amministrazione della STIn formalizza la cessione del Costanzi al Comitato per le celebrazioni del 1911<sup>683</sup>. La deliberazione tronca ogni possibilità per Mascagni di ricoprire un ruolo di primo piano nel cinquantenario dell'Unità d'Italia. Offeso, irritato e demotivato, il direttore – che ha oltretutto da poco acquistato alcune azioni della STIn – annuncia le proprie dimissioni. "Dimissioni provocate da un equivoco" si affretta a scrivere «Il Teatro Illustrato» "e che certo saranno ritirate quando il Consiglio di Amministrazione avrà spiegato le ragioni che lo indussero ad accettare le proposte del detto Comitato."<sup>684</sup> Nel trambusto scatenato dalla notizia, nell'ufficio di Mascagni fervono i colloqui con i consiglieri e piovono lettere e telegrammi concitati: se Re Riccardi è entusiasta delle dimissioni<sup>685</sup> e Giulio Ricordi se ne rammarica<sup>686</sup>, l'agente teatrale Enrico Barbacini – intimo di

<sup>680</sup> La lettera è riprodotta in calce all'articolo ed è interamente trascritta in Appendice.

<sup>681</sup> *Dalla Capitale. Mascagni al Costanzi*, in «TI», VI, n. 4, 1-15 febbraio 1910. Corsivi nell'originale.

<sup>682</sup> *Ibidem*. Precisa la redazione: "È indiscutibile che il musicista, l'autore cioè di *Cavalleria* e dell'*Iris* che con tanta genialità sa elevarsi e spaziare nelle più pure sfere dell'arte vera, grande ed originale, costretto, al diuturno, lungo e assorbente lavoro delle prove orchestrali e d'insieme, e obbligato, certo dalla sua eccessiva scrupolosità, ad occuparsi altresì delle più umili cose interne, nell'amministrazione del gran teatro romano – dalla luce elettrica alla paga delle comparse, dalla corrispondenza alla revisione dei conti e delle fatture, – abbia perduto quel preziosissimo tempo che avrebbe potuto dar frutti ben maggiori ed importanti; ma la colpa di ciò non pare possa toccare al nostro amico Mocchi, il quale, dopo tutto riuscito, con a sua scelta sia pur poco felice, a risolvere le sorti del Costanzi e a richiamare su quel centro luminoso l'attenzione generale."

<sup>683</sup> Il contratto non è presente nell'archivio, ma se ne parla diffusamente in ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 16.

<sup>684</sup> *Dalla Capitale. Mascagni al Costanzi*, in «TI», VI, n. 4, 1-15 febbraio 1910.

<sup>685</sup> "Comunque risolverai la quistione di cui tutta stampa milanese occupasi diffusamente tutte le persone di buon senso sono con

Mascagni – cerca di mettere in guardia il compositore dalle strategie del “famoso americano” procuratore della STIA<sup>687</sup>. In tale contesto, il più preoccupato risulta essere Renzo Sonzogno, che ha in piena produzione il debutto del *Mese Mariano* di Umberto Giordano, diretto proprio dal livornese:

Ritornato ora Milano trovo vostro telegramma enunciante dimissioni sarebbe follia che porterebbe il disastro di cui assumereste intera enorme responsabilità calmatevi e non insistete in queste decisioni di catastrofe vi prego come amico ed editore telegrafatemi tranquillizzandomi anche Giordano inquietissimo per *Mese Mariano* affidato vostre mani.<sup>688</sup>

Il cronista de «La Stampa», tra i molti a cingere d'assedio il Costanzi, dà conto di quelle giornate convulse:

Si stanno facendo attivissime pratiche per indurre il maestro Mascagni a ritirare le dimissioni date da direttore generale del teatro Costanzi, in seguito a dissensi con la “Stin”, la Società concessionaria del teatro. Le dimissioni di Mascagni hanno origine dai seguenti fatti. Il Comitato del 1911, dopo lunghissime e laboriose trattative, ha voluto assicurarsi la disponibilità del massimo teatro per il periodo delle grandi feste e ha offerto alla Società un nolo di affitto di 200 mila lire che l'onorevole Marghieri, consigliere, ha accettato. Assicuratosi il teatro si trattava di interpellare la Commissione tecnica musicale della quale fa parte anche il maestro Mascagni per la definizione del programma artistico da svolgere, programma studiato finora dalla Commissione solo nelle sue grandi linee. Il Mascagni invece riteneva più vantaggioso per la Società del Costanzi il suo progetto e comunque è rimasto offeso per il fatto che il nuovo contratto di fitto sia stato concluso senza il suo *benestare* e si dimise. Si spera che un accordo per il 1911 sia ancora

---

te bravo Pietro!” ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Telegramma di Adolfo Re Riccardi a Pietro Mascagni, 11 febbraio 1910.

<sup>686</sup> “Col più vivo dispiacere apprendo sue dimissioni mi permetto pregarla pur valutando tutte sue ragioni non insistere tale determinazione cedendo alte ragioni arte da lei amata e che ora sotto altra forma seppe condurre a splendidi trionfi.” ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Telegramma di Giulio Ricordi a Pietro Mascagni, 11 febbraio 1910.

<sup>687</sup> “Ella rammenterà le mie previsioni, che purtroppo sono state tutt'altro che fallaci poiché io intuivo bene le manovre di talune persone le quali nell'interpellarla ed indurla ad assumere la direzione artistica della stagione del Costanzi ascosero lo scopo ben preciso di valersi della Sua superiore attività e competenza per risollevere le tristi condizioni, finanziarie ed artistiche, del teatro stesso; ma, una volta ciò raggiunto non avrebbero visto male di togliersi da dosso il controllo integro e severo di chi à per unico miraggio il Bene, e non l'Intrigo! [...] Con certa gente non si sa mai... E trattandosi di una persona il cui contratto vale qualche cosa, e che può anche far fronte a certe presunte responsabilità, potrebbe anche darsi che si scuotessero le finanze sempre in... moto della famigerata Società!!! [...] tutto quanto oggi è accaduto à coinciso inconcepibilmente col ritorno in Italia del famoso americano..., l'uomo che per quanto da Lei abilmente allontanato dalle... intime cose della Stin, trova modo d'impicciarvisi sempre dentro ugualmente... e, lo ripeto, a me à fatto molta meraviglia questa coincidenza di circostanze. Come altra meraviglia, glielo confesso, me l'à fatto l'apprendere che Ella à aderito ad investire del suo capitale privato in queste... brutte azioni della Stin!” ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Enrico Barbacini a Pietro Mascagni, Milano, 19 febbraio 1910. Barbacini, agente e direttore de «L'Arte Melodrammatica», era in rapporti cordiali con Mascagni, tanto che a settembre il livornese scrittura Maria Pozzi e Amedeo Bassi per la stagione del Regio di Torino “anche per fare cosa grata a Barbacini.” EPISTOLARIO I: 314, Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 1 settembre 1909.

<sup>688</sup> ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Telegramma di Renzo Sonzogno a Pietro Mascagni, 12 febbraio 1910.



possibile e che comunque il maestro Mascagni non lasci a metà e non pregiudichi il lieto fine della stagione lirica attualmente in corso al Costanzi. Oggi alla rappresentazione diurna del teatro Costanzi il maestro Mascagni ha continuato a dirigere l'orchestra. Molti giornalisti si sono recati al domicilio del maestro per intervistarlo. Il maestro Mascagni non ha però ricevuto nessuno, ed ha dato a tutti appuntamento per oggi, alle 16, al Costanzi. All'appuntamento, se non è mancato il maestro Mascagni, non sono mancati nemmeno i giornalisti, i quali però non hanno ottenuto la desiderata intervista. Infatti il Mascagni, appena giunto nell'ufficio della Direzione del teatro, si è ritirato a colloquio con alcuni consiglieri della *Stin*, ed ha fatto saper ai giornalisti, che lo attendevano, che non avrebbe accordato un'intervista se non a colloquio finito. Giunta l'ora della rappresentazione, Mascagni è andato a dirigere il *Mefistofele* ed il suo colloquio con i consiglieri della *Stin* è continuato a spettacolo finito. Ma le trattative non hanno per ora approdato a nessun accordo.<sup>689</sup>

Probabilmente per le pressioni di Edoardo Sonzogno, Mascagni accetta di portare a termine la stagione con la regolare andata in scena delle *prime* di *Mese Mariano* e *Festa del grano*, in arrivo da Torino e diretta da Tullio Serafin. E se il foglio di Mocchi non risparmia al livornese le ormai consuete bordate<sup>690</sup>, a fine aprile si registrano nuovi attriti tra Mascagni e la STIn<sup>691</sup> che comunque non impediscono al compositore di concludere la stagione con la soddisfazione di un bilancio in forte attivo. L'ultimo atto come direttore generale del Costanzi è la consegna ai vertici dell'Internazionale di una compiaciuta e dettagliata relazione sullo svolgimento della stagione: senza mai citare screzi o episodi negativi (e anzi ringraziando l'amministratore affiancatogli dalla società<sup>692</sup>) Mascagni si fregia delle 84 alzate di sipario (nella stagione precedente erano state 63), dell'unica sostituzione nel cartellone (la *Cavalleria* al posto del *Werther*) e infine degli incassi

<sup>689</sup> *Le trattative fra Mascagni ed i consiglieri della "Stin"*, in «S», 14 febbraio 1910.

<sup>690</sup> "Dopo il successo vero del *Don Carlos* siamo scesi di qualche grado nella temperatura... artistica. È inutile che vi parli delle solite dimissioni di questa STIN, poiché è cosa insopportabile: oramai è nell'ordine delle cose, come il vento, la pioggia ecc. ecc. E neppure vi parlerò delle... finte dimissioni mascagnane, a cui nessuno credeva, che sono venute però in tempo per dare apparenza di successo ad un *Lohengrin* davvero indecoroso." *"Lohengrin" e "Iris" al Costanzi*, in «TI», VI, n. 5, 1-15 marzo 1910.

<sup>691</sup> *Un nuovo dissidio tra Mascagni e la Stin*, in «S», 23 aprile 1910. L'articolo ipotizza l'organizzazione della stagione 1911 come causa dei nuovi screzi. In realtà, pare che all'origine del dissidio siano alcune recite fuori contratto di Giannina Russ e la sostituzione della protagonista del *Mese Mariano*, Rina Giachetti, con Emma Carelli. La questione Russ è legata a problemi amministrativi: come scrive Mascagni, "[...] si permise di insinuare che l'opposizione al pagamento era esclusivamente mia, mentre il comitato direttivo mi aveva ordinato il pagamento fino dal primo momento. Ed aggiunse che fortunatamente né la Sig.ra Russ né la S.T.In. intendevano di sottostare ai capricci del M° Mascagni. Giudichi Lei, egregio Avvocato, e mi dica se è in me la più piccola responsabilità dell'accaduto e se io ho fatto cosa in opposizione agli ordini della Società." (ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 9, Lettera di Pietro Mascagni a Giuseppe Marchesano, Roma, 17 aprile 1910). Più complesso il caso Giachetti, la cui sostituzione porta a una diffida della cantante e all'intervento dello stesso Umberto Giordano (corrispondenza in ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 10).

<sup>692</sup> "Sento il dovere di tributare una sincera parola di lode e di encomio al Cav. Gino Rossetti [...] per l'opera attiva e premurosa [...] intenta a facilitare il mio non lieve compito di Amministratore, ed il felice successo della stagione lirica." ASCA, *STIn*, b. 34, fasc. 3, Relazione di Pietro Mascagni sul bilancio della stagione 1909-10, Roma, maggio 1910.

superiori di L 52.744,25 al bilancio preventivo compilato a settembre. Visti gli ottimi risultati, il maestro chiede anche 30mila lire extra,

[...] che ritengo a me spettanti, sia pure in misura inferiore a quella che effettivamente avrei dovuto attendermi per la mia opera di preparatore e di amministratore generale della stagione lirica, sol considerando che fino dagli ultimi giorni del Luglio 1909 (mentre il mio contratto di Direttore di Orchestra e degli spettacoli mi faceva obbligo di trovarmi sulla piazza ai primi di Dicembre) io ho ininterrottamente lavorato, passando tutti quei mesi dall'Agosto al Dicembre negli Uffici del Teatro, per la completa preparazione della stagione lirica, curando tutto ciò che è nelle attribuzioni esclusive dell'Amministratore, per la formazione di masse, scritture, forniture, contratti. Lavoro poi che a stagione iniziata è andato sempre intensificandosi sino alla chiusura, per arrivare a quel lusinghiero successo, che, senza peccar di modestia credo di aver raggiunto coi fatti ed esaurientemente dimostrato con la presentazione del mio Bilancio Consuntivo. Coll'espore alla S.T.IN. le risultanze della stagione [...] ritengo di avere esaurito il mio compito, che nell'interesse della Società, ed a soddisfazione del mio operato si compendia nella cifra di Lire 96934,21, quale UTILE NETTO della Stagione Lirica 1909-1910.<sup>693</sup>

Chiusa l'esperienza al Costanzi, Mascagni si concentra sulla scrittura di *Isabeau*, che come vedremo nel capitolo V intreccerà più volte il proprio cammino con quello della Società Teatrale Internazionale. Pur rivestendo un ruolo marginale nell'indirizzo dell'anonima, il livornese ne deterrà cinque azioni fino all'acquisizione della STIn da parte del Governatorato di Roma. Ma saranno soprattutto Mocchi e le di lui speculazioni a portare il compositore a mescolarsi con i destini dell'Internazionale: se la pace tra agente e direttore d'orchestra è celebrata coi toni enfatici de «Il Teatro Illustrato»<sup>694</sup>, fino a tutti gli anni Venti le trattative per le nuove opere di Mascagni (*Isabeau*, *Parisina*, *Lodoletta*, *Piccolo Marat*) costringeranno il compositore a confrontarsi – e spesso a scontrarsi – con gli interessi di Mocchi, Sonzogno e della STIn.

#### IV.4 La gestione del Regio di Torino

Come accennato in § III.3, il Regio di Torino è l'unico teatro che resiste nell'orbita STIn nonostante l'esito fallimentare della prima stagione: a ridosso dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e

<sup>693</sup> ASCA, *STIn*, b. 34, fasc. 3, Relazione di Pietro Mascagni sul bilancio della stagione 1909-10, Roma, maggio 1910.

<sup>694</sup> "Il maestro Mascagni [...] si è mostrato assai soddisfatto per i risultati artistici e finanziari ottenuti in quest'ultima stagione al Costanzi [...]. Noi siamo di avviso che è sempre bene tutto ciò che finisce bene ed ora che ci è dato constatare la rilevante attività che si è verificata, cioè circa 120 mila lire, non possiamo che congratularci vivamente col Maestro Mascagni, che è stato uno e trino e con Walter Mocchi che pensò a collocarlo sul seggio direttoriale, diventato poi il seggio dell'onnipotenza." *A stagioni finite. I teatri della Stin – La Scala*, in «TI», VI, n. 8, 15-30 aprile 1910.

del Lavoro, prevista nella prima capitale del Regno per il 1911, il controllo dello storico teatro sabauda avrebbe garantito l'accesso ai robusti finanziamenti previsti da Governo e Real Casa. Il Regio, ricordiamo, era in mano a Temistocle Pozzali e ai fratelli Chiarella fin dal 1905 e la stagione 1908-09 si era svolta sotto l'egida della STIn grazie a un accordo riservato con gli impresari e a una proroga di un anno concessa dal Municipio. Nel luglio 1909, al momento di rinnovare la concessione, la situazione non sembra mutare in maniera sostanziale: Pozzali ottiene il teatro Regio per cinque anni<sup>695</sup>, in nome proprio e di non meglio specificati (per ora) "Compagni". Sebbene il Comune sia ben consapevole della presenza della STIn, si preferisce tacere l'identità dei soci, onde evitare il ricorso a una gara pubblica per l'assegnazione del teatro (cfr. § III.3). Che la dicitura rappresenti una pura formalità è confermato dalla corrispondenza riservata tra Pozzali e Municipio, nella quale l'impresario esplicita: "dichiaro anche a norma dei miei Compagni dell'Impresa (Società Teatrale Internazionale) di accettare le condizioni risultanti dalla deliberazione consigliare 28 Luglio passato"<sup>696</sup>. Inoltre la cauzione di Lire 20mila, spiega Pozzali alla STIn, "potrete intestarla a vostro stesso nome vincolandola agli obblighi del contratto."<sup>697</sup>

I rapporti tra impresario e società continuano a essere regolati dalla scrittura stipulata nella stagione precedente, che lega Pozzali alla STIn in qualità di direttore artistico:

[...] il Teatro sarà da me gestito per conto vostro ai patti e alle condizioni stipulate e convenute fra di noi col contratto del 28 ottobre 1908 sol che la data di scadenza dello stesso venne protratta di un anno per farla coincidere con quella della attuale concessione. [...] Mi pongo all'opera col mio solito zelo, e confido che quest'anno non andranno per rinnovarsi tutte quelle circostanze che produssero nell'anno scorso

<sup>695</sup> ASCTO, *Scr.*, b. 1909/132, *Concessione dalla Città di Torino all'Impresa Temistocle Pozzali & C. dell'esercizio degli spettacoli nel Teatro Regio per il quinquennio 1909-1914*. Il superamento della concessione triennale era stato posto da Pozzali come clausola per continuare a organizzare le stagioni del Regio: "[...] l'anno scorso accettai in via transitoria la gestione del suddetto Teatro per un solo anno, colla promessa di fare poi un contratto per un periodo di anni più lungo, mi faccio dovere rendere noto alla S.V. Ill.ma che sarei disposto di assumere di nuovo l'appalto del Teatro Regio per un periodo di anni cinque, e cioè dal 1° Luglio 1909 al 30 Giugno 1914 con tutti gli oneri, e benefici portati dal Capitolato d'appalto dell'ultima Stagione 1908-909." Ivi, *Aff.*, cart. 1909/322, fasc. 11, Lettera di Temistocle Pozzali al Sindaco di Torino, 14 luglio 1909. Anche l'ufficio legale del comune sottolinea l'opportunità di una concessione quinquennale: "[...] considerando le necessità in linea artistica della prossima Esposizione del 1911, lo scrivente fa alla Giunta le proposte seguenti: 1° di concedere l'esercizio del Teatro Regio per un quinquennio; 2° di autorizzare la scrittura dei professori d'orchestra per la sola stagione 1909-1910, allo scopo di preparare con un'opportuna selezione una migliore orchestra per la stagione immediatamente precedente l'apertura dell'Esposizione nel 1911 e quindi quella serie di spettacoli e di concerti che il grande avvenimento rendesse opportuni, d'accordo occorrendo, col Comitato dell'Esposizione medesima [...]" ASCTO, *Aff.*, cart. 1909/322, fasc. 11, Relazione dell'Ufficio legale alla Giunta municipale, Torino, 16 luglio 1909.

<sup>696</sup> ASCTO, *Aff.*, cart. 1909/322, fasc. 11, Lettera di Temistocle Pozzali al Sindaco di Torino, 24 agosto 1909.

<sup>697</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali alla STIn, Milano, 21 agosto 1909.

una perdita che per il Regio di Torino fu assolutamente un imprevedibile.<sup>698</sup>

Mentre a Roma Mascagni è ancora al lavoro per limare il cartellone secondo i desiderata della Commissione teatrale, il 28 ottobre a Torino Pozzali deposita in Comune il più agile programma per la stagione 1909-10: su carta intestata della "Agenzia Generale d'Europa" della STIA<sup>699</sup>, l'impresario annuncia un Carnevale che, a partire dall'inaugurazione con *Tristano e Isotta*, ancora una volta conferma "il primato che Wagner aveva ormai acquisito al Regio" (Basso 1976: 533)<sup>700</sup>. Sotto la bacchetta di Tullio Serafin, alla terza e ultima stagione a Torino, il gusto del wagnerismo addomesticato trova spazio nella riesumazione dell'*Edmea* di Catalani (andata in scena al Carignano, ma mai al Regio) e nel recupero del *Guglielmo Ratcliff*, opera giovanile e 'scapigliata' di Mascagni nata nella Milano infatuata della cultura nordeuropea che tanta parte ebbe in Boito (*Mefistofele*), Puccini (*Le Villi*) e nello stesso Catalani (*Loreley*)<sup>701</sup>. In un cartellone che nulla concede al melodramma italiano consacrato l'anno precedente dal successo di *Norma*, "altri duri colpi ai «nazionalisti» furono offerti portando sulla scena *Erodiade* di Massenet e il *Boris Godunov* di Musorgskij" (Basso 1976: 533). L'opera russa arriva a Torino sotto la spinta di Mocchi, il quale già nell'anno precedente, a pochi giorni dal debutto italiano alla Scala (14 gennaio 1909) aveva tentato di inserire il nuovo titolo di Casa Sonzogno in una combinazione tra Costanzi, San Carlo, Regio, Massimo e Colón<sup>702</sup>. La scelta del datato spartito di Massenet (il debutto della prima versione di *Erodiade* risale al 1881, quello della terza al 1903) pare invece dovuta alla "ambizione di offrire un'alternativa alla *Salomè* Straussiana, proponendo un analogo soggetto" (Basso 1976: 533), attingendo in maniera massiccia al catalogo di Renzo. Chiude il programma artistico la "novità assoluta" proposta da Sonzogno, *La festa del grano*, "poema tragico" di Fausto Salvatori musicato

<sup>698</sup> *Ibidem*.

<sup>699</sup> ASCTO, *Aff.*, cart. 1909/322, fasc. 11, Lettera di Temistocle Pozzali al Sindaco di Torino, Milano, 28 ottobre 1909.

<sup>700</sup> Già ad aprile Serafin aveva proposto un programma leggermente diverso: "SERAFIN: È disposto ad accettare la condizione che il TRISTANO sia diretto da un altro maestro; però desidererebbe aprire lui la stagione col SIEGFRIED che dovrebbe sostituire il Lohengrin. Per questo sarebbe bene farne parola al conte di Sammartino, il quale credo potrà rimuovere ogni ostacolo al più presto [...]" ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 8, Lettera di Renzo Sonzogno ad Alberto Marghieri, Milano, 23 aprile 1909.

<sup>701</sup> È forse bene ricordare che, sebbene *Guglielmo Ratcliff* occupi il quarto posto nelle opere di Mascagni (Teatro alla Scala, 1895), l'interesse per il soggetto di Heine aveva radici molto più antiche: le prime tracce si collocano nell'aprile del 1882, quando Mascagni è ancora studente con Puccini al Conservatorio di Milano. Nuclei della composizione sono pronti già nel 1885-1886 e una prima esecuzione in forma privata ha luogo nel 1889. Travolto dal successo verista di *Cavalleria rusticana*, così lontano dal libretto di Heine-Maffei, Mascagni mette da parte l'opera, salvo rielaborarla tra 1893 e 1894, dopo *L'amico Fritz* e *I Rantzau*. Cfr. Orselli 2011: 31-38, 131-149.

<sup>702</sup> "L'editore Goudunow che fecesi pagare undicimila diritti autore Scala disposto accordarci opera San Carlo Costanzi Regio Massimo complessive quindicimila pagando STIA altre ottomila Colón farò controproposta autorizzami intanto trattare." ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 5, Telegramma di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, Milano, 17 febbraio 1909.

dal sacerdote torinese Giocondo Fino che verrà replicato al Costanzi poco dopo il debutto al Regio. Rispetto al Carnevale 1908-09, l'elenco artistico della stagione di Torino<sup>703</sup> vede una maggiore aderenza con quello del Costanzi: sebbene non si possa ancora parlare di una vera e propria circolazione di compagnie, è interessante rilevare che ben quattro primedonne sulle cinque scritturate da Pozzali compaiono anche nel programma di Mascagni (Elsa Bland, Marta Currelich, Maria Farneti, Maria Pozzi), mentre tra gli uomini soltanto Oreste Benedetti e José Torres De Luna hanno una scrittura condivisa tra Roma e Torino. Se Mascagni lamenta il ritardo nella presentazione del programma con la necessità di coordinare la propria azione con quella del Regio, a livello direttoriale l'unica compenetrazione tra le due stagioni è rappresentata dalla presenza a Roma di Tullio Serafin per la *Festa del grano*, fatto che si può spiegare sia con gli impegni dei direttori nei rispetti teatri, sia per la scarsissima opinione che Mascagni aveva del direttore veneto<sup>704</sup>.

La stagione del Regio si segnala per un esito di pubblico soddisfacente nelle prime e una partecipazione talvolta scarsissima nelle repliche, tanto che in occasione di una recita in abbonamento del *Ratcliff* l'impresa marca a bordereau soltanto "18 poltrone, 9 posti distinti e 7 posti numerati in platea, 10 posti distinti di prima galleria e 21 numerati, 15 distinti di seconda galleria e 14 numerati, 40 posti distinti e 63 numerati di terza galleria" (Basso 1976: 535). Risultati che, a fine stagione, contribuiranno a iscrivere a bilancio una perdita di L. 10.049,63<sup>705</sup>. Le motivazioni di tale fallimento risiedono essenzialmente nelle scelte di repertorio poco fortunate (eccezion fatta per il solito Wagner: 16 le repliche del *Tristano*) e nella sempre più feroce concorrenza dei generi leggeri, che portano «La Stampa» a interrogarsi sull'opportunità di

[...] chiudere il teatro, poiché pare che la dignità non consenta di rappresentarvi quelle operette, o quegli spettacoli di varietà, o quelle visioni di cinematografia, che sembrano ormai l'unica ancora di salvezza

<sup>703</sup> Elsa Bland, Marta Currelich, Maria Farneti, Maria Pozzi, Mary Roggero, Oreste Benedetti, Francesco Bonini, Edoardo Ferrari, Giuseppe Gaudenzi, Fiorello Giraud, Pietro Gramigni, Dino Lusardi, Giordano Paltrinieri, Tapergi Quinzi, Adrasto Simonti, José Torres De Luna, Leone Zinovieff.

<sup>704</sup> "Una sera andai a Como dove sentii una *Iris* vergognosa: è ormai accertato che quel maestro Serafin è il più grande somaro dell'orbe terracolo. Tu non puoi farti idea dell'imbecillità di quel tipo: roba da galera. Ti giuro che stavo per scrivere al sig. Giulio ed a Giacomo che pensassero bene prima di affidargli la *Butterfly*; ma... chissà come sarebbe stata presa la mia intromissione." EPISTOLARIO I: 270, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 15 ottobre 1905.

<sup>705</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 4, *Teatro Regio di Torino – Bilancio della stagione lirica dal 10 dicembre al 20 marzo 1910*. La voce più rilevante delle entrate è data dagli incassi serali: L. 147.531,15.

possibile.<sup>706</sup>

Eppure i magri risultati finanziari non scoraggiano la STIn, che conta di rifarsi nella futura stagione dell'Esposizione. In vista dell'aprile 1911 che avrebbe visto anche al Regio l'inizio delle Celebrazioni, la società raffazona un cartellone di emergenza per Carnevale 1910-11 che, come vedremo in § V.2.2, susciterà ancora una volta i malumori del consiglio comunale torinese.

#### IV.5 Verso un'economia di scala. Scene, costumi e scritture nella combinazione Regio-Costanzi

Se nella stagione 1908-09 perfino i numerosi detrattori della STIn avevano riconosciuto alla società – quanto meno nelle piazze principali – un'attenzione particolare alla qualità della messinscena (cfr. § III.7.1), nel Carnevale 1909-10 gli osservatori rilevano un generale peggioramento in tutti quegli aspetti della produzione che vanno sotto la fortunata definizione di “decoro scenico”. Fanno una certa impressione i duri giudizi espressi da «Il Teatro Illustrato», pur condizionati dai tentativi di delegittimare la direzione di Pietro Mascagni, a proposito degli allestimenti del Teatro Costanzi. Il foglio di Mocchi definisce ad esempio il “*Lohengrin* davvero indecoroso” a causa dell'interpretazione musicale (viziata dai “*movimenti* come quelli che l'illustre autore di *Cavalleria* ha preso per questo capolavoro che non pareva nemmeno più tale!”) ma anche a causa dell'approssimazione negli aspetti visivi, di cui s'incolpa l'incapacità organizzativa del direttore generale Mascagni:

È vano parlare delle scene e del movimento scenico: oramai di ciò al Costanzi non esiste più memoria. Quello che negli altri teatri va da sé qui non si fa o si fa fuori tempo: vuol dire che Mascagni non solo non sa ma non è nemmeno coadiuvato dai suoi fidi impiegati. Immaginate un arrivo del cigno immobile; i cavalieri che debbono misurar l'*agone* che non marciano in tempo; i due combattenti che non si armano in tempo, che non attaccano su la musica scritta per ciò ed avrete una pallida idea di quanto si è fatto in palcoscenico! È ancora vano parlarvi dei costumi perché non ho mai visto un'esibizione più miserevole. Anche la signora Garibaldi ha avuto il torto di presentarsi in maniera indegna della sua arte e del teatro che calca, ed il direttore degli spettacoli lirici ha permesso che *Ortruda* si presentasse in capelli neri, pettinata in quel modo? Ma ho notato che raramente gli occhi del direttore si posano sulla scena, troppo occupato com'è della partitura.<sup>707</sup>

<sup>706</sup> L'articolo è citato in Basso 1976: 535.

<sup>707</sup> “*Lohengrin*” e “*Iris*” al Costanzi, in «TI», VI, n. 5, 1-15 marzo 1910.

Se le critiche molto aspre sono certamente enfatizzate dalla crescente tensione tra Mocchi e Mascagni, è difficile credere – come afferma il periodico – che le approssimazioni nella direzione di scena siano imputabili al solo direttore generale. Anche nelle recensioni più dure, infatti, emergono tutti quei tratti distintivi propri di una tradizione scenica logora, che necessitava di una più ampia riforma del teatro lirico per poter essere aggiornata alle istanze della moderna *mise en scène*. Spiega ancora «Il Teatro Illustrato»:

Ciò che mi par più grave è il disinganno che si prova davanti a quelle messe in scena, a quelle miserevoli *masse* che, tornando indietro di qualche anno, hanno ripreso l'insopportabile semicerchio, le donne con le mani sul ventre e gli uomini con le mani in tasca. È Pietro Mascagni il direttore artistico?... Caro signor Mocchi, le domando perdono, non ne valeva la pena! Eh no! ed allora a nulla è valso l'impronta che Arturo Toscanini sommo in tutto, ha lasciato nel teatro italiano? Ma se la Scala si regge unicamente perché il gran direttore, constatando la difficoltà di avere tutti i cantanti di vaglia, aveva capito ed attuato il gran programma wagneriano: "tutte le arti devono concorrere al quadro scenico" [...]. O mani di Wagner, non fremete! No, se Pietro Mascagni vuole essere ancora direttore delle opere degli altri, deve occuparsi solo del palcoscenico e... lasciarsi, anche in questo, guidare dai competenti, in modo da non darci quelle luci sbagliate, quelle proiezioni indecenti del *Mefistofele*, quei costumi del *Don Carlos*! Egli è troppo geniale per non capire la verità di queste osservazioni.<sup>708</sup>

Pur tenendo conto delle responsabilità di Mascagni – soprattutto a livello di concertazione – è bene sottolineare come, al pari delle scritture degli interpreti, anche il noleggio dei materiali di scena sia frutto di un lavoro coordinato tra direttori dei teatri, amministrazione centrale e agente generale; lavoro soltanto parzialmente imputabile al livornese. Di certo sulla ricchezza e sulla coerenza del decoro scenico pesano non poco le difficoltà di cassa della STIn e la conseguente necessità di limare i costi di noleggio: se i maggiori sforzi vengono dirottati sulle opere inaugurali e sulle nuove produzioni, per le quali gli editori richiedono condizioni particolari di messinscena, gran parte degli allestimenti vengono montati riadattando scenografie e costumi di repertorio. Come dimostrano le indicazioni di Renzo Sonzogno a proposito de *La festa del grano*, anche i debutti delle novità devono infatti coniugare fasto ed economicità:

Credo importante che tu studi bene il problema della scenografia. Mi risulta che a Torino bisogna comperare la tela per farla dipingere dai pittori del Regio che fatturano Lire 400.- ogni scena. Ora mi pare

<sup>708</sup> Dalla *Capitale. Mascagni al Costanzi*, in «TI», VI, n. 4, 1-15 febbraio 1910.

che questa non sia affatto economia. Tu saprai che noi abbiamo un Atelier scenografico di primissimo ordine, forniremo tutte le scene al San Carlo facendo pagare le scene di tutta quella vastità tutte nuove a Lire 350.- ciascuna. Ora io m'impegno a farvi avere le scene per il Regio fornendomi voi la tela al prezzo di lire 250 per scena. Ti faccio poi osservare che la FESTA DEL GRANO si dà a Torino ed a Roma e dev'essere eseguita in modo inappuntabile trattandosi di una novità. Ora i scenografi del Regio non mi danno una garanzia sufficiente. Potrei almeno fornirvi io le scene della FESTA DEL GRANO che vi servirebbero per i due teatri e coi due noleggi sarebbero pagate. Io credo che il capitolato d'appalto del Regio di Torino imponga una messa in scena nuova e su tela ma non già gli artisti che devono eseguire le scene. Anche per Roma ho scritto in proposito a Mascagni perché si veda di non capitalizzare scene che si è poi costretti a vendere come stracci se non si ha un Atelier montato.<sup>709</sup>

La riflessione di Sonzogno evidenzia uno dei tratti distintivi dell'azione dell'agenzia comune STIA-STIn: realizzare nel Carnevale 1909-10 l'economia di scala che la società si era prefissa fin dalla nascita, secondo i criteri "industriali" della speculazione teatrale. Grazie soprattutto all'impegno di Mocchi e D'Ormeville nella seconda stagione il progetto si realizza, seppure parzialmente: Regio e Costanzi stipulano un unico contratto per il noleggio del vestiario<sup>710</sup> e dividono con il San Carlo le spese per l'affitto dei costumi di due opere (*Norma* e *Maja*<sup>711</sup>) e i costi di scrittura di alcuni interpreti<sup>712</sup>. Inoltre, il teatro napoletano attinge ai magazzini romani della STIn per completare le

<sup>709</sup> ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 3, Lettera di Renzo Sonzogno ad Alberto Marghieri, 8 ottobre 1909.

<sup>710</sup> La sartoria di Adelchi Zamperoni "si obbliga a fornire alla STIn tutto il vestiario occorrente alla messa in scena della opere che saranno destinate per la prossima stagione di carnevale quaresima 1909-1910 al Teatro REGIO di Torino e per le seguenti: TRISTANO E ISOTTA – MEFISTOFELE – LOHENGRIN – DON CARLO pel Teatro COSTANZI di Roma, per la stessa stagione teatrale." Inoltre "È fatta facoltà alla STIn di servirsi del vestiario di una o più opere nolleggiate per un Teatro, per altro di sua gestione, durante la stessa stagione teatrale, previo avviso ed obbligo di compenso al Sig. Zamperoni". Garantendo un affitto prolungato e su più piazze, la STIn ottiene un prezzo forfettario di L. 12 per ogni costume, sia per le prime parti sia per le masse, mentre Zamperoni riconosce all'agenzia della STIn, per il noleggio, una provvigione del 5%. ASCA, *STIn*, b. 19, fasc. 1, Contratto tra la Società Teatrale Internazionale e Adelchi Zamperoni, Milano, 29 settembre 1909.

<sup>711</sup> L'opera di Leoncavallo viene pagata da De Sanna nonostante la caduta dello spartito al Costanzi lo induca a rinunciare alla messa in scena: "Per la sartoria Bernardini, come già dettovi, il nolo di *Norma* l'ho già pagato io per L. 12, lascio a Roma la liquidazione del resto. Così dovrebbe venire per *Maià*, nonostante che dolorosamente non uso affatto questo vestiario per la rinuncia a l'opera." ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Roberto De Sanna a Pietro Mascagni, Napoli, 7 marzo 1910. Come specificato nell'estratto conto allegato, i 204 costumi di *Norma* hanno un costo di L. 17 l'uno, di cui 12 pagati dal San Carlo e 5 dal Costanzi.

<sup>712</sup> Pozzali ad esempio cede al San Carlo il "tenore Dygas pel periodo della nostra stagione teatrale. Questa somma va ripartita proporzionalmente al tempo utilizzato tra il S. Carlo ed il teatro Costanzi." ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Roberto De Sanna a Pietro Mascagni, Napoli, 11 febbraio 1910. Presto, però, gli accordi tra STIn e San Carlo saranno oggetto di screzi: "Siamo spiacenti di non apprezzare alla stregua della vostra lettera in data 6 aprile la convenzione interceduta tra noi e lei il 14 settembre 1909. Come Ella può definire una semplice notizia dei conteggi salvo errori ed omissioni una lettera che comincia con queste precise parole: «Con la presente lettera la quale ha forza e valore di obbligazione contrattuale, la Società Teatrale Internazionale s'impegna a cedervi gli artisti da voi richiesti nelle epoche da voi desiderate alle seguenti condizioni»? Se Ella non si è curata mai di confermare questa lettera, Ella non solo non ha mai protestato né totalmente né parzialmente; ma ha anche in tutte le sue lettere a noi ed al Maestro Mascagni riconosciuto valide le disposizioni della nostra convenzione contrattuale [...]" ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 16, Lettera del Comitato direttivo della STIn a Roberto De Sanna, Roma, 7 aprile 1910. Scambi di cantanti, seppur limitati, sono attivi anche tra i teatri della STIn e il Massimo di Palermo.



scenografie di diverse produzioni<sup>713</sup>. Il meccanismo di noleggio coordinato era certamente ancora perfettibile, come denuncia lo stesso Mascagni evidenziando un errore piuttosto grossolano nelle strategie dei consumati agenti Mocchi e D'Ormeville:

Circa la spesa per la fornitura del Vestiario, sulla quale si è accertata una maggiore uscita di Lire 7934,20 <rispetto al bilancio preventivo di settembre> debbo dichiarare che fino dal momento in cui fui chiamato alla Direzione del Teatro e della Stagione Lirica 1909-910 ebbi ad esporre il mio avviso contrario sulle modalità di contratti stipulati in base ai quali la fornitura del vestiario era stata conclusa contro il pagamento di Lire 12 e 14 a capo, anziché trattare una cifra in blocco per ogni opera. Solamente a questa ultima condizione si sarebbe potuta raggiungere una minore spesa, poiché facilmente si comprende che sulla base del pagamento per capo, anziché in blocco, è stato largheggiato nella spedizione del materiale occorrente, tanto che molti costumi spediti dalla Sartoria Zamperoni di Milano rimasero nei cassoni, senza essere indossati. Per contro ne mancarono alcuni per i quali si dovette immediatamente provvedere a Roma, pagando una cifra ben più rilevante di quella stabilita con la Sartoria di Milano; e di più altri costumi arrivati, non essendo riusciti di soddisfazione, furono inutilizzati, sostituendoli con altri forniti dalla Sartoria romana, con aumento di spesa... A ciò aggiungasi che per la fornitura dei costumi provenienti da Milano occorre sostenere qui in Roma tutta la spesa di adattamento e di messa in opera.<sup>714</sup>

Mentre Mocchi si reca a Torino per tentare, senza esito, di “scritturare il Maestro Serafin per l'America del Sud”<sup>715</sup>, anche la STIA ricorre all'atelier scenografico del Costanzi per organizzare la propria stagione: in cambio di un canone di L. 300, ad aprile le scene di *Norma*, di proprietà della STIn, vengono imbarcate sul Re Vittorio per la stagione sudamericana dell'Italo-Argentina<sup>716</sup>. Sono piccole prove di quell'economia di scala che, quando Mocchi e Carelli si garantiranno l'egida sul Costanzi, diventeranno esperienze sistematiche nella programmazione teatrale tra Italia e America del Sud. Tale strategia rappresenta un avanzamento verso un rapporto paritetico nei rapporti con le piazze d'oltreoceano: se all'epoca non era infatti infrequente che i teatri italiani fornissero le

<sup>713</sup> Due atti dei *Maestri Cantori*, il primo di *Madama Butterfly* e l'intera *Loreley*. Cfr. ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, Lettera di Roberto De Sanna a Pietro Mascagni, Napoli, 10 dicembre 1909.

<sup>714</sup> ASCA, *STIn*, b. 34, fasc. 3, Relazione di Pietro Mascagni sul bilancio della stagione 1909-10, Roma, maggio 1910.

<sup>715</sup> Ivi, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Marghieri, 6 marzo 1910.

<sup>716</sup> “Telegrafa ordine Pozzali rilasciare scene *Norma* a inviato mio fratello che cureranne imbarco Re Vittorio per sola Argentina STIA pagherà STIn nolo trecento avverti Raoul.” ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 1, Telegramma di Walter Mocchi a Gino Pierantoni, Genova, 22 aprile 1910. La trattativa non è comunque facile, tanto che Raoul Mocchi (che cura affari del fratello mentre quest'ultimo è imbarcato a Barcellona) scrive alla sede di Roma: “Pregola verificare presso amministrazione sociale se davvero STIn non ha diritti su scene *Norma* Regio, diversamente pregola far spedire bagaglio Genova quelle Costanzi.” ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 1, Telegramma di Raoul Mocchi alla STIn, Milano, 22 aprile 1910.

proprie scenografie alle sale nord e sudamericane, i teatri maggiori, come la Scala, preferivano all'affitto la più remunerativa vendita in blocco delle proprie opere ormai vetuste. Ricorda Uberto Visconti di Modrone:

La mancanza di locali per poter conservare le scene, la quasi impossibilità di ripetere un'opera hanno sempre consigliato negli scorsi esercizi di lavare le scene dipinte per poter usufruire ancora della tela. Da due anni ho abbandonato questo sistema, limitandomi a far lavare unicamente quei teloni che non avrebbero mai più potuto servire per la Scala, conservando tutte quelle opere che potranno diventare in avvenire di repertorio e vendendo con utile non indifferente (specialmente ai Teatri dell'America del Sud) tutte quelle scene che non avrebbero mai più potuto servire per la Scala e che ci venivano richieste.<sup>717</sup>

#### IV. *Tra scissioni e speculazioni. Il nuovo assetto della STIn verso le Celebrazioni del 1911*

L'11 settembre 1909 l'assemblea generale dei soci della Società Teatrale Internazionale si era chiusa con un'apparente ricomposizione dei rapporti tra il gruppo italiano e quello argentino. In autunno, però, riprendono forza gli attriti interni alla STIn. Causa principale è la crescita inarrestabile del deficit, aggravata dalle anticipazioni di cassa necessarie per la preparazione della nuova stagione lirica e dal ritardo nel pagamento delle doti municipali. Di fronte a una situazione finanziaria sempre più difficile, Alberto Marghieri ed Enrico di San Martino si dimettono. La notizia desta scalpore, ma subito il solito «Il Tirso» prova a gettare acqua sul fuoco di questa nuova “crisetta”:

Una se n'è chiusa, un'altra se n'è aperta, nella *Stin*. Ma il chiasso che le fanno attorno i soliti pettegoli del nostro mondo teatrale è esagerato e ridicolo. Il prof. Marghieri ha avuto un breve dissenso, d'indole amministrativa, col maestro Mascagni; e si era, perciò, dimesso da amministratore generale. Nell'ultimo Consiglio Marghieri e Mascagni si sono fatte reciproche, esaurienti spiegazioni e si sono messi presto d'accordo. Manco a dirlo, il Consiglio ha pregato il Marghieri di non insistere nelle dimissioni; e queste furono ritirate. Un dissenso fra il Comitato dei festeggiamenti per il 1911 e il Consiglio di Amministrazione del Costanzi ha costretto il conte di San Martino – ch'è a capo del Comitato e della “Stin” – a dimettersi da presidente della Società del Costanzi. Ma anche questo dissenso sarà appianato

<sup>717</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H75, fasc. 1, Relazione di Uberto Visconti di Modrone al Comune di Milano, 21 maggio 1912. Tra 1907 e 1910, in concomitanza col passaggio di Gatti Casazza al Metropolitan, si assiste a una vendita colossale: *Wally, Aida, Falstaff, Tristano e Isotta, Gioconda, Vespri Siciliani, Valchiria* finiscono a New York; *Vestale, Colombo, Sonnambula, La Traviata, Sansone e Dalila* a Buenos Aires per complessive L. 76.500. Nei magazzini della Scala restano soltanto cinque opere complete: *Tosca, Mefistofele, Carmen, Manon Lescaut* e *Dannazione di Faust*. AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. I306, fasc. 3, *Memoria*, Milano, 12 ottobre 1910.

– non è possibile che non si trovi la via dell'accordo per lo svolgimento, nel teatro Costanzi, dello splendido programma melodrammatico ideato per il 1911 – e anche questa crisetta scomparirà.<sup>718</sup>

Nei giorni in cui i sipari di Regio e Costanzi si alzano sul Carnevale 1909-10, Marghieri minaccia ancora una volta di dimettersi, ma non per bagatelle amministrative con Mascagni: l'amministratore delegato definisce la situazione dell'anonima "pericolosa ed illegale"<sup>719</sup>, assolutamente sconveniente per un deputato fresco di elezione<sup>720</sup>, e tenta di allontanare da sé ogni responsabilità. Poco dopo, il sindaco Aldo Luzzatti convoca un'assemblea generale straordinaria "di fronte alla situazione disastrosa in cui si trova la Società"<sup>721</sup>. L'ordine del giorno della seduta, convocata per il 31 dicembre 1909, prevede una serie di misure d'emergenza tra cui i soci sono chiamati a scegliere: la proposta di riduzione del capitale sociale e una nuova emissione di azioni, la nomina di nuovi amministratori e, soprattutto, la deliberazione di eventuale scioglimento e liquidazione della Società.

Nonostante la gravità della situazione, l'assemblea si conclude con un nulla di fatto: troppo forte è l'attesa degli azionisti per conoscere l'esito degli affari oltreoceano della STIA, che dopo mesi di trattative riesce a cedere il Colón di Buenos Aires<sup>722</sup>. L'operazione dà fiato alle casse del gruppo e permette all'Italo-Argentina di reinvestire gli introiti nella formazione di una nuova società in accomandita, La Teatral, che sotto la gerenza di Walter Mocchi e Luigi Ducci rinnoverà il cartello tra teatri sudamericani<sup>723</sup>. L'operazione si completa il 26 febbraio 1910, quando lo stesso Mocchi

<sup>718</sup> Ancora una crisetta, in «Ts», 1 dicembre 1909.

<sup>719</sup> Copia telegramma di Alberto Marghieri al Consiglio di Amministrazione e ai Sindaci, 16 dicembre 1909, ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 7.

<sup>720</sup> Ricordiamo che Marghieri era stato eletto alla Camera nell'aprile del 1909.

<sup>721</sup> ASCA, *STIn*, b. 5, fasc. 1, s. fasc. 7, Lettera di Aldo Luzzatti al Consiglio di Amministrazione, 18 dicembre 1909.

<sup>722</sup> Come precisa il direttore dell'Agenzia STIA-STIn, Carlo D'Ormeville, cercando di sopire le polemiche, la STIA non perde il teatro, ma vi rinuncia, cedendo la concessione "[...] a un sindacato di capitalisti [...] mediante il compenso di due milioni e quindi ha compiuto un ottimo affare finanziario." *La cessione del "Colón"*, in «TI», V, n. 19, 15-31 ottobre 1909. Per tutto l'autunno la trattativa per la cessione del teatro, pur taciuta dalla stampa, influenza le strategie della STIn. Scrive Sonzogno: "Ieri è venuto Gargiulo da me per chiedermi se la STIN, in vista della cessione del Colón da parte della STIA, poteva sciogliere dagli impegni il Tenore Digas, dal 15 Aprile fino al termine del suo Contratto. Risposi al Gargiulo che la STIN non avrebbe avuto difficoltà, ma che intanto avesse tentato di ottenere dal Digas qualche compenso. Egli infatti ha ottenuto lire 3000.- delle quali lire 2000.- sono già presso di me lire 1000.- saranno pagate dal Digas ratealmente sulla scrittura del Costanzi. Non ti nascondo che è veramente un buon affare perché diversamente avremmo dovuto pagare Digas senza poterlo fare cantare dopo il Costanzi in altri teatri e però nel darmi benessere ti prego farmi sapere in qual misura si potrà gratificare Gargiulo per il compenso ottenuto, farai bene a tener riservata questa cessione fino a che Digas non sarà a Roma." ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 21, Lettera di Renzo Sonzogno ad Alberto Marghieri, Milano, 22 ottobre 1909.

<sup>723</sup> La società ha sede presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires e, con alterne fortune, gestirà il Municipal di Santiago del Cile e il São José di San Paolo, in Brasile, stringendo accordi con teatri minori.

“prende nota dell'avvenuto trasferimento delle centosessanta azioni della Società Teatrale Internazionale già appartenenti alla Società Teatrale Italo Argentina e da questa cedute al signor Carlo Seguin”<sup>724</sup>, che diventa proprietario a titolo personale della partecipazione della STIA all'interno della STIn. A dispetto dell'attenzione riservata alle mosse d'oltreoceano dei capitalisti “argentini”, a influenzare in maniera determinante il futuro dell'Internazionale saranno però presto i dissidi interni a Casa Sonzogno, che nel marzo 1910 rovesceranno la maggioranza dell'Internazionale a favore di Mocchi e Séguin.

I contrasti tra Edoardo Sonzogno e il nipote Renzo, figlio del fratello Giulio Cesare, trovano origine nelle difficoltà dell'editore nel mercato di inizio Novecento e nelle spregiudicate iniziative intraprese dal nipote per risollevarne le sorti dell'azienda.

A cavallo del secolo l'impero di Edoardo Sonzogno è al massimo del suo splendore, ma lentamente inizia anche il suo declino. L'immensa mole dell'impresa comincia a diventare insopportabile per un uomo solo e non più giovane, gli sperperi sono eccessivi e i controlli sulle varie attività inadeguati [...]. Nel 1909 “Il Secolo” non riesce più a sostenere la concorrenza del più moderno e aggiornato “Corriere della Sera” e viene svenduto. Edoardo è stanco e forse sente nell'aria il mutamento di un'epoca e l'indebolimento della posizione dell'editore.<sup>725</sup>

Diventato procuratore dello zio, ormai ritiratosi a Parigi, il trentenne e rampantissimo Renzo tenta di diversificare l'attività della casa editrice attraverso l'assunzione diretta di imprese, teatri e compagnie: “un vero mattoide megalomane” lo definisce Mascagni<sup>726</sup>; ma il duro giudizio sarebbe stato da lì a poco condiviso anche da altri membri della famiglia. Ad accentuare i contrasti tra zio e nipote concorre la scelta di Renzo di investire nelle azioni della Società Teatrale Internazionale; una speculazione azzardata, che rischia di mettere a repentaglio l'esistenza stessa della casa editrice. È ancora una volta Mascagni a darci conto dello spirito con cui Renzo affronta l'investimento:

Di accingermi al lavoro <su *Isabeau*> per ora non si parla nemmeno; e poi ti giuro che Renzo fa di tutto per levarmene la volontà: venne a Roma tutto infatuato della sua nuova Società, con relativi entusiasmi

<sup>724</sup> ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 1, Appunto di Walter Mocchi, 26 febbraio 1910.

<sup>725</sup> Ostali 1995: 11. La crisi dell'editoria musicale coincide anche all'interno di Casa Ricordi con la “tragedia” dinastica che vedrà opposti Giulio e Tito II dagli anni Novanta dell'Ottocento fino alla scomparsa dell'editore e alla rovina dello stesso erede. Cfr. Baia Curioni 2011: 190-206.

<sup>726</sup> EPISTOLARIO I: 299, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Firenze, 2 maggio 1908. Mascagni riserverà sempre definizioni colorite a Renzo Sonzogno, così come sempre forti saranno le di lui parole nei confronti degli editori musicali. In questo caso, il livornese apostrofa il nipote di Edoardo dopo che questi assegna ad altro compositore il libretto de *La festa del grano* già a lui affidato.

per Walter Mocchi, Polese, Polacco, Orefice, Rossetti e compagnia bella; mi propose di dirigere *Iris* al Costanzi e *Ratcliff* al S. Carlo; e riparlò dell'America... Ti confesso che davanti alla sua incoscienza ed alla sua vacuità, mi disturbai molto e gli dichiarai che non era punto incoraggiante per me e per l'avvenire della mia futura opera il suo modo leggero di agire e di trattare gli affari, sistema che certamente porterà alla rovina lo Stabilimento. Rifiutai tutte le sue proposte e non volli sentir parlare di altro.<sup>727</sup>

La lapidaria previsione di Mascagni sembra concretarsi nei primi mesi del 1909: se Renzo, totalmente assorbito dalla speculazione, sembra prestare poca attenzione alla gestione della casa editrice<sup>728</sup>, gli esiti disastrosi della prima stagione della STIn incidono in maniera pesante sui conti dell'azienda di famiglia, facendo maturare a Edoardo la volontà di limitare il potere di Renzo nella gestione. A dicembre Edoardo

Cede così al nipote Riccardo Sonzogno (1871-1915), figlio del fratello Alberto, le redini del settore tipografico-librario, e affida al nipote Lorenzo Sonzogno [...] l'editoria musicale, ritenendosi solo la gestione della società in accomandita. Ben presto i due cugini entrano in contrasto per la politica artistica ed economica della Casa e nel 1911 Lorenzo fonda una propria editoria musicale in dichiarata concorrenza con quella dello zio Edoardo [...].<sup>729</sup>

Prima ancora di dividere tra i due nipoti il potere all'interno dell'azienda di famiglia, Edoardo estromette Renzo anche dalla Società Teatrale Internazionale: sebbene egli rassegni le dimissioni dalla STIn soltanto il 28 febbraio 1910, con un lapidario telegramma<sup>730</sup>, già nel luglio 1909 il giovane editore era consapevole della fine imminente del proprio mandato<sup>731</sup>. Incassate le dimissioni del nipote, Edoardo Sonzogno, con una mossa a sorpresa, cede la rappresentanza delle proprie azioni a Walter Mocchi e Charles Séguin. Il passaggio è preparato con cura e altera

<sup>727</sup> EPISTOLARIO I: 300, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 18 settembre 1908.

<sup>728</sup> “[...] nulla è possibile concretare con Renzo” scrive ancora Mascagni a proposito di *Isabeau* “egli divaga: la *Stin* lo occupa e lo preoccupa completamente: la sua venialità lo rende un uomo impossibile.” EPISTOLARIO I: 305, Lettera di Pietro Mascagni a Luigi Illica, Roma, 31 dicembre 1908.

<sup>729</sup> Ostali 1995: 11. La lettera con cui Edoardo Sonzogno spiega i mutati equilibri ai propri partner commerciali è stringatissima: “EGREGIO SIGNORE, Ho l'onore di portare a Vostra notizia che con atto 30 Novembre 1910, a rogito Gabuzzi, ho nominato a mio unico procuratore generale mio nipote RICCARDO SONZOGNO il quale resta investito di tutte le facoltà di legge e potrà sostituirmi in qualunque atto d'amministrazione della mia Casa libraria e musicale. Mentre Vi prego di prender nota della firma del mio procuratore, mi è grato professarmi, colla massima considerazione dev.mo.” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H75, fasc. 3, Lettera di Edoardo Sonzogno, Milano, 10 dicembre 1910.

<sup>730</sup> “Rassegno mie dimissioni consigliere STIn pregola darmene atto.” ASCA, *STIn*, b. 10, fasc. 25, Telegramma di Renzo Sonzogno alla Società Teatrale Internazionale, 28 febbraio 1910.

<sup>731</sup> “Caro Marghieri, ti comunico il desiderio di Visconti, Lombard, Billia (*sic!*) che il primo consiglio, importantissimo, della *Stin* sia tenuto a Milano quando il De Sanna sarà di passaggio a Milano per venire a Napoli. In questo caso anch'io vi parteciperei per l'ultima volta e si potrebbe definire la questione dello scioglimento del sindacato.” ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 3, Lettera di Renzo Sonzogno ad Alberto Marghieri, 3 luglio 1909.

brutalmente gli assetti interni alla STIn. Il 4 marzo, rientrate le dimissioni di Mascagni, i soci convocano un'assemblea per discutere se continuare a investire nella società attraverso una nuova emissione di azioni oppure se porla in liquidazione, mettendo la parola fine al progetto dell'Internazionale. L'incontro è fissato per il 21 marzo. Il 17, ultimo giorno utile per il deposito dei titoli, Edoardo Sonzogno presenta a proprio nome le 42 azioni in suo possesso. Il giorno successivo, però, l'editore coglie di sorpresa gli avversari e con un "mandato speciale"

[...] nomina a suoi propri procuratori speciali alternativamente il sig. Carlo Seguin e la Società Teatrale Italo Argentina in persona del procuratore generale sig. Walter Mocchi perché in rappresentanza di esso mandante l'uno o l'altro dei predetti abbia ad intervenire all'assemblea generale della Società Anonima "Società Teatrale Internazionale" convocata nei giorni 21 e 22 corrente marzo 1910 e possa pigliar parte ad ogni e qualunque discussione esercitando il diritto di voto così e come spetta al mandante con ogni e più ampia facoltà.<sup>732</sup>

Nonostante avessero depositato i propri titoli per partecipare all'assemblea, gli azionisti del gruppo italiano disertano la riunione con la sola eccezione di Tullo Cantoni (11 azioni). A farla da padrone è il gruppo argentino, detentore della maggioranza assoluta con 202 azioni su 400, così suddivise: 200 a Séguin (158 a titolo personale e 42 in rappresentanza di Sonzogno), 1 a Walter Mocchi e 1 alla STIA, rappresentata dal procuratore Giuseppe Marchesano<sup>733</sup>. La maggioranza assoluta consente al gruppo italo-argentino un ampio margine di manovra: sebbene per alcune deliberazioni – come l'emissione di nuove azioni o la liquidazione della società – Codice di Commercio e Statuto impongano la presenza di una maggioranza qualificata (3/4 delle azioni), i numeri in mano alla STIA le consentono di alterare in maniera sostanziale gli equilibri interni alla STIn.

Il primo atto, è la cessione del Costanzi al Comitato per le celebrazioni per il 1911 per le stagioni dal 1° marzo al 30 novembre 1911. Se già a gennaio Mocchi, in una lunga lettera inviata a un periodico francese, sottolineava "que l'existence du théâtre Costanzi, ne peut s'assurer que confiée à des mains italiennes *et plus précisément romaines*"<sup>734</sup>, l'assemblea di marzo puntualmente

<sup>732</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 5, *Allegato C - Mandato speciale*, 18 marzo 1910.

<sup>733</sup> Ivi, *Verbale di Assemblea generale degli Azionisti della Società Teatrale Internazionale (S.T.I.N.)*, 21 marzo 1910.

<sup>734</sup> *Dalla Capitale. Mascagni al Costanzi*, in «TI», VI, n. 4, 1-15 febbraio 1910. La lettera, interamente trascritta in Appendice, era stata pubblicata il 30 gennaio su «L'Italie».

delibera di assegnare il teatro al gruppo presieduto da San Martino, ufficializzando le intese già raggiunte nei mesi precedenti. A fronte di “una perdita di circa lire Cinquecentosessantamila” stimata da Marghieri per la chiusura del secondo bilancio, il canone accordato dal Comitato “porterebbe alla Società un beneficio di lire Duecentomila oltre utilità varie che nel complesso potrebbero prevedersi in circa lire Centomila.”<sup>735</sup>

Ma la vera rivoluzione della maggioranza STIA riguarda l'organizzazione interna alla STIn, con l'istituzione di Comitato direttivo di tre persone al posto dell'amministratore delegato. È lo stesso Marghieri a sottolineare la “necessità di dare un assetto alquanto diverso alla organizzazione del potere esecutivo, poiché egli non saprebbe rimanere al proprio ufficio così come ora gli è delegato.”<sup>736</sup> Se il giurista giustifica tale proposta affermando che “Egli è in modo speciale solo competente in materia legale [...] mentre per la parte tecnica occorre un ausilio speciale e per la parte amministrativa è indispensabile che essa sia condivisa con persone abitualmente residenti in Roma”, l'idea pare ampiamente concordata con Mocchi, il quale propone di affidare “la gestione amministrativa e tecnica della Società ad un Comitato di tre membri” retto dalle seguenti norme:

- a) Il Comitato eserciterà tutte le funzioni di amministratore dico meglio di amministrazione e avrà la direzione della parte teatrale dell'azienda.
- b) Esso delibererà a maggioranza di voti.
- c) Ognuno dei suoi membri potrà in caso di impedimento o assenza delegare il proprio voto sia ad un altro tra i membri del Comitato, che ad un Consigliere.
- d) La rappresentanza della Società sarà affidata ai membri del Comitato.

Per la validità degli atti sociali di ogni genere occorrerà la firma di due membri del Comitato o di chi li rappresenta anche in virtù di delega.<sup>737</sup>

La proposta viene approvata all'unanimità e Mocchi viene nominato membro del Comitato

---

<sup>735</sup> “[...] dagli elementi contabili come sopra rilevati, risulterebbe una perdita di circa lire Cinquecentosessantamila, rappresentata in massima da una scadenza di lire quattrocentoventimila a fine giugno e per la rimanenza da conti liquidati e da liquidarsi. Ma è da tener presente che durante il mese di febbraio riuscì all'Amministrazione della Società di gettare le basi di un accordo col Comitato del 1911, la cui attuazione porterebbe alla Società un beneficio di lire Duecentomila oltre utilità varie che nel complesso potrebbero prevedersi in circa lire Centomila. Inoltre l'andamento della stagione teatrale del Costanzi fa presumere l'esistenza di una notevole somma di utili, di tal che, di fronte alla perdita come sopra indicata, vanno pure tenute presenti le cifre suddette per le quali la perdita sarebbe sensibilmente diminuita.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 5, *Verbale di Assemblea generale degli Azionisti della Società Teatrale Internazionale (S.T.I.N.)*, 21 marzo 1910.

<sup>736</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 5, *Verbale di Assemblea generale degli Azionisti della Società Teatrale Internazionale (S.T.I.N.)*, 21 marzo 1910.

<sup>737</sup> *Ibidem*.

direttivo insieme al procuratore della STIA Giuseppe Marchesano e al direttore del Teatro Argentina Gino Pierantoni. Presidente è confermato Enrico di San Martino.

Il gruppo italo-argentino completa la propria affermazione aumentando a 15 il numero di consiglieri d'amministrazione e nominando Giovanni Colonna Duca di Pesaro, Salvatore Barzilai, Giuseppe Marchesano, Charles Séguin, Walter Mocchi, Juan Séguin e Gino Pierantoni. Esulta «Il Teatro Illustrato»:

La *Stin* ha subito in questi ultimi giorni un radicale cambiamento sia nelle persone della sua amministrazione, sia nell'orientamento del suo indirizzo, sia, infine, ed è ciò che costituisce, per momento, il lato più importante, nella sua stabilità. All'antico Consiglio di Amministrazione venne sostituito un Comitato direttivo di uomini i cui nomi rispondono a note personalità giovanilmente attive e tecnicamente competenti. Non è il caso, oggi, di far requisitorie o levar grida di vittoria perché, contrariamente agli sforzi ed alle previsioni degli'interessati, persona a noi strettamente vincolata, la cui opera ha indiscutibilmente rivoluzionato, in quest'ultimo triennio, il mercato teatrale italo-sudamericano è riuscito a condurre a termine questa nuova combinazione [...].<sup>738</sup>

Il colpo di mano della STIA, realizzato ricorrendo a una maggioranza non qualificata, nel settembre 1910 porterà ancora una volta i sindaci a interrogarsi sulle libertà degli amministratori nell'esercizio di una società anonima: Giovanni Eigemman ed Emilio Giannini si dicono non convinti “della piena legalità dell'andamento Sociale dall'ultima Assemblea straordinaria del 21 Marzo u.s.”<sup>739</sup>, ed esprimono diverse perplessità sulla regolarità delle scritture contabili<sup>740</sup>. Forse per evitare di rimanere irrimediabilmente invischiato in una gestione dalle molte ombre, il 28 marzo 1910 Alberto Marghieri si dimette: “Tutto ben considerato ritengo incompatibile mia presenza comitato” scrive il giurista a Walter Mocchi “e pregoti con Marchesano presentare consiglio mie dimissioni consigliere insistendo per accettazione”<sup>741</sup>. Poco dopo Marchesano informa Mocchi, imbarcato per l'Argentina, sul nuovo corso della STIn:

<sup>738</sup> *Il Comitato direttivo della STIN ed il suo definitivo assetto*, in «TI», VI, n. 7, 1-15 aprile 1910.

<sup>739</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 6, *Rapporto dei Sindaci*, 10 settembre 1910.

<sup>740</sup> “Di più abbiamo notato nel Libro Giornale un metodo di scritturazione per raggruppamenti di date che non possiamo approvare, perché non risponde alla prescrizione della legge, la quale, come si sa, vuole che nel Giornale si annotino le singole operazioni giorno per giorno, secondo che sono effettivamente compiute. Il metodo suaccennato non conferisce certo la debita sincerità alla contabilità sociale. È quindi da sperare che un simile metodo sia bandito.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 6, *Rapporto dei Sindaci*, 10 settembre 1910.

<sup>741</sup> ASCA, *STIn*, b. 10, fasc. 25, Telegramma di Alberto Marghieri a Walter Mocchi, 28 marzo 1910.



Stamane ho avuto un lungo colloquio col nostro Presidente Conte di San Martino e siamo perfettamente di accordo su tutto. Credo veramente che ci si prepara un'era nuova di lavoro utile e degno. Ho passato molte ore qui al Costanzi, e mi sono formato un concetto esatto della situazione. Credo che potremo rimediare a tutto con relativa facilità. Qui vi è tutto da fare, perché nulla, assolutamente nulla è stato fatto.<sup>742</sup>

In effetti anche il bilancio consuntivo del 30 giugno 1910 presenta alcune vistose irregolarità<sup>743</sup>, che pur attenuando le perdite non riescono a mascherarle del tutto: nonostante gli ottimi risultati della stagione lirica diretta da Pietro Mascagni, infatti, anche il secondo anno di attività della STIn si chiude con un deficit notevole.

In conclusione l'esercizio chiuso il 30 Giugno 1910 presenta una perdita di L 182.529,28 che voi potete bene spiegarvi. Tale perdita unita a quella del precedente esercizio, costituisce un deficit di L 632.737,66, e non si può non riconoscere che si è di fronte ad una condizione di cose che deve preoccupare e non poco. E quindi non è possibile che la vostra Amministrazione non se ne sia dato debito carico provocando l'ampia discussione e gli opportuni provvedimenti che sono necessari per i radicali rimedi e per una tranquillante sistemazione.<sup>744</sup>

La risposta è data da un rafforzamento del rapporto tra STIn e gruppo italo-argentino. Se già le stagioni di Primavera, Estate e Autunno, con protagonista la compagnia di Scognamiglio-Caramba, avevano dimostrato una strettissima sinergia tra Sonzogno e la nuova società di Mocchi<sup>745</sup>, il Carnevale 1910-11 sarà a totale appannaggio dell'ensemble guidato da Giulio Marchetti. La compagnia di operette, "che «La Teatral» ha assorbito nel suo vortice capitalistico"<sup>746</sup>, si esibirà in

<sup>742</sup> Ivi, b. 4, fasc. 16, Lettera a Walter Mocchi, Roma, 8 aprile 1910.

<sup>743</sup> "La prima partita dell'Attivo è rappresentata dal valore del Teatro Costanzi per L. 2.431.243,25, costituito da Lire 1.265.000 valore dell'immobile, da L. 56.637,93, miglioramenti apportati nei due esercizi, e da L. 1.109.605,32 valore del macchinario, degli scenari, degli attrezzi, del mobilio, del legname e dell'arredamento completo. Anzitutto non si comprende perché, non si sia conservato quanto fu praticato nel precedente bilancio, presentandosi invece delle indicazioni che non rispondono ai fatti ed alla realtà delle cose. In secondo luogo come si può accettare con sicura coscienza un aumento del valore dell'immobile? È vero che si accenna a spese per miglioramenti, ma chi sa che il prezzo pagato fu piuttosto largo non può ammettere che si vada tanto oltre da creare un valore illusorio." ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 6, *Rapporto dei Sindaci*, 10 settembre 1910.

<sup>744</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 6, *Rapporto dei Sindaci*, 10 settembre 1910.

<sup>745</sup> I contratti della stagione di opera e ballo di Primavera sono conclusi da La Teatral e vengono inviati a Roma in un'unica soluzione (ASCA, STIn, b. 4, fasc. 3, Lettera di Walter Mocchi all'amministratore generale della STIn, 8 marzo 1910). Rappresentano invece l'ultimo atto amministrativo di Renzo Sonzogno i contratti con la Scognamiglio Caramba, che viene scritturata per le stagioni di Estate e Autunno nonostante avesse richiesto "l'uso della sala del Teatro Costanzi di Roma, nonché del palcoscenico e locali annessi, dal 1° Novembre 1910 a tutto il Carnevale 1911." ASCA, STIn, b. 4, fasc. 4, Bozza di contratto tra Scognamiglio-Caramba e STIn, Milano, 24 febbraio 1910. La stagione di Carnevale andrà invece alla Compagnia Giulio Marchetti attraverso La Teatral.

<sup>746</sup> *La Compagnia della "Teatral" diretta da Marchetti parte per Buenos Aires*, in «TI», VI, n. 4, 1-15 febbraio 1910. La compagnia è scritturata immediatamente prima dell'imbarco per il Sud America. Cfr. ASCA, STIn, b. 1, fasc. 1, Scrittura privata tra la STIn e La

Italia al ritorno dalla tournée sudamericana. Impegnata al Costanzi fino al 14 febbraio (neanche un mese prima della cessione del teatro al Comitato 1911), la Giulio Marchetti andrà in scena anche al Giacosa di Napoli e al Chiarella di Torino<sup>747</sup>.

Proprio la preminenza della compagnia de La Teatral nella vita del Costanzi fa rumoreggiare i quotidiani intorno alla reale proprietà del teatro capitolino, che pare sempre più un affare riservato al gruppo italo-argentino. E se a luglio D'Ormeville tratta con Mascagni “un progetto colossale” che al compositore “rioffre il Costanzi per cinque anni dal 1911-12 al 1916-17”<sup>748</sup>, a novembre, «La Stampa» annuncia “un colpo di scena intorno alla proprietà del teatro Costanzi di Roma”:

Il signor Walter Mocchi ha annunciato al presidente del Consiglio d'amministrazione della “Stin” di aver acquistato, per conto della “Stia”, le azioni della Compagnia possedute dal signor Seguin, per la somma di 1.200.000 lire circa [...]. Non è esclusa la probabilità che si venga a trattative fra Walter Mocchi, la “Stin” e Pietro Mascagni, perché quest'ultimo accetti la direzione del teatro Costanzi, cominciando dalla stagione del 1911-1912.<sup>749</sup>

Se alla fine Mocchi piazzerà Mascagni nelle più redditizie piazze sudamericane, facendo debuttare *Isabeau* nel Coliseo in mano a La Teatral, al Costanzi l'agente mette a segno un altro colpo in grado di legare la STIn alle proprie speculazioni: sotto l'occhio sempre vigile di San Martino – che il 17 ottobre accetta la riconferma a consigliere di amministrazione della STIn<sup>750</sup> – a dicembre l'ultima creazione di Mocchi, l'Agenzia Teatrale Italo Sud Americana<sup>751</sup>, annuncia al Comitato direttivo dell'Internazionale “l'avvenuto trapasso” a se stessa “del vostro contratto con la Società Teatrale Italo Argentina relativo all'impegno di servirvi per dieci anni esclusivamente della sua Agenzia”<sup>752</sup>.

---

Teatral per la compagnia Giulio Marchetti, Milano, 15 aprile 1910.

<sup>747</sup> Per realizzare la combinazione si era impegnato da tempo anche Renzo Sonzogno: “Ieri sera fui a Torino a conferire coi fratelli CHIARELLA: ho preso dei buoni accordi e in questi giorni definirò il compromesso per la combinazione Compagnie Prosa - Stabile - Da Rosa - Sud-America.” ASCA, *STIn*, b. 8, fasc. 8, Lettera di Renzo Sonzogno a Enrico di San Martino, Milano, 8 gennaio 1909.

<sup>748</sup> EPISTOLARIO I: 329, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Castell'Arquato, 4 luglio 1910. Continua il compositore: “il Costanzi [...] mi si offre così: dal Giugno all'Ottobre America del Sud con tutte le masse del Costanzi, cori, orchestra ecc. Al ritorno in Italia, un breve riposto per tutti e poi stagione al Costanzi. Un progetto grandioso che segno il mio trionfo morale e materiale. Ma io non voglio accettare. Oramai per me il teatro è divenuto insopportabile.”

<sup>749</sup> La “STIA” s'impadronisce delle sorti del “Costanzi”, in «S», 29 novembre 1910.

<sup>750</sup> ASCA, *STIn*, b. 10, fasc. 25, Lettera di Enrico di San Martino alla Società Teatrale Internazionale, Roma, 17 ottobre 1910.

<sup>751</sup> La società in accomandita semplice, con sede in via San Pietro all'Orto 7, viene costituita a Milano il 15 ottobre 1910 e registrata dal legale rappresentante Guglielmo Ciccarelli il 19 dicembre successivo. Oggetto sociale è “La scritturazione di artisti come ente di mediazione” e la durata è stabilita in dieci anni (ASCCMI, *Sezione X – Notifiche e iscrizioni ditte 1853-1920*, cart. 395, fasc. 2, *Denuncia di Costituzione di Società in Accomandita Semplice*, Milano, 27 maggio 1911). L'Agenzia Teatrale Italo Sud Americana viene sciolta il 25 marzo 1920 (Ivi, Lettera di Piero Smiderle alla Camera di Commercio di Milano, Milano, 15 aprile 1920).

<sup>752</sup> ASCA, *STIn*, b. 10, fasc. 25, Lettera del gerente dell'Agenzia Teatrale Italo Sud Americana alla STIn, 21 dicembre 1910.

## V. Cambio d'indirizzo. Dalle Celebrazioni del 1911 a La Teatral

*La stagione 1911 rappresenta uno snodo cruciale nella storia della Società Teatrale Internazionale: la STIn cede la gestione del Costanzi al Comitato per le celebrazioni del cinquantenario dell'Unità d'Italia, limitandosi a organizzare direttamente soltanto l'attività del Regio di Torino. Da questo momento, l'Internazionale non assumerà più un ruolo attivo nell'organizzazione delle stagioni nel teatro di proprietà, ma preferirà affidarsi a concessionari legati a doppio filo alla società. Questa transizione culmina nel passaggio del Costanzi a La Teatral di Walter Mocchi ed Emma Carelli, impresari che del teatro reggeranno le sorti fino al 1926.*

### V.1 Una prospettiva organizzativa

Nell'affrontare le celebrazioni per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, per la prima volta la STIn adotta strategie diversificate nell'esercizio della speculazione teatrale. A Torino l'Internazionale continua con il modello sperimentato nelle precedenti gestioni, assumendosi il rischio d'impresa e giocando un ruolo attivo nell'organizzazione; a Roma, invece, si chiama fuori dalla gestione e adotta la più cauta strategia dell'affitto a terzi del teatro di proprietà. Come vedremo in § V.3, a stagioni concluse il confronto dei risultati finanziari porterà la società a maturare la consapevolezza di come “non convenga tentare alea di speculazioni teatrali”<sup>753</sup>, orientando gli azionisti verso soluzioni che al Costanzi di fatto faranno coincidere la fortuna della STIn con quella della coppia Mocchi-Carelli. La gestione del Regio continuerà fino al 1912, più per la difficoltà di rescindere il contratto con Pozzali e con il municipio di Torino che non per una precisa strategia speculativa.

In questa sede mi preme concentrarmi sulla vita amministrativa della STIn, lasciando in secondo piano gli aspetti estetici delle stagioni di Roma e Torino: in un momento in cui le contingenze storiche e la massiccia presenza di sovvenzioni pubbliche esercitano tutto il proprio peso sugli indirizzi della società anonima, le relazioni che si creano tra gli azionisti e i gruppi di potere esterni si fanno complesse, enfatizzandosi in casi esemplari. Tra questi, un posto di rilievo occupa il caso della nuova opera di Mascagni, *Isabeau*, che innesca un corto circuito tra Mocchi, San Martino e il comune di Roma alterando gli equilibri interni alla STIn.

<sup>753</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 7, *Allegato C – Relazione del Comitato Direttivo*, in *Verbale di Assemblea generale ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, 21 dicembre 1911.

## V.2 Le Celebrazioni per il 1911

È dai festeggiamenti con cui Torino aveva commemorato i cinquant'anni dello Statuto (1898) che Roma accarezza l'idea di celebrare in modo solenne il giubileo dell'Unità nazionale. Il percorso che porta all'organizzazione delle Feste per il 1911 è lungo e articolato e inizia a concretarsi nell'autunno del 1905, quando il consiglio comunale capitolino, “memore della data solenne in cui il primo Parlamento italiano [...] proclamava il Regno d'Italia con Roma capitale” delibera “di celebrare con adeguata solennità il 50° anniversario di quella data, che ricorrerà nella primavera del 1911”<sup>754</sup>. Nel 1906 al progetto municipale si aggiunge il “patronato” del Re e viene stanziato un primo fondo di 100mila lire, che in breve tempo aumenterà fino a 500mila.

Intanto Torino rivendicava a sé l'onore della data – il 27 marzo 1861 – in quella prima capitale si proclamava l'unità nazionale virtualmente conseguita; e l'onore dell'Esposizione industriale, che meglio in quella città ricca e solerte saprà raccogliere tutti i prodotti dell'industria nazionale, dando una compiuta idea dei progressi della produzione italiana nel cinquantenario.<sup>755</sup>

Così, sulla spinta dei “buzzurri” piemontesi<sup>756</sup>, il 15 gennaio 1908 anche il Comune di Torino aderisce al progetto romano: alla prima capitale del Regno – e città della FIAT – viene assegnata l'esposizione dell'industria, mentre a Roma spettano le iniziative d'arte. Spiega il manifesto a firma congiunta dei sindaci Ernesto Nathan e Secondo Frola:

Alla metropoli del forte e industrie Piemonte raccogliere in un Esposizione Internazionale le manifestazioni varie dell'attività economica; a Roma, faro del pensiero italiano, riassumere con le Esposizioni patriottiche, storiche e artistiche, il concetto che a quelle attività economiche presiedette, armonizzandole con la prosperità e col progresso della Nazione.<sup>757</sup>

Il 31 gennaio 1908 si forma il “Comitato esecutivo delle Feste Commemorative del 1911 in Roma”, al cui vertice viene nominato Enrico di San Martino. Sollecitato dal Comitato, il Campidoglio stanZIA

<sup>754</sup> Verbale del Consiglio Comunale dell'ottobre 1905, citato in Frajese 1977: II, 32. A tale testo rimando per una puntuale ricostruzione degli antefatti riguardanti l'Esposizione del 1911 e il loro esito estetico sul versante musicale e teatrale.

<sup>755</sup> Aristide Manassero, *La Roma del 1911*, in «AL», LXV, n. 4, aprile 1910.

<sup>756</sup> “Buzzurro” è il regionalismo con cui gli abitanti della capitale definiscono i non romani (letteralmente “montanari venditori di castagne”, Manfroni 1971<sup>2</sup>: 40). A partire dall'annessione di Roma al Regno d'Italia, il termine enfatizza la contrapposizione “fra i cattolici e romani in antitesi ai laici italiani e usurpatori” (Vidotto 2006<sup>2</sup>: 48). In seguito alla proclamazione della città a capitale il termine assume una connotazione particolarmente dispregiativa nei confronti dei piemontesi e più in generale degli esponenti settentrionali dell'apparato statale che si trasferiscono a Roma. Questi vengono ritenuti responsabili di una vera e propria invasione, che da una parte accelera il processo di secolarizzazione della città una volta retta dal Papa re, dall'altra porta a modifiche profonde dell'assetto urbanistico, con l'edificazione dei nuovi quartieri lungo l'asse di via Nazionale (cfr. § III.2.1).

<sup>757</sup> Citato in Frajese 1977: II, 33.

un finanziamento di un milione 800mila lire che “servano alla creazione di opere permanenti e di pubblica utilità” le quali “aiutino e promuovano l'attività edilizia in nuove zone, anticipando opere di piano regolatore.”<sup>758</sup> Il programma di opere pubbliche è ambizioso: da piazza Colonna alla via Flaminia, dai giardini di Villa Borghese ai Fori Imperiali, la costruzione di palazzi, stadi e padiglioni progettati da Cesare Bazzani, Vito Pardo e Marcello Piacentini ridisegna l'assetto urbanistico di ampie zone della città. Sulla spinta dei finanziamenti statali e governativi si procede al completamento del Palazzo di Giustizia, del Palazzo di Belle Arti e si inaugurano il ponte Vittorio Emanuele e il monumento a Vittorio Emanuele II. Non mancano gli investimenti dei privati, con l'edificazione del Giardino zoologico e dell'Ippodromo ai Parioli<sup>759</sup>.

Il programma artistico è altrettanto articolato e ambizioso, poiché ad esso spetta “la celebrazione della fortuna politica e l'illustrazione dell'attività estetica della penisola” (Frajese 1977: II, 33). Tra mostre archeologiche, etnografiche, d'architettura e di arte contemporanea (tutte accompagnate da un notevole programma di opere pubbliche), il presidente dell'Accademia di Santa Cecilia investe la produzione operistica e sinfonica di un ruolo egemone. Come afferma egli stesso, l'esposizione deve infatti “rammentare che forse nessuna arte, come quella della musica, aveva contribuito alle fortunate iniziative e alle durature conquiste del nostro Risorgimento civile” (Frajese 1977: II, 34).

Complesso il rapporto tra la preparazione dei festeggiamenti a Roma e il lavoro nella prima capitale d'Italia. Secondo «Ars et Labor» “Torino fu ed è un termine di confronto quotidiano e assillante, è una spina nel cuore del Comitato e del Comune. Ed è stato anche esempio efficace.”<sup>760</sup> In effetti la relazione tra la commissione guidata da San Martino e quella torinese retta da Giuseppe Depanis dovette essere marcata da uno spirito perennemente in bilico tra competizione e collaborazione. Limitandoci ad alcune osservazioni sul programma teatrale, risulta infatti evidente che sebbene non manchi una certa sinergia nella stesura dei rispettivi cartelloni, in cui molti dei nomi di richiamo si ripropongono, la lotta tra le due città per accaparrarsi titoli e artisti fu senza dubbio

<sup>758</sup> Aristide Manassero, *La Roma del 1911*, in «AL», LXV, n. 4, aprile 1910.

<sup>759</sup> Sintetizza polemicamente «Ars et Labor»: “L'Italia, la terza Italia, libera coi carmi e coll'armi dei poeti, ha bisogno non di Roma, ma di una capitale. E fa di tutto per prepararsela più brutta del verosimile. Così si è tolto a Roma, il carattere, l'arte, il colore, la vita; si è costruito grosso invece che bello; si è curata l'igiene invece dell'arte, il transito in luogo dell'estetico.” Aristide Manassero, *La Roma del 1911*, in «AL», LXV, n. 4, aprile 1910.

<sup>760</sup> Aristide Manassero, *La Roma del 1911*, in «AL», LXV, n. 4, aprile 1910.

serrata: come vedremo nel prossimo capitolo, questa si paleserà ad esempio nella contesa tra i due Comitati per aggiudicarsi la prima italiana dell'opera nuova di Mascagni, *Isabeau*.

Data l'importanza delle manifestazioni artistiche e musicali nel contesto delle celebrazioni, il controllo dei teatri d'opera di Roma e Torino diventa essenziale per attirare una parte rilevante dei finanziamenti pubblici. Ecco quindi che l'attenzione della Società Teatrale Internazionale, fin dai suoi primi mesi di vita, si era concentrata sulla "conquista" di Costanzi, Argentina e Regio. Eppure, rispetto ai radiosi progetti del 1908, le prospettive con cui nel 1911 San Martino si trova ad affrontare la speculazione sono profondamente mutate: il maggiorenne romano dovrà scontrarsi con i nuovi assetti interni alla STIn e con gli interessi della sempre più preminente componente "argentina".

#### V.2.1 *Il Costanzi secondo San Martino. Mascagni e le trattative per Isabeau*

Con il contratto firmato il 28 gennaio 1910<sup>761</sup> e la definitiva deliberazione dell'assemblea generale della STIn (marzo 1910), il Comitato per le celebrazioni del 1911 ottiene la cessione del Teatro Costanzi per le stagioni dal 1° marzo al 30 novembre 1911. Alla penna di San Martino la spiegazione del programma compilato dalla "Sezione musicale"<sup>762</sup>:

Tra le Mostre di Arti Belle che la benevolenza della S.V. ci affidò di ordinare per 1911 non poteva mancare quella musica in cui il genio della gente nostra ha potuto ininterrottamente conservare i più sicuri ed universali trionfi. Appunto per rispondere fedelmente alla storia ed alla gloria italiana occorreva soprattutto riassumere, nei suoi più caratteristici atteggiamenti, la formazione e le trasformazioni del melodramma. [...] E perciò ci proponemmo di esporre la storia del nostro melodramma mercé della viva esecuzione di quei lavori che ne segnano gli inizi o ne accompagnano le manifestazioni suggestive e vittoriose. Dal Mistero in cui si raccolgono germi, al Monteverdi che ne fissa le forme, dal Pergolesi al Rossini, dal Verdi agli scrittori viventi, vogliamo che siano sentiti – in modo di farne esposizione degna – tutti i passaggi, tutte le trasformazioni, tutte le affermazioni della nostra musica pel teatro.<sup>763</sup>

Senza addentrarsi nel dettaglio della costruzione del cartellone, è bene osservare come il

<sup>761</sup> Sebbene il contratto non sia presente nell'archivio societario, se ne parla diffusamente in ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 16.

<sup>762</sup> Membri della Sezione musicale del Comitato esecutivo delle Feste Commemorative del 1911 in Roma: Nicola d'Atri, Giorgio Barini, Adriano Belli, Raffaello Biffoli, Salvatore Contarini, Stanislao Falchi, Luigi Lodi, Tommaso Montefiore, Edoardo Pompei, Giovanni Sgambati, Vincenzo Tommasini, Giovanni Tonetti.

<sup>763</sup> ASCA, *X'*, b. 54, fasc. 5, Lettera di Enrico di San Martino a Ernesto Nathan, Roma, 15 settembre 1910.

programma predisposto da San Martino rappresenti una tappa importante per la riscoperta e la diffusione della musica antica in Italia: se all'Accademia di Santa Cecilia vengono rappresentati episodi della commedia madrigalesca, gli "albori del melodramma" e alcune opere serie della Scuola Napoletana (rappresentate anche al Quirino), l'Argentina alza il sipario su *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, il *Giasone* di Cavalli, *La Dori* di Cesti e il *Totila* di Legrenzi. Il carattere internazionale delle Celebrazioni romane è invece garantito dai concerti sinfonici all'Augusteo e al Padiglione dei festeggiamenti, dove viene organizzata una serie di cicli musicali che propongono la più aggiornata produzione delle scuole nazionali, con l'arrivo a Roma di orchestre e direttori da Russia, Austria, Francia, Germania, Scandinavia e Ungheria. In tale articolatissimo programma, al maggior teatro d'opera della capitale spetta un ruolo preminente. Spiega San Martino:

Quella che è parte più propriamente storica o più storicamente remota, cioè fino al secolo decimottavo, meravigliosamente ricco e glorioso, abbiamo riservato a concerti, che riprodurranno le più singolari e caratteristiche espressioni delle varie scuole nostre. Ma evidentemente per l'ultimo, glorioso periodo in cui il melodramma italiano signoreggiò e tuttora occupa vittoriosamente le scene del mondo, occorre un teatro e un teatro non inferiore per vastità e per tradizione al fine propostoci. Quindi il Costanzi. Se non che molte, gravissime difficoltà si frappesero per rendere possibile l'attuazione del programma fissato al Costanzi. Quel programma era ispirato a criteri esclusivamente d'arte che non sempre appaiono convenienti e chi esercita soltanto la speculazione teatrale. [...] Il Comitato si trovò quindi costretto a gestire direttamente la lunga stagione ricca di numerevoli, interessantissimi spettacoli, che aveva in animo di preparare. La "STIN", anche per dare un contributo proprio alle feste romane, consentì, previo pattuito compenso, di cedere a noi l'uso interamente libero del suo teatro, dalla metà di Febbraio a tutto il Novembre dell'anno prossimo.<sup>764</sup>

Il 19 gennaio 1911 San Martino presenta in Campidoglio il cartellone per la stagione lirica del Costanzi. Il programma è diviso in due parti. Come spiega egli stesso, il "primo periodo della nostra stagione lirica [...] si svolgerà dal 2 marzo al 30 giugno dell'anno corrente, sotto la direzione di maestri Mancinelli e Toscanini"; il secondo "già definito in massima" ma ancora da perfezionare, "si svolgerà nei mesi di ottobre e novembre diretto dal Maestro Mugnone"<sup>765</sup>. Il programma propone un raffinato equilibrio tra produzione melodrammatica di repertorio e opere nuove: dal *Don*

<sup>764</sup> *Ibidem.*

<sup>765</sup> Ivi, Lettera di Enrico di San Martino a Ernesto Nathan, Roma, 19 gennaio 1911. Luigi Mancinelli dirige dal 1 marzo al 30 maggio, Arturo Toscanini dal 1 al 30 giugno. Alla fine Mugnone non dirigerà, in polemica con la scelta del Comitato esecutivo di affidare la stagione d'Autunno all'impresa Zanini-Sonzogno. Sul podio salirà ancora una volta Luigi Mancinelli.

*Pasquale* di Donizetti al debutto italiano de *La Fanciulla del West* di Puccini, non mancano puntate internazionali di grande richiamo, come l'atteso debutto romano dei Ballets Russes di Serge Djagilev, andati in scena a Parigi due anni prima.

Il cast artistico<sup>766</sup>, di assoluto pregio, vanta la presenza di molti *habitué* della STIA e delle precedenti stagioni STIn e si fregia del ritorno in Italia, come sottolinea San Martino, di alcuni di “quei cantanti che ormai, colla formidabile concorrenza del denaro, l'America recluta esclusivamente per sé”: su tutte, la scrittura di Enrico Caruso sta lì “per dimostrare come insieme ai compositori la penisola dia, ancora artisti meritevoli dell'applauso universale”<sup>767</sup>. L'orchestra è quella dell'Augusteo, composta di 100 professori, mentre il coro è affidato ai 110 cantanti della Società Corale Apolline. Le opere sono ripartite tra i cataloghi Ricordi e Sonzogno<sup>768</sup>.

Le celebrazioni si aprono l'11 marzo 1911 con il sontuoso recupero del *Macbeth* di Giuseppe Verdi, accolto da un eccezionale successo in virtù della felice direzione di Mancinelli, del cast guidato da Mattia Battistini e del suggestivo allestimento scenico di Vittorio Grassi, che contribuisce in maniera determinante alla “riproduzione dell'opera avvenuta in una artistica ricostruzione del suo ambiente drammatico.”<sup>769</sup> Del resto, la cura degli elementi visivi dello spettacolo, affidata al direttore di scena Ercole Masini, era stata esplicitamente annunciata da San Martino come cifra stilistica dell'intero ciclo di rappresentazioni:

Particolare splendore intende questo Comitato di dare agli allestimenti scenici; e così, mentre da un lato sono già iniziati i lavori di trasformazione dei macchinismi scenici e delle luci, e sono presi accordi per ottenere la collaborazione degli specialisti di macchinari teatrali più reputati all'estero, si è impiantato uno studio di scenografia sotto la direzione di artisti romani quali Onorato Carlandi, Vittorio Grassi, Costantini, per ottenere che la visione scenica sia improntata ad un elevato senso d'arte, ed anche per dare agli artisti della nostra città quella protezione che essi meritano per il loro lavoro e che potrà servire come primo passo per la creazione di quegli organismi di arte industriale per cui sono fiorenti altre città

<sup>766</sup> Signore: Haricée Darclée, Guerrina Fabbri, Cecilia Gagliardi, Luisa Garibaldi, Salomea Kruscenicki, Giannina Russ, Rosina Storchio, Juanita Capella, Bice Dal Pinto, Anita Rio, Ada de Nadamlenzki, Laura Rulli. Signori: Pasquale Amato, Giuseppe Anselmi, Mattia Battistini, Alessandro Bonci, Alfredo Brondi, Enrico Caruso, Giuseppe De Luca, Edoardo Ferrari-Fontana, Giuseppe Kaschmann, Umberto Macnéz, Gaudio Mansueto, José Palet, Gaetano Pini-Corsi, Titta Ruffo, Giuseppe Sala, Riccardo Stracciari, Domenico Viglione-Borghese, Sergio Zamco, Paolo Argentini, Vittorio Brombara, Enrico Roggio, Amedeo Rossi.

<sup>767</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 5, Lettera di Enrico di San Martino a Ernesto Nathan, Roma, 15 settembre 1910.

<sup>768</sup> Il programma dell'Esposizione, ricco di descrizioni, bozzetti e fotografie (alcune a colori), è conservato in ASCA, X', b. 54, fasc. 5.

<sup>769</sup> Nicola d'Atri, in «GI», 12 marzo 1911.



italiane.<sup>770</sup>

Nel 1911 gli equilibri sembrano così ricomposti: al gruppo di San Martino la gestione in piena autonomia del teatro romano, alla STIn la gestione del Regio di Torino, a La Teatral di Walter Mocchi – di ritorno in Italia dopo il successo della sua prima tournée sudamericana – la stagione di Carnevale al Costanzi con la Compagnia Giulio Marchetti (da terminarsi prima del passaggio al Comitato 1911) e un ruolo preminente nelle scritture per la stagione torinese. I confini tra le varie aree di influenza tenderanno però presto a confondersi, portando in breve tempo a uno scontro tra il Comitato 1911, la STIn e La Teatral.

Un episodio è in tal senso rivelatore: sono le trattative per la prima mondiale di *Isabeau*, l'opera che Mascagni riesce finalmente a portare a termine dopo l'esperienza direttoriale al Costanzi. Data l'importanza storica della partitura e l'abbondanza di fonti primarie in larga parte inedite, mi sembra particolarmente interessante ricostruire le varie tappe della vicenda.

Come anticipato in § IV.3, Mascagni approda al libretto di Luigi Illica dopo un periodo di rapporti piuttosto turbolenti con gli editori Sonzogno e Ricordi: riconciliatosi con Sonzogno in seguito alla tournée di *Amica* (1905) e grazie all'appoggio di Choudens, per quasi tre anni il livornese tenta di trovare un nuovo soggetto sul quale lavorare, ma nessuna delle ipotesi riescono a coniugare le esigenze di casa editrice, compositore e librettista. Finalmente nella primavera del 1908 Illica tenta la via del canovaccio di *Isabeau*, già proposto senza fortuna a Bossi, Puccini e Franchetti, e accolto invece con entusiasmo da Mascagni: a giugno Sonzogno accetta il progetto e a settembre il maestro inizia a comporre. Ma presto gli impegni concertistici, l'esperienza direttoriale al Costanzi e la relazione iniziata nei primi mesi del 1910 con Anna Lolli rallentano la stesura dell'opera (Orselli 2011: 249-268). È a partire dal giugno 1910 che Mascagni torna con assiduità sullo spartito: ritiratosi con Illica a Castell'Arquato, il maestro lavora tanto intensamente che il 28 novembre può annunciare alla moglie Lina che ha portato a termine *Isabeau*<sup>771</sup>.

Forse con lo scopo di dare un contraltare alla *Fanciulla del West* di Puccini, pronta a debuttare al Metropolitan di New York per Ricordi nel dicembre 1910, già durante l'estate Sonzogno avvia delle

<sup>770</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 5, Lettera di Enrico di San Martino a Ernesto Nathan, Roma, 15 settembre 1910.

<sup>771</sup> Ivi: 254. L'orchestrazione sarà terminata nei primi mesi del 1911 e il 19 febbraio 1911 Mascagni consegnerà le parti a Sonzogno.

serrate trattative con un gruppo di speculatori statunitensi affinché l'opera abbia la sua première al New Theatre di New York a novembre (e quindi in anticipo sullo spartito del concorrente) e sia in seguito eseguita sotto la direzione dell'autore in oltre duecento teatri degli Stati Uniti e del Canada, nel corso di una *tournée* della durata di almeno cinque mesi” (Morini 1964: I, 350-351)<sup>772</sup>. Quando a cavallo tra 1910 e 1911 il progetto sfuma, si fa avanti Walter Mocchi, che lavora affinché la prima di *Isabeau* abbia luogo in un teatro gestito da La Teatral. Determinato a cercare il massimo profitto, l'agente tenta di piazzare in fretta l'opera in Italia, possibilmente nel florido contesto delle Celebrazioni per il 1911, in modo che il debutto europeo preceda la già programmata tournée sudamericana in partenza ad aprile dal Coliseo. Se il Costanzi è poco remunerativo per le clausole d'affitto (nonché improponibile per i recenti attriti tra Mascagni e il Comitato presieduto da San Martino), la soluzione ideale diventa dunque il Regio di Torino, saldamente in mano a Pozzali e alla STIn. La trattativa è tanto avanzata che nei primi giorni del 1911 Mascagni si dice entusiasta “del progetto che *Isabeau* abbia il suo battesimo italiano a Torino” e in una lunga intervista a «La Stampa» spiega:

Il giudizio del pubblico torinese è giudizio severo, ma sempre misurato, spassionato, soprattutto, e schietto; e un artista coscienzioso ha molte buone ragioni per preferirlo a quello di ogni altro pubblico italiano. [...] L'idea prima della novissima italiana di *Isabeau* a Torino, per l'apertura dell'Esposizione del cinquantenario, è venuta a Walter Mocchi [...]. Bisogna riconoscere, tra parentesi, che quest'uomo è sempre fervido di buone idee. E a questa sua, appena egli me la prospettò, io aderii con tutto il cuore.<sup>773</sup>

La concessione dell'opera a Torino, oltre che un buon affare per la STIn, assume presto i contorni della ripicca di Mascagni nei confronti del Comitato romano: “un argine insormontabile, fatto di ambizioni e di interessi ha interrotto fatalmente il mio cammino”, continua il livornese ripercorrendo la propria esperienza al Costanzi, “E mi sono ritirato, lasciando che altri, com'essi

<sup>772</sup> Precisa il musicologo: “Tale *tournée* sembra dovesse essere essere finanziata con lo scopo precipuo di lanciare un giovane soprano, Bessie Abbot, la quale appariva ansiosa di farsi conoscere con un'opera che si potesse lasciar credere scritta appositamente per lei. Ma in seguito al ritardo di Mascagni, la Abbot volle provarsi a esordire con altra opera. L'esito fu così poco persuasivo che gli impresari [membri della «Società Impresaria Americana»] ritennero conveniente trarre profitto dalla mancata consegna di *Isabeau* alla data stabilita per considerarsi sciolti dall'impegno. Nel gennaio 1911 Mascagni sottoponeva la questione al Tribunale Civile di Milano, citando per inadempienza la *Società Impresaria*.” La questione, che meriterebbe maggiore approfondimento, non è curiosamente mai citata dalla ricchissima biografia di Cesare Orselli (2011). L'Epistolario riporta invece alcune gustose descrizioni degli incontri con gli impresari a Castell'Arquato (EPISTOLARIO I: 325-326).

<sup>773</sup> Pietro Mascagni, *A colloquio con Pietro Mascagni. La nuovissima di “Isabeau” si darà al Regio di Torino*, intervista di Mario Bassi in «S», 6 gennaio 1911. L'articolo è trascritto in Appendice.

volevano, preparassero e facessero al posto mio.” Le trattative per dare l'opera nuova di Mascagni all'Esposizione di Torino, in sfregio al Comitato capitolino, realizzano presto la rivalsa cercata dal compositore:

Appena in Campidoglio si seppe che *Isabeau* sarebbe stata rappresentata, per la prima volta in Italia, molto probabilmente a Torino, in occasione dell'apertura dell'Esposizione, l'assessore per le Belle Arti, Tonelli, interpellò il Comitato come mai non si era provveduto a riserbare la primizia per la stagione romana del Costanzi. Il Comitato rispose che sarebbe stato ben lieto di avere l'opera; e incaricò lo stesso Tonelli, che è carissimo amico mio, di fare le opportune pratiche presso me. [...] Ma d'altro lato che io, dopo quanto si è svolto tra il Comitato e me, dopo che il Comitato mi ha fatto indirettamente, ma chiaramente, comprendere che voleva mettermi da parte, che proprio io lo favorisca in un modo qualunque, concedendogli quest'opera mia, non mi pare logico, o, meglio, non mi pare umano. Il mio rifiuto è stato, quindi, e rimane reciso e irrevocabile.<sup>774</sup>

La pubblica dichiarazione d'interesse da parte del Comune di Roma ha però un effetto immediato sulle trattative: non sappiamo se per le pressioni di San Martino o per la volontà di far fruttare al massimo il debutto dell'opera, Mocchi congela il dialogo con Torino e intavola trattative riservate con il maggiorente romano e con l'assessore Tonelli. “Tu sei poco entusiasta; ed anch'io” scrive Mascagni alla moglie “Ma cosa vuoi, c'è della gente che dice ancora che io non ho terminata l'opera; e poi, francamente, aspettare fino al 1912 per sentire in Italia la povera *Isabeau* e darla alla Scala diretta da Serafin, mi pare un po' troppo”<sup>775</sup>. Neanche il Comitato presieduto da San Martino sembra entusiasta di dover alterare il programma già definito – e che esclude clamorosamente Mascagni dal cartellone – per avventurarsi in una trattativa dall'esito incerto proprio con l'agente del livornese.

Nel frattempo, con le celebrazioni ormai imminenti, il Comitato di Torino chiede preoccupato lumi a Pozzali sullo stato delle trattative<sup>776</sup>. Ma è ormai Roma a esercitare tutta la propria influenza per

---

<sup>774</sup> *Ibidem.*

<sup>775</sup> EPISTOLARIO I: 336, Lettera di Pietro Mascagni a Lina Mascagni, Milano, 9 gennaio 1911.

<sup>776</sup> Scrive il vice presidente Delfino Orsi a Temistocle Pozzali: “Il Comm. Depanis ci ha a suo tempo comunicato in via del tutto confidenziale il telegramma con cui il Signor Walter Mocchi dava come quasi certa l'esecuzione della *Isabeau* di Mascagni per la stagione di gala Aprile-Maggio. Dopo d'allora però non abbiamo più avuta alcuna comunicazione. Noi comprendiamo le ragioni che possono determinare il Maestro Mascagni al desiderio di evitare un clamoroso annuncio di questa combinazione fino a che non sia in qualche modo risolta la vertenza col suo impresario d'America, e perciò ci impegneremo a tenere riservatissima ogni comunicazione al riguardo. Ma Ella e la Società da Lei rappresentata comprenderanno che ci è necessario ormai di avere un qualche affidamento sicuro circa lo spettacolo che dovrà essere allestito per la solenne occasione. La preghiamo dunque a

aggiudicarsi l'opera: consapevole che la partita è in stallo per i rapporti tra Mascagni, Mocchi e San Martino, l'assessore Tonelli prima esprime sulla stampa il desiderio di veder debuttare *Isabeau* nella stessa città dove videro la luce *Cavalleria*, *Iris* e *Amico Fritz* (incassando le proteste del compositore<sup>777</sup>); poi il politico calca la mano con il Comitato, vincolando l'elargizione del finanziamento municipale alla presenza in cartellone di un'opera del livornese. La giunta capitolina dell'11 febbraio 1911 delibera infatti

[...] sia di pregare il Maestro Mascagni di consentire che venga rappresentata una sua opera, sia di contribuire con la somma di L. 80.000 alle rappresentazioni liriche del 1911, somma che non sarebbe altrimenti corrisposta se il Comitato dei festeggiamenti per 1911 non mantenesse le assicurazioni date all'On. Ass. Tonelli.<sup>778</sup>

Lo stesso giorno Pozzali telegrafa con urgenza da Torino: a fronte del silenzio della STIn, il Comune minaccia di escludere il Regio (e l'Internazionale) dai finanziamenti per la stagione d'opera. "Ho conferito rappresentanti Comune e Comitato Esposizione sono irritatissimi" scrive l'impresario "dopo tutte polemiche pubblicate prevale idea troncata ogni trattativa circa stagione opera io ritengo urgentissima vostra venuta."<sup>779</sup> Preso tra due fuochi, Mocchi riprende le trattative con il Comune di Torino, ma la mossa si rivela presto azzardata: San Martino – minacciato – decide di esercitare tutto il proprio potere sull'azionariato della STIn e il 13 febbraio, due giorni dopo la giunta capitolina, il consiglio di amministrazione dell'Internazionale bocchia la proposta di un debutto di *Isabeau* sotto la Mole. Al termine di una seduta infuocata, Mocchi rassegna le dimissioni. Riassume «La Stampa»:

---

volersi rendere conto di questa urgenza in una decisione positiva ed a volerci dare una qualche comunicazione decisiva al riguardo. [F.to Delfino Orsi – Vice presidente]" ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera della Commissione Esecutiva dell'Esposizione Internazionale di Torino 1911 a Temistocle Pozzali, Torino, 28 gennaio 1911. Due giorni dopo, Pozzali sollecita gli amministratori della STIn: "Come potrete rilevare dalla lettera speditavi ieri il Comitato Esecutivo dell'Esposizione e Municipio vogliono assolutamente addivenire ad una decisione dello spettacolo che si farà: ora domando a voi come mi debbo regolare. Cosa devo rispondere? Ove si trova Mocchi per poter scrivergli? Calcolando poi che questa brava gente dalle ultime pubblicazioni fatte sui giornali anno capito chiaramente che l'*Isabeau* a Torino non si farà e che alla fine si vedono messi da una parte senza alcuna giustificazione dal Mocchi stesso il quale il giorno 10 corr. mi telegrafò autorizzandomi confermare a tutti che si sarebbe data *Isabeau* per apertura Esposizione e dopo questo telegramma più nulla ebbi assolutamente." ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Esecutivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 30 gennaio 1911.

<sup>777</sup> "Leggo Corriere Sera che Municipio Roma suo mezzo avrebbermi espresso desiderio che prima *Isabeau* sia data capitale dove furono già eseguite *Cavalleria* *Fritz* *Iris* non avendo nulla ricevuto sento dovere prima di smentire pregarla informarmi." ASCA, *X'*, b. 54, fasc. 5, Telegramma di Pietro Mascagni ad Alberto Tonelli, Milano, 9 febbraio 1911.

<sup>778</sup> ASCA, *X'*, b. 54, fasc. 5, *Verbale delle deliberazioni della Giunta Municipale di Roma – Seduta del giorno 11 febbraio 11 – Estratto n. 32 – Contributo stagione lirica teatrale 1911.*

<sup>779</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Telegramma di Temistocle Pozzali al Comitato Esecutivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 11 febbraio 1911.

[...] il Consiglio della *Stin* riteneva di non potere assumere la responsabilità delle conseguenze che potrebbero derivare dalla rappresentazione di *Isabeau* a Torino come spettacolo d'apertura dell'Esposizione, prima che siano risolte le contestazioni esistenti fra l'impresario americano ed il maestro Mascagni. Perciò il Consiglio ha deliberato di non potersi occupare oltre delle trattative per la rappresentazione di *Isabeau* a Torino. La conseguenza è, insomma, questa: che per quanto dipende dalla *Stin*, *Isabeau* non sarà rappresentata a Torino nel periodo dell'Esposizione. In seguito a questa deliberazione il consigliere Walter Mocchi, che già aveva annunciato la sua decisione di dimettersi da consigliere della *Stin*, ha presentato ufficialmente le sue dimissioni. Il Consiglio della *Stin* ha poi deliberato che il Comitato esecutivo della *Stin* si metta in rapporto col Comitato dell'Esposizione per tutto quanto possa riguardare lo spettacolo di apertura al teatro Regio in occasione dell'Esposizione di Torino, spettacolo di apertura però che, è inutile notarlo, non può essere *Isabeau*, per le ragioni sopra esposte. [...] Quindi le sue dimissioni sono state necessaria e naturale conseguenza del voto del Consiglio della *Stin*, voto per cui viene esclusa ogni possibilità di rappresentazione dell'*Isabeau* al Regio in occasione dell'Esposizione.<sup>780</sup>

Allontanate la concorrenza di Torino e l'ingombrante figura di Mocchi, il Comune di Roma torna alla carica direttamente con Mascagni, affinché sia l'autore a intercedere presso l'editore per la concessione alla capitale di *Isabeau*. A scrivere, questa volta, è lo stesso sindaco Ernesto Nathan:

L'Amministrazione Comunale nell'intento di rendere più solenne e completa la manifestazione artistica italiana in quest'anno memorabile per Roma e per la Patria La prega per mio mezzo, illustre Maestro, di voler concedere a Roma quale primizia vivamente desiderata la esecuzione della sua *Isabeau*.<sup>781</sup>

Mascagni è indubbiamente affascinato dalle lusinghe del politico, ma pone ancora una volta come condizione necessaria alla concessione dell'opera l'estromissione di San Martino e del Comitato da lui presieduto:

L'invito che la S.V. mi rivolge è il più grande onore che l'animo mio potesse sperare e l'accolgo con entusiasmo perché l'iniziativa è partita dal Comune di quella Roma che mi ha dato il battesimo di arte ed a cui mi lega un vincolo di affetto e di riconoscenza che mai si estinguerà. Siccome però non intendo che persone misere di mente e di cuore si sbizzarriscano ancora una volta a creare difficoltà per la esecuzione di *Isabeau* come è avvenuto in una occasione recente tengo a dichiarare formalmente che posso fino da ora garantire la rappresentazione della mia opera in Roma prima della partenza alla metà

<sup>780</sup> La "Stin" vota che "Isabeau" non possa essere rappresentata a Torino durante l'Esposizione. Le dimissioni di Walter Mocchi, in «S», 14 febbraio 1911.

<sup>781</sup> ASCA, X', b. 54, fasc. 5, Telegramma di Ernesto Nathan a Pietro Mascagni, Roma, 22 febbraio 1911.

di aprile per il Sud America. Pongo come sola condizione che sia accettata unica forma che mi affida per tutelare la esecuzione di *Isabeau* cioè a mia organizzazione del tutto autonoma da ogni intervento ed ingerenza del Comitato.<sup>782</sup>

Il Comitato però non è assolutamente intenzionato a cedere e le trattative qui si interrompono. A poco valgono le proteste di Mascagni con il sindaco Nathan<sup>783</sup> e gli annunci de «Il Teatro Illustrato»<sup>784</sup>: dopo un'anteprima a Genova a pochi giorni dall'imbarco (10 aprile 1911)<sup>785</sup>, il 2 giugno 1911 *Isabeau* avrà la sua prima al Coliseo di Buenos Aires saldamente in mano a La Teatral. Sotto l'egida di Walter Mocchi, l'opera e il suo compositore vivranno una tournée trionfale per tutta l'America Latina<sup>786</sup>. Le Celebrazioni per il 1911, invece, non vedranno in scena alcuna opera di Mascagni. L'unico titolo nuovo, di autore italiano vivente, sarà *La Fanciulla del West* di Puccini, che

<sup>782</sup> Ivi, Telegramma di Pietro Mascagni a Ernesto Nathan, Milano, 23 febbraio 1911.

<sup>783</sup> “La S.V. a nome della amministrazione comunale indirizzommi nobilissimo telegramma invitandomi a concedere a Roma la primizia della mia *Isabeau*. Io risposi aderendo con entusiasmo all'invito rivoltomi leggo ora nei giornali essere stata abbandonata idea di cui ella ed amministrazione comunale avevano presa iniziativa. Se ciò è vero e può anche apparire normale ho il dovere di osservare che preesiste un fatto che rende la cosa incompatibile fra galantuomini. La S.V. prima di rivolgermi l'invito mandommi persona di sua fiducia per conoscere le mie condizioni non volendo giustamente esporsi ad un rifiuto. Io dettai le mie condizioni e seppi per telefono dalla bocca stessa dell'assessore Tonelli che erano state integralmente accettate. L'assessore Tonelli aggiunse queste testuali parole: non è il Comitato che dà *Isabeau* a Roma ma è il Comune di Roma che offre l'opera sua alla cittadinanza. È superfluo notare che l'assessore Tonelli mi parlava a nome della S.V. anche per rispondere al mio telegramma privato al quale ella non volle prudentemente rispondere in iscritto. Del resto l'invio del suo telegramma ufficiale dimostra e prova in modo assoluto ed indiscutibile la piena accettazione delle mie condizioni da parte del Comitato e la perfetta conoscenza da parte della S.V. di questa accettazione. Altrimenti il telegramma ufficiale non sarebbe partito secondo gli accordi presi. Ora io mi trovo a Roma da sette giorni chiamatovi dalla amministrazione comunale per eseguire un contratto perfettamente impegnativo da ambo le parti e la mia venuta a Roma costami l'abbandono di altri affari importanti che stavo per concludere. La S.V. mi ha lasciato fino ad oggi nella più completa ignoranza di quanto succede stando alle polemiche comparse sui giornali. Voglio augurare a me ed a lei che il suo silenzio si rompa finalmente per farmi conoscere il verso stato delle cose attendendo con premura e con una certa curiosità il messaggio che ella ha l'obbligo di inviarmi. La premura proviene dal fatto che ho già perduto troppo tempo inutilmente e debbo pensare a provvedere ai miei interessi. La curiosità è veramente giustificata se si pensa alla prudenza praticata dalla S.V. prima di mandarmi l'invito ufficiale.” ASCA, X<sup>1</sup>, b. 54, fasc. 5, Telegramma di Pietro Mascagni a Ernesto Nathan, Roma, 2 marzo 1911. Il sindaco Nathan non risponderà e la questione passerà all'ufficio legale del Comune.

<sup>784</sup> “Le vicende di *Isabeau* in Italia non sono cominciate e neppure finite, naturalmente. A Roma, il Comune non ha ancora votato la dote, perché la trionfante opera di Mascagni venga rappresentata al Costanzi, e fino al mese di novembre non si potrà portare la questione in Consiglio dove – è noto – vi sarebbero tre voti contrari su nove. A Milano, corre voce che alla Scala non si rappresenti *Isabeau* per il semplice fatto che l'editore avrebbe rifiutato l'opera: cosa che contrasterebbe assai col desiderio che si ha di udirla dopo i successi argentini. Abbiamo voluto assumere notizie in proposito, e ci è stato detto che se l'opera venne richiesta per la stagione 1911-12, la direzione della Scala imponeva però l'obbligo di avere per la rappresentazione la precedenza su tutti i teatri d'Italia. Ma delle trattative erano già state avviate al Costanzi. Perciò allora la proposta cadde.” In «TI», VII, n. 15, 15 agosto 1911. La *prima* italiana di *Isabeau* si terrà il 20 gennaio 1912 in contemporanea alla Scala e alla Fenice di Venezia. Al Regio di Torino l'opera approderà il 1° gennaio 1913; al Costanzi soltanto il 6 febbraio 1913.

<sup>785</sup> L'opera va in scena senza le scenografie di Rovescalli e i costumi di Hohenstein e Caramba, ma in presenza di un nutrito pubblico di giornalisti. Prima di imbarcarsi alla volta di Buenos Aires, Mocchi era solito provare le opere in Italia attraverso anteprime al Carlo Felice, non sempre aperte alla stampa. Corrispondenza tra l'agente e il Comune di Genova in ASCGE, *Amm. III*, b. 1002 [30], fasc. 3.

<sup>786</sup> Di grande intensità le pagine con cui Mascagni descrive ad Anna Lolli e alla moglie Lina la tournée e le scene di vera e propria idolatria di cui egli è fatto oggetto in Sud America. Cfr. EPISTOLARIO I: 336-345.

il 12 giugno 1911 debutterà al Costanzi diretta da Arturo Toscanini e in presenza dei reali.

Le turbolente trattative per *Isabeau* non rappresentano l'unico motivo di contrasto tra il Comitato presieduto da San Martino e la STIn: appena sopite le polemiche per l'opera di Mascagni, un fronte analogo si apre nella prosa a proposito del nuovo lavoro di Sem Benelli, *Mantellaccio*. Il 7 marzo 1911 è proprio Pozzali a proporre il dramma al sindaco di Torino:

L'Impresa del Teatro Regio terminata la presente stagione lirica, darebbe al codesto teatro, dal 22 al 31 corrente marzo, alcune recite del nuovissimo lavoro di Sem Benelli "Mantellaccio". Essendo uno spettacolo di primissimo ordine e degno delle scene di codesto teatro, fa domanda alla S.V. Ill.ma come a termine dell'art. 3 del Capitolato d'Appalto, affinché le venga concesso il permesso di rappresentarlo. In pari tempo, come già precedentemente le venne concesso, anni sono nella esecuzione di "La Nave" di Gabriele D'Annunzio, L'impresa domanda di potere usufruire delle scene dipinte su carta.<sup>787</sup>

Il giorno successivo il sindaco, pur negando l'autorizzazione alle scene su carta, accoglie la proposta e accorda alla STIn un'eccezionale concessione del Regio per il ciclo di rappresentazioni drammatiche. Ma se in un primo momento il debutto sembra dover andare all'Esposizione torinese, presto però l'intervento di Gino Pierantoni – sempre a capo del Teatro Argentina e membro del Comitato direttivo della Società Teatrale Internazionale – rischia di far saltare la première torinese a tutto vantaggio delle Celebrazioni romane guidate da San Martino. Non appena si sparge la notizia di questo nuovo smacco, Pozzali indirizza al Comitato direttivo della STIn una vibrata protesta "sul deplorabile incidente del *Mantellaccio*, notando che a Torino ha fatto pessimo effetto" e sottolineando come le continue ambiguità della STIn gettino discredito sull'impresario legato ai Chiarella, mettendo a rischio la stessa concessione del Regio:

Io non posso continuare a fare la parte del girasole rovinando completamente il mio nome che piaccia o non piaccia alla Stin è l'unico che figuri nella concessione del teatro, nelle trattative e nella conclusione di tutti i contratti. Codesta Società può benissimo trascurare ogni più elementare prudenza, ma certo non può compromettere me che per la mia alta posizione nella Società ho enorme responsabilità morale. Piacendomi sempre essere franco, protesto in modo reciso contro questo modo di procedere e colla presente diffido l'Onorevole Società che se non si mantengono scrupolosamente le promesse fatte sia per il *Mantellaccio* che per il resto io ricorrerò ai mezzi legali. Codesto Comitato deve capire che col suo tergiversare e col suo procedere a base di mancanza di parola, mi rovina completamente la Stagione,

<sup>787</sup> ASCTO, *Aff.*, b. 1911/350, fasc. 3, Lettera di Temistocle Pozzali al sindaco di Torino, 7 marzo 1911.

cosicché il pubblico mentre protesta e deplora il contegno dell'Impresa, col carattere serio che lo distingue affolla gli altri teatri e deserta il Regio, benché io faccia più di quanto umanamente è possibile presso i privati e presso la stampa. [...] . A Torino bisogna trattare seriamente e non dire e disdire a seconda che convenga, servendosi anche dei giornali. Voi stando a Roma non potete capire la situazione e forse non ve ne preoccupate perché avete persuaso me a trattare col mio solo nome ed il danno mio brucia me e non voi. Se sarò tratto per forza io farò noto pubblicamente come stanno le cose, perché se è giusto che io sia affezionato alla Stin, è pure giusto che questa non mi rovini, come sta allegramente facendo. [...] Le vostre mancanze ed i vostri cambiamenti di parola di fronte all'autorità ed al pubblico danneggiano solo me che ormai sono stanco. Lo stesso deve dirsi per quanto mi avete fatto fare in merito al *Mantellaccio*. I vostri telegrammi e le vostre lettere erano esplicite sia su un punto che nell'altro, cosicché specie dopo l'annunziata venuta del Cav. Pierantoni per il 3 corr. appare o frutto di equivoco o desiderio di creare equivoci, cose deplorevoli.<sup>788</sup>

Alla fine, il 31 marzo il copione di Sem Benelli debutterà in contemporanea al Regio e all'Argentina, con grande eco sulla stampa piemontese<sup>789</sup>. Come vedremo nel prossimo capitolo, le diverse visioni di Pozzali e della STIn porteranno in breve l'impresario ad allontanarsi dalla gestione del Regio. Per motivi opposti – ormai realizzati i propri fini – anche San Martino rassegnerà le dimissioni da presidente dell'Internazionale<sup>790</sup>.

#### V.2.2 Il Regio di Torino. Azzardi “sudamericani” e l'abbandono di Pozzali

Preso atto della passività della stagione 1909-10 del Teatro Regio (L. 10.049,63<sup>791</sup>), alla STIn spetta l'onere del Carnevale 1910-11 prima di poter accedere ai finanziamenti in arrivo a Torino per l'Esposizione dell'industria in partenza nell'aprile 1911. Gravata da un deficit sempre più importante e in pesante crisi di liquidità, l'Internazionale tenta di concordare con il Municipio una stagione ridotta rispetto agli obblighi del capitolato: puntando sul credito personale di Temistocle Pozzali, l'impresa propone di portare da sei a quattro gli spettacoli, con una sola novità invece delle due previste dall'appalto. La proposta viene accolta solamente in parte: il cartellone prevede *La*

<sup>788</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Direttivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 14 marzo 1911.

<sup>789</sup> Notevole il servizio del quotidiano cittadino, «La Stampa», che dedica al *Mantellaccio* un paginone corredato da bozzetti e fotografie e ulteriori tre colonne nel verso sull'esito della prima. Cfr. Domenico Lanza, *Il “Mantellaccio” di Sem Benelli al Teatro Regio*, in «S», 1 aprile 1911.

<sup>790</sup> ASCA, *STIn*, b. 10, fasc. 25, Lettera di Enrico di San Martino a Comitato Direttivo della Società Teatrale Internazionale, Roma, 15 maggio 1911.

<sup>791</sup> Ivi, b. 18, fasc. 4, *Teatro Regio di Torino – Bilancio della stagione lirica dal 10 dicembre al 20 marzo 1910*.



*Vestale* di Spontini, *Rigoletto*, *Loreley*, *Tannhäuser*, *Thaïs* e il debutto di *Morgana* di Rafael De Miero, unica opera nuova che, come vedremo tra poco, causerà molti problemi all'impresa. Sul podio sale Giuseppe Baroni, vecchia conoscenza di Mocchi per le frequenti direzioni al Colón di Buenos Aires. Il direttore sostituisce il dimissionario Tullio Serafin, che abbandona il Regio per dissidi con la Commissione teatrale.

Probabilmente per ridurre le spese per la messinscena, durante la stagione l'impresa sostituirà *Thaïs* con il *Tristano e Isotta* già visto l'anno precedente, attingendo ai magazzini del Regio – come del resto d'uso all'epoca – per allestire le nuove opere riadattando pezzi di vecchie scenografie. Spiega Pozzali:

Lo scorso anno rimasero inventariate le scene delle opere: *Erodiade – Tristano – Edmea – Festa del Grano* più N° 17 pezze tela nuova del metraggio completo di metri 1085. Ora le suddette scene vennero tutte annullate e la tela tutta consumata per completare le scene dell'ultima stagione, così al posto di quanto sopra ho descritto, vanno inventariate le seguenti opere tutte complete: *Vestale – Rigoletto – Loreley – Tannhäuser – Tristano e Isotta*.<sup>792</sup>

Come spiega Alberto Basso, a cui rimando per una ricostruzione puntuale degli esiti della stagione, la gestione piuttosto approssimativa del Carnevale 1910-11

[...] provocò un certo scalpore anche in sede di Consiglio Comunale, dove non si mancò di ribadire in maniera pesante le proteste di parte del pubblico e di stigmatizzare le violazioni contrattuali dell'Impresa, resasi colpevole, nel frattempo, come si è già detto, d'una sorta di “imbroglio”, dal momento che, di fatto, la ditta del Pozzali era divenuta una pura e semplice emanazione della STIN [...]. Il consigliere Cleto Sciorati, spalleggiato dal Lava, sostenne in modo particolare che l'Impresa non aveva tenuto fede ai propri impegni, sia col programmare una sola novità (in luogo delle due previste dal contratto), sia col portare sulle scena una novità (*Morgana*, appunto) mal giudicata in altri teatri e che a Torino ebbe due sole recite.<sup>793</sup>

Proprio la rappresentazione di *Morgana* merita una breve digressione. L'opera è firmata dall'oscuro e certamente facoltoso affarista uruguayano Rafael De Miero<sup>794</sup>, il quale dopo aver dato

<sup>792</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Esecutivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 27 marzo 1911.

<sup>793</sup> Basso 1976: 538.

<sup>794</sup> Nonostante un approfondito lavoro di ricerca su testi italiani e sudamericani, per i quali ringrazio per la collaborazione il prof. Anibal Cetrangolo, sulla figura di De Miero ho trovato scarsissime notizie biografiche. L'unica certezza è che prima di *Morgana*, il

il titolo a Parigi si presenta a Torino con la benedizione del direttore Giuseppe Baroni e del tenore Reno Andreini, che paiono appoggiare l'operazione pur senza aver mai visto lo spartito<sup>795</sup>. L'inserimento di *Morgana* sembra rispondere a criteri di gestione davvero "sudamericani" non si sa quanto imputabili a Mocchi. La figura di De Miero è infatti così descritta da Pozzali:

[...] siamo avanti ad un incosciente, o matto, di musica non ne sa nulla, chi scrisse l'opera è un maestro che lo accompagna continuamente; ma ciò a me nulla importa io ci feci trovare tutta la compagnia pronta e che sapevano la parte, però dovetti constatare che lui non è pronto col materiale per proseguimento regolare delle prove di piano ed orchestra, perciò oggi fui costretto per mezzo di una mia raccomandata con ricevuta di ritorno, diffidarlo a consegnarmi immediatamente, tutto l'occorrente, ritenendolo responsabile di tutti i danni che possono succedere per l'andamento del Teatro: vedrò cosa mi risponde e vi informerò. Ho da lottare molto perché il m° Baroni cerca di salvarlo: ma non credo gli riuscirà né sarà facile, si compromise di andare in scena non più tardi del 15 Febbraio e assolutamente bisogna andarci, perché dovendo ancora mettere in scena il *Tristano* sarebbe una rovina il ritardo di un sol giorno in più. Da quello che posso capire dalle prove fatte su pure quest'opera andrà in scena ben poche recite si potrà sostenere: io lotto a tutta oltranza, ma vi avviso che se per caso telegrafassi urgente la presenza di qualcuno del Comitato per farsi valere i diritti del contratto, bisognerà venire subito e non perdere un sol giorno di tempo. Questo lo farò sempre in caso estremo.<sup>796</sup>

Il Comitato Esecutivo della STIn dà tutto il proprio appoggio a Pozzali, invitandolo ad "agire con ogni energia soprattutto nell'intento di non far subire alcun ritardo al programma delle recite", perché "non dobbiamo esporci né a danni morali né a danni materiali."<sup>797</sup> Nei giorni in cui le trattative per *Isabeau* esacerbano i rapporti tra la STIn e il Comune, i rischi posti da un'operazione come quella di *Morgana* paiono davvero esagerati. Nell'impossibilità di trovare un'opera nuova in sostituzione dello spartito di De Miero, il 16 febbraio l'impresa sceglie di mandarla in scena, raccogliendo reazioni discordi nel pubblico, esiti disastrosi nella cassetta e giudizi tiepidi da parte

---

il 10 giugno 1909 il compositore aveva fatto debuttare al Théâtre Réjane di Parigi l'azione lirica in due atti *Zulma*, su libretto proprio tratto da un lavoro di Arturo Colautti.

<sup>795</sup> L'ipotesi pare supportata dallo stesso Pozzali: "De Miero scrissemi annunciando spedizione musica maestri accettando proposta Baroni dare *Morgana* dopo *Tannhauser* scena non più tardi quindici febbraio telegrafi dato questa lettera se mandare protesta inviatemi oppure se credete scriverci privatamente calcolando che Andreini Baroni ancora non conoscono opera ieri sera." ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Telegramma di Temistocle Pozzali a Gino Pierantoni, Torino, 9 gennaio 1911.

<sup>796</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Esecutivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 30 gennaio 1911.

<sup>797</sup> Ivi, Lettera del Comitato Esecutivo della Società Teatrale Internazionale a Temistocle Pozzali, Roma, 3 febbraio 1911.

della stampa, che comunque riconosce alla partitura un buon mestiere<sup>798</sup>. Dopo due recite, Pozzali sceglie di ritirare l'opera, ma il compositore accusa la STIn di una montatura a proprio danno.

Riassume l'impresario:

De Miero dopo insuccesso finanziario e artistico di ieri sera visto posizione palchettisti ha ordinato oggi senza mio personale intervento e di sua personale iniziativa ritirare musica indumenti scene e tutto quanto costituisce spettacolo *Morgana*. Egli dice esservi montatura a Torino cosa assurda sarebbe utilissima vostra presenza causa eccitazione autore anche progetto Esposizione che richiede indispensabile vostra presenza avendo presentato domanda riproduzione schizzo Pierantoni mi sono consultato con Camerano che dice De Miero privo ogni ragione.<sup>799</sup>

Superato l'affaire De Miero, la stagione scorre via tra le riprese dei titoli wagneriani, in un Regio sempre affollato alle prime ma poco frequentato nelle altre recite. Ciò nonostante il Carnevale si chiude con un attivo di L. 22.674,69. Sintetizza Pozzali: “dedotto la mia percentuale 10% come da contratto cioè L. 2.267,46 rimangono a profitto della Società nette 20.407,23.”<sup>800</sup> I buoni risultati sono sostanzialmente dovuti al regolare incasso delle ultime rate di dote municipale, erogate grazie alla mediazione di alcuni membri della Commissione Teatrale che convincono i colleghi a soprassedere sulla gestione piuttosto disinvolta del cartellone<sup>801</sup>. Eppure lo smacco ricevuto dalle trattative per *Isabeau* e *Mantellaccio* rischia di far saltare la convenzione con l'Esposizione industriale in partenza ad aprile. È ancora una volta Pozzali a far leva sul proprio prestigio sulla piazza per ricucire i rapporti con Municipio e Comitato. L'impresario prende in mano la situazione e propone una stagioncina basata unicamente sul *Falstaff* di Verdi; ma per l'organizzazione chiede alla STIn totale indipendenza:

<sup>798</sup> “L'orchestra si atteggia a continuo commento. Ma questo commento non ha gradazioni sapienti di colore; non carattere proprio a seconda dei personaggi; non abilità nel sapere distribuire l'effetto con misura e con bell'artificio. Tutto ciò che noi udiamo è fatto con diligenza; nulla veramente ci urta; lo stesso strumentale, se anche troppo spesso monotono e pletorico, rivela uno studioso. Ma come vorremmo invece qualche cosa di più vibrante, di più vivo, fossero anche le allegre volgarità di un compare Alfio, o le sentimentalità tra l'enfasi e la sbrodolatura di un Cavaradossi!” *La prima di “Morgana” al Teatro Regio*, in «S», 17 febbraio 1911.

<sup>799</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Telegramma di Temistocle Pozzali a Gino Pierantoni, Torino, 22 febbraio 1911. Carlo Camerano è l'avvocato della STIn sulla piazza di Torino.

<sup>800</sup> Ivi, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Esecutivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 25 marzo 1911. Precisa l'impresario: “Con questo però resta sempre salvi e impregiudicati i miei diritti in merito alle spese che si sono fatte per causa a me non imputabile e contro le mie proposte per le spese in più per la gestione del Teatro Regio.” Il 27 marzo vengono spediti tutti i contratti, i libri contabili e i bordereaux.

<sup>801</sup> Ad esempio il consigliere Dino Mantovani minimizza la questione De Miero: “La rappresentazione della *Morgana* è stata data fuori d'obbligo: è stato un giovane musicista che, avendo mezzi, se ne è servito per farsi ben presentare da un'impresa, come già altre volte si è fatto, e cita a ragion d'onore Alberto Franchetti.” *Atti del Municipio di Torino – Annata 1911*, p. 585 (seduta del Consiglio Comunale del 12 aprile 1911). Il passaggio è citato in Basso 1976: 538.

Come già vi ho detto e ripetuto io ho ed ebbi assoluti e pieni poteri sia per l'affare del *Falstaff*, sia per quanto altro riguarda la Stagione dell'Esposizione con l'intesa che firmammo a mio nome voi restate pienamente ed assolutamente obbligati. [...] Concludendo io intendo (e non credo con questa parola mancare di riguardo alla Stin ma unicamente usare riguardo alla mia dignità di Impresario teatrale) che nessun mutamento o riserva od eccezione vengano fatte [...] per *Falstaff* [...]. Anche il Regio di Torino, di cui io pure sono Direttore e Concessionario e interessato (percentuale utili) ha diritto al rispetto che si deve ai teatri di Provincia. E sia il Comitato Direttivo dell'Esposizione che la Rappresentanza Comunale purtroppo non dissimulano il loro sdegno né rifuggono da parole alle quali io per onestà e pensando al tergiversare della Stin non posso nulla opporre.<sup>802</sup>

Il lavoro di Pozzali permette alla STIn di aggiudicarsi un posto di prestigio all'interno dell'Esposizione torinese del 1911. Questa, a differenza delle Celebrazioni romane, è incentrata soprattutto sull'attività della Società dei Concerti presieduta da Giuseppe Depanis (non a caso presidente del Comitato Esecutivo): forte di un'orchestra di 125 elementi e articolata in due sessioni primaverile e autunnale, la stagione “non ha eguali nella storia della vita musicale italiana di quel tempo” e “si riallaccia idealmente alla prestigiosa serie dei concerti toscaniniani dell'Esposizione del 1898” (Basso 1976: II, 539).

L'attività operistica del Teatro Regio viene invece totalmente incentrata su “una serie straordinaria di otto rappresentazioni dell'opera *Falstaff* del M° Verdi dal 25 aprile circa al 15 Maggio”, che Pozzali si impegna a mettere in scena con “Gli artisti e l'allestimento scenico [che] saranno di primissimo ordine e degni dell'essenziale solennità.”<sup>803</sup> Sul podio tornerà, a spese del Comune, Tullio Serafin<sup>804</sup>.

La Commissione Esecutiva ed il Municipio corrisponderanno al Cav. Pozzali a titolo di sovvenzione lire quarantamila pagabili in tre rate, l'una di L 10.000 dopo la prima rappresentazione, la seconda di altre L 10.000 dopo la serata di gala e le restanti L 20.000 dopo l'ottava rappresentazione. [...] Concedono inoltre gratuitamente per le otto rappresentazioni ed a partire dal 15 aprile l'orchestra, il maestro direttore ed il sostituto e garantiscono al Cav. Pozzali, salvi i casi di forza maggiore, una serata di gala che,

<sup>802</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Direttivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 14 marzo 1911.

<sup>803</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Convenzione tra Delfino Orsi (presidente della Commissione Esecutiva per l'Esposizione del 1911) e Temistocle Pozzali, Torino, 23 marzo 1911.

<sup>804</sup> In vista della nuova stagione, invece, il direttore cerca una scrittura alla Scala: “Memore infinite gentilezze ricevute durante intera stagione invio vive espressioni sentita riconoscenza auguromi posso modesta opera mia essere utile prosperità nostro massimo teatro conservare così all'arte l'alto appoggio di V.E.” AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. H75, fasc. 3, Telegramma di Tullio Serafin a Uberto Visconti di Modrone, Torino, 22 aprile 1911.

per quanto spetti alla Commissione Esecutiva ed al Municipio, non coinciderà colla prima rappresentazione dell'opera *Falstaff* se questa avrà luogo prima del 28 Aprile.

Rispetto al capitolato per le stagioni di Carnevale, il contratto impone all'impresa delle clausole molto più rigide sui prezzi dei biglietti<sup>805</sup>. Inoltre, specifica l'articolo 4° della convenzione,

È espressamente inteso che la Commissione Esecutiva avrà il diritto di servirsi senza corrispettivo alcuno degli artisti di canto a sua scelta e della massa corale coi rispettivi Maestri per l'esecuzione della cantata inaugurale nonché dei locali del teatro per le rispettive prove comprese quelle eventuali per i concerti nel periodo della stagione lirica.<sup>806</sup>

Nonostante il richiamo del titolo, gli abbonamenti per *Falstaff* procedono “in modo deplorabile”, denuncia Pozzali ai primi di aprile: “mentre all'otto scade il tempo della conferma noi non abbiamo che la conferma di 3 poltrone e 2 palchi. Non so sperare molto nel futuro.”<sup>807</sup> Le magre prevedite e l'ormai cronica crisi di liquidità costringono l'impresario a muoversi tra grandi difficoltà e a protestare con la STIn:

[...] mi occorrono subito i fondi in lire Ventimila. [...] Basti ricordarvi che per il giorno 10 mi occorre provvedere in modo non dilazionabile all'importo delle scene, pagamento nolo musica; e per il 15 poi occorre provvedere al pagamento del primo quartale a tutti gli artisti. Senza queste somme io non posso assolutamente andare avanti e dovrei declinare come declino ogni responsabilità. Pensi codesto On. Comitato ai danni che io subirei sia di fronte all'autorità, sia per lo smacco mio personale, sia di fronte all'azienda *Falstaff* (artisti, nolo musica, ecc).<sup>808</sup>

Alla fine l'opera andrà in scena dal 27 aprile al 20 maggio 1911, riscuotendo un buon successo di pubblico e di critica: gli ottimi incassi serali spingeranno l'impresa a mettere in scena l'opera per dieci recite (quelle d'obbligo erano otto), chiudendo il ciclo di rappresentazioni con un attivo di L. 51.804,84<sup>809</sup>. Tali risultati indurranno il Comitato di San Martino a mettere in scena *Falstaff* anche

<sup>805</sup> Da 1 Lira per un posto in terza galleria numerata (oltre la prima fila) ai 100 per un palco di secondo ordine. Oltre all'ingresso: 10 L. platea, palchi e prima galleria, 4 la 2a galleria, 2 la terza galleria; 50% in meno per Municipio e Commissione Esecutiva, “purché non oltre alla metà della capienza del teatro per ogni singola categoria di posti. Dal loro canto assicurano al Cav. Pozzali a tale titolo un incasso complessivo non inferiore alle lire venticinquemila.” ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Convenzione tra Delfino Orsi (presidente della Commissione Esecutiva per l'Esposizione del 1911) e Temistocle Pozzali, Torino, 23 marzo 1911.

<sup>806</sup> *Ibidem*.

<sup>807</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Esecutivo della Società Teatrale Internazionale, Torino, 6 aprile 1911. Marcato “Importantissimo e urgente”.

<sup>808</sup> *Ibidem*.

<sup>809</sup> Ivi, fasc. 9, Bilancio della stagione di Primavera 1911. Dedotto il 10% a Pozzali e altre spese, alla STIn andranno L. 45.124,38

a Roma. Al Teatro Costanzi l'opera sarà diretta – come ormai tradizione – da Arturo Toscanini, con modalità che ancora una volta aggireranno le strategie della STIn: “Quanto al noleggio scene *Falstaff*”, scrive Pozzali,

[...] ero io che avevo detto di volere tenere elevato il prezzo, nel caso si noleggiassero al Comitato, ma la cosa cambiò, perché furono noleggiate al Comm. Tito Ricordi e Comm. Arturo Toscanini e voi capite che non si poteva rifiutarle<sup>810</sup>.

L'esperienza di *Falstaff*, pur positiva sotto il profilo economico, incrina definitivamente il rapporto tra la STIn e Pozzali: se la società accusa l'impresario di una gestione amministrativa poco puntuale, il socio dei Chiarella risponde denunciando le strategie che avevano favorito San Martino e la piazza di Roma a quella di Torino, costringendolo a fare una continua “ricerca di denari e [a] vivere della giornata”<sup>811</sup>. Pozzali abbandona un ruolo attivo all'interno del Regio e affida a una lunga lettera la memoria dei tre anni di collaborazione con la STIn. Data l'importanza e la chiarezza di esposizione dell'impresario, il testo merita di essere trascritto quasi per intero:

Rispondo alla pregiata 31 maggio 1911. Non rilevo, per dignità, la intimazione che è contenuta nella prima frase della lettera stessa: credevo che della mia parola non si potesse dubitare; e passo alla parte relativa alla stagione. Poiché voi invocate il contratto che mi lega alla Stin, comincerò anch'io a invocarlo e con tutta calma prima e avanti ogni cosa rileverò che io sono stato assunto (art. 1°) nella qualità di Direttore Artistico del Regio teatro di Torino ed eventualmente di altri. Che appunto perciò io ho diritto (art. 3° del succitato contratto) di fare parte del Consiglio Tecnico della Stin, diritto che non mi venne mai riconosciuto. Appunto perciò (art. 4°) la Società Stin deve tenere a suo carico l'amministrazione di tutti gli affari, sia del Regio che degli altri teatri, di cui potrà essermi affidata la Direzione (notate la parola Artistica). Voi certo ricordate come abbia sempre richiesto l'Amministratore e come, con rara costanza, questo non mi sia mai stato dato. Noto adunque che quanto faccio, fuori del mio campo artistico, lo faccio unicamente per cortesia e che non parmi giusto si voglia dalla mia cortesia trarre pretesto per affibbiarmi degli oneri che il contratto non mi impone; mentre invece troverei giusto, che mi si dessero lodi e qualche gratificazione straordinaria. Ciò premesso, noto ancora che la Stagione non è finita col giorno 15 maggio, ma il 20; perché il contratto stipulato col Municipio e cogli Artisti diceva 15 circa. E noto ancora, che solo ieri sera la mia diligenza mi ha fatto incassare somme che fanno parte della

---

(ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 7, *Allegato C – Relazione del Comitato Direttivo*, in *Verbale di Assemblea generale ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, 21 dicembre 1911).

<sup>810</sup> Ivi, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato direttivo della STIn, Torino, 2 giugno 1911.

<sup>811</sup> *Ibidem*.

gestione *Falstaff*. Quindi, meno a proposito, mi si scrive per codesto Onorevole Comitato Direttivo, che l'Amministrazione Centrale ha diritto alla resa dei conti; meglio avrebbe fatto a suo tempo non lasciare a me, che sono un Direttore Artistico, simile peso e mandare invece quell'Amministratore che fu un tempo personificato nel Sig. Korner. Mi si rileva poi, che il Comma II dell'art. 2 del nostro contratto, mi obbliga di eseguire le risoluzioni del Consiglio di Amministrazione. [...] Adunque mi permetto non essere d'accordo con la S.V. e contesto di non avere eseguito quanto dovevo eseguire. Con certa curiosità attendo gli altri capi d'accusa che mi si vogliono fare [...].<sup>812</sup>

Chiarita la gestione del *Falstaff*, Pozzali ringrazia il consiglio per aver accettato la propria rinuncia al Regio per motivi di salute e, in vista della futura stagione d'autunno, dà indicazioni precise su quanto non aveva funzionato nell'organizzazione del teatro torinese:

Quanto alla Stagione di Autunno e Carnevale, che il Consiglio ed il Comitato non intendono abdicare dalle loro attribuzioni ne sono realmente grato, e mi si risparmia questo nuovo lavoro straordinario, certo che dato l'esito felicissimo di questa mia stagione del *Falstaff*, la nuova intenzione del Consiglio e Comitato deriva da gentile riguardo alla mia salute. Ripeto per l'ennesima volta, che urge assolutamente la vostra presenza e che del resto altri potranno divenire a combinazioni, che manderanno a rovina ogni trattativa e su queste mie parole mi permetto di richiamare l'attenzione sia del Consiglio, che del Comitato; perché come Direttore Artistico e come avente diritto a percentuale, avrei dispiacere e danno se la Stagione non si potrà combinare. E passo ai fiori di quattrini, i quali per lo meno dimostrano come libero da ogni pastoia e seguendo la mia iniziativa, possa come Direttore Artistico del Regio, ottenere buoni risultati. L'esito attuale prova come i sacrifici siano resi necessari, perché l'organizzazione della Società Anonima paralizza molta iniziativa e spesso causa spese esagerate: basti ricordare per esempio, il fatto di avere tenuto chiuso il Regio, perché il Consiglio d'Amministrazione ed il Comitato mi imposero di mandare la compagnia a Parma. Siccome l'amministrazione è un lavoro a cui io ho presieduto per cortesia e siccome ricordo che l'anno scorso, dopo avermi dato acconti del mio avere, mi si fecero alcune questioncelle, quali per esempio quella delle L 1000 di stipendio, così io non posso fare alcuna consegna, se non mi si dà prima il benessere assoluto e definitivo dei passati conti. Io mi metto a vostra disposizione, possibilmente a Torino, date le prescrizioni del medico per una cura che incominciato; fatto ciò io vi rimetterò la somma di L 51.804,84 [...] sotto deduzione naturalmente della mia percentuale del 10%...; così la stagione del *Falstaff* sarà finita... Così mentre l'art. 6° del contratto mi dà il diritto di esercitare il controllo sull'amministrazione del teatro Regio, siete voi che esercitate. Spero che un altro anno, questa violazione del contratto da parte vostra, non si dovrà più avverare e che anche l'art. 6° sarà

<sup>812</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato direttivo della STIn, Torino, 2 giugno 1911.

pienamente applicato [...].<sup>813</sup>

Formalmente Pozzali resta garante di fronte a Municipio e Comitato della concessione del Regio, ma di fatto a Torino non si presenterà più: le future stagioni del Regio saranno pianificate dalla STIn cercando una maggiore aderenza con il programma del Costanzi, pur contrastata – come vedremo in § VI.3 – da Vittorio Gui, il direttore d'orchestra scritturato dal Comune in sostituzione di Serafin. Il 14 giugno l'impresa ottiene dal Municipio di scindere il Carnevale 1911-12 in due stagioni: una stagione d'Autunno (dal 20 ottobre al 25 novembre), nella quale mettere in scena due spettacoli, e la seconda d'Inverno (dal 26 dicembre al 20 febbraio 1912) con l'onere di soli tre titoli e la promessa – cui ancora una volta la società non terrà fede – di far debuttare al Regio *Isabeau*. Per il primo periodo, la STIn porta a Torino *La Fanciulla del West* vista in giugno al Costanzi e una ripresa della *Manon* di Massenet, seguita da una recita straordinaria della *Serva padrona*; per il secondo andranno in scena *Arianna e Barbablù* di Paul Dukas (in sostituzione di *Isabeau*), *Thaïs* di Massenet, *Mefistofele*, *Norma* e *La Traviata*, che sarà oggetto di un esperimento di “coproduzione” tra il Regio e il Carignano in mano ai Chiarella.

### V.3 “Alla società non convenga tentare alea di speculazioni teatrali”. Il passaggio del Costanzi a La Teatral

Terminate le Celebrazioni per il 1911 con due recite straordinarie di *Rigoletto* (5 dicembre) e una cerimonia solenne all'Altare della Patria, il Costanzi torna nelle mani della STIn. Gli azionisti attendono fino al 21 dicembre prima di riunirsi in assemblea generale e discutere il bilancio sociale al 30 giugno 1911. Per prima cosa il presidente della seduta, Giuseppe Marchesano, spiega come “pur non avendo eseguito tutto quanto era suo dovere, il Comitato del 1911 ha fatto eseguire scenari, attrezzi, ecc. per cifra importante”, dando “un aumento notevole alle partite mobiliari che compensa le svalutazioni” dell'immobile Costanzi<sup>814</sup>. Sebbene i sindaci riconoscano “che il ricavato della gestione del Costanzi non è sufficiente a dare una sistemazione definitiva all'azienda sociale”, il Comitato direttivo osserva come l'affitto del teatro al Comitato 1911 sia stata un'ottima mossa

<sup>813</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 5, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato direttivo della STIn, Torino, 2 giugno 1911.

<sup>814</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 7, *Verbale di Assemblea generale ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, 21 dicembre 1911. Nel bilancio i lavori vengono valutati L. 56.637,93, che aumentano il valore dell'immobile da L. 1.265.000,00 e 1.321.637,93. Ivi, Bilancio al 30 giugno 1911.



per ridurre il deficit della STIn: “L'eccedenza passiva al 30 giugno 1910 era di 632.737,66 mentre quella al 30 giugno 1911 è di 470.307,82. Il passivo è dunque diminuito di L. 162.429,79”. Tali risultati sono raggiunti grazie agli incassi ricavati dall'Esposizione (L. 231.358,09) e a quelli del Regio di Torino (L. 20.298,03 per la stagione di Carnevale e L. 45.124,38 per le 10 rappresentazioni straordinarie di *Falstaff*)<sup>815</sup>. La riduzione del deficit dimostra la bontà delle strategie adottate dal Comitato direttivo: superate le “condizioni quasi di fallimento”, Marchesano “fa rilevare in quale differente posizione si trovi oggi la Società da quando l'attuale Amministrazione ne assunse le gestione” e, per il futuro, esorta il consiglio affinché l'azione della STIn s'isciva nel solco tracciato dalle Celebrazioni del 1911:

[...] la esperienza ha insegnato come alla Società non convenga tentare alea di speculazioni teatrali – sicuramente per lei passive – e senza di esse considerando il teatro e come un immobile e percependo i frutti che possono ricavarne [...] questi bastano appena a far fronte alle spese – per quanto ridotte – e alla progressiva diminuzione del debito [...].<sup>816</sup>

Continua il presidente: “L'esperienza ha dimostrato che le Imprese teatrali per una Società Anonima sieno in ogni caso passive e solo una iniziativa privata può trarne lucro.”<sup>817</sup> Pertanto, il Comitato direttivo propone di affidare l'impresa del Costanzi a una società terza, mantenendo un ruolo attivo soltanto nella piazza del Regio. Sulla scorta degli ottimi risultati conseguiti l'anno precedente con le stagioni di prosa e operetta<sup>818</sup>, il direttorio delibera di affidare la gestione del Costanzi a La Teatral di Mocchi e Carelli: in cambio del 10% sugli incassi lordi e un canone di L. 100mila annue, la società partecipata dalla STIA si assicura l'esercizio del principale teatro della capitale per il triennio 1911-1914.

Alcuni soci, tra cui Roberto De Sanna, protestano contro questa strategia di sopravvivenza che di fatto affida le sorti del Costanzi a mani “italo-argentine”, rilevando “come in tal modo si venga ad annullare l'articolo fondamentale dell'atto costitutivo”, ovvero l'esercizio della speculazione

<sup>815</sup> *Ibidem.*

<sup>816</sup> *Ibidem.*

<sup>817</sup> *Ibidem.*

<sup>818</sup> “Utile della stagione lirica Comitato 1911: 134.900,-; utile prosa estate 1910 (Garavaglia) 2.477,05; utile prosa autunno 1910 (Zacconi) 6.812,08; utile operette carnevale 1911 (Scognamiglio) 19.089,65; utile operette carnevale 1911 (Teatral) 15.739,45” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 7, *Verbale di Assemblea generale ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, 21 dicembre 1911.

teatrale nel modo più ampio sancito dallo statuto. Ma la risposta di Marchesano è lapidaria: il punto non è all'ordine del giorno e “sempre che al Comitato sia rivolta domanda scritta, sarà ben lieto di convocare apposita assemblea generale straordinaria.”<sup>819</sup> Anche Renzo Sonzogno, qualche tempo dopo, avrà modo di protestare in maniera aspra contro le strategie del comitato direttivo. Nel 1913, Roberto De Sanna arriverà a denunciare al Tribunale Civile di Roma le irregolarità dell'andamento sociale (cfr. § VI.4).

Sebbene fosse probabilmente ai limiti della legge, la deliberazione a favore de La Teatral è imputabile a due fattori: un indebolimento del gruppo italiano causato dalle dimissioni di Visconti di Modrone dal Consiglio (quasi contemporanee a quelle di San Martino<sup>820</sup>), e, soprattutto, la posizione preminente assunta da Charles Séguin all'interno dell'azionariato STIn. Se già nei primi mesi del 1910 il capitalista franco-argentino aveva rilevato a titolo personale la partecipazione dell'Italo-Argentina (cfr. § IV.6), tra 1911 e 1912 la di lui disponibilità finanziaria diventa un nuovo mezzo per influenzare le decisioni del consiglio: come denuncerà alcuni anni dopo Roberto De Sanna, infatti, Séguin non sarà soltanto l'azionista di maggioranza – detentore di 202 azioni su 400 spalmate tra vari prestanome<sup>821</sup> – ma diventerà creditore della STIn finanziandola con un ingente mutuo. Nel bilancio al 30 giugno 1911 si segnala un “debito verso il Signor Seguin [di] (circa lire 260.000)”<sup>822</sup>; una somma che nel solo esercizio 1911 gli frutta interessi per L. 69.806,70 e, come vedremo in § VI.4, nel volgere di un paio d'anni gli spianerà la strada verso l'acquisizione occulta del Costanzi.

---

<sup>819</sup> *Ibidem*. Per De Sanna parla il mandatario Emilio Giannini, il quale non ha però diritto di voto a causa del deposito delle azioni oltre il termine stabilito.

<sup>820</sup> San Martino si dimette il 22 maggio 1911. Lo stesso giorno, Visconti chiede indietro le sue 11 azioni. Le dimissioni del presidente dell'Anonima scaligera erano state presentate una prima volta il 24 marzo 1910 (cfr. § IV), ma ancora l'8 maggio 1911 egli aveva dovuto ribadire al Comitato direttivo della STIn. Ampia documentazione in ASCA, *STIn*, b. 10, fasc. 25.

<sup>821</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 9, Esposto di Roberto De Sanna al Presidente del Tribunale civile di Roma, 20 agosto 1913. La questione sarà approfondita in § VI.3.

<sup>822</sup> *Ivi*, fasc. 7, *Verbale di Assemblea generale ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, 21 dicembre 1911.

## VI. L'involuzione sul Teatro Costanzi (1912-1915)

*La convenzione tra STIn e La Teatral per l'esercizio del Costanzi dal 1911 al 1914 rappresenta una tappa importante nella storia dell'Internazionale: forzando a colpi di maggioranza lo statuto, la società sceglie di limitare la propria azione all'amministrazione fondiaria dell'unico bene di proprietà – la sala teatrale – marcando un orientamento che ne caratterizzerà la vita fino alla liquidazione. Perché l'involuzione sul Costanzi si completi del tutto, resta da risolvere la partita del Teatro Regio, vincolato a una concessione in scadenza nel 1914. Il Carnevale 1911-12 segna un ultimo tentativo di gestione coordinata tra le piazze di Roma e Torino, fino allo scioglimento, a fine stagione, del contratto con Pozzali. Tra le proteste degli azionisti superstiti del gruppo italiano, la Società Teatrale Internazionale è ormai un affare italo-argentino: la maggioranza detenuta tramite prestanome da Charles Séguin influenza deliberazioni e strategie. Roberto De Sanna e Renzo Sonzogno provano a opporsi e denunciano irregolarità nell'andamento sociale. Tra 1912 e 1913 assistiamo a un tentativo di smantellamento della STIn e si parla di una svendita del Costanzi e della messa in liquidazione dell'anonima. Poco dopo il teatro verrà assegnato a una nuova società di comodo, l'Impresa Teatro Costanzi, attraverso la quale Mocchi e Carelli diventano di fatto padroni della sala.*

### VI.1 Il Costanzi secondo Mocchi e Carelli. La convenzione Campidoglio – La Teatral

Il 5 ottobre 1911 l'*Aida* diretta da Luigi Mancinelli inaugura la stagione autunnale del Costanzi per le Celebrazioni del cinquantenario dell'Unità d'Italia: affidato all'impresa Zanini-Sonzogno, il ciclo di rappresentazioni chiude il programma commemorativo con due mesi di recite eclettiche, che si concludono il 5 dicembre con il *Rigoletto*<sup>823</sup>. Mentre va in scena il repertorio di Casa Sonzogno, negli uffici della STIn il Comitato direttivo stipula una convenzione triennale con La Teatral: a partire dalla stagione 1911-12 e fino a tutto il Carnevale 1913-14 la società di Walter Mocchi assume l'impresa del Teatro Costanzi, riconoscendo all'Internazionale un canone fisso di 100mila lire e il 10% sulle entrate lorde. A fine ottobre la stampa annuncia

[...] nelle linee generali il cartellone del teatro Costanzi per la grande stagione lirica invernale, impresario Walter Mocchi. Il cartellone comprenderà le seguenti opere: *Sigfrido* di Wagner, *Wally* di Catalani, *Traviata* di Verdi, *Fanciulla del West* di Puccini, *Iris* di Mascagni, *I figli del re* di Humpedinch oppure

<sup>823</sup> Tra i molti titoli, anche la prima romana dello "scandaloso" *Il Cavaliere della rosa* di Richard Strauss. Per l'analisi della stagione rimando a Frajese 1977: II, 53-59.

*Arianna e Barbableu* di Dukas, *Africana* di Meyerbeer, *Carmen* di Bizet.<sup>824</sup>

Il 15 dicembre il programma ufficiale, con qualche piccola modifica, viene pubblicato su «Il Teatro Illustrato» e nelle plance del teatro fa mostra di sé la ricchissima locandina predisposta da La Teatrale per la “Grande Stagione lirica Carnevale-Quaresima”<sup>825</sup>: sotto la bacchetta di Edoardo Vitale, già rodato direttore e concertatore nelle stagioni sudamericane, il cartellone prevede l'inaugurazione il 26 dicembre con *Sigfrido* di Wagner, seguito da *La Traviata*, *La Wally*, *Lucia di Lammermoor*, *La Bohème*, *L'Africana*, *Un ballo in maschera*, *Linda di Chamounix*, la ripresa de *La Fanciulla del West* e tre opere nuove per Roma, *Conchita* di Zandonai, *Figli di Re* di Humperdinck e la dibattutissima *Elettra* di Richard Strauss, con protagonista Emma Carelli. Come vedremo nel capitolo VI.2, la composizione del cast<sup>826</sup> – scritturato attraverso l'Agenzia Teatrale Italo-Sud-Americana – cercherà di armonizzare le richieste del Costanzi con quelle del Regio di Torino.

Il cartellone garantisce quali “condizioni di abbonamento” almeno 40 rappresentazioni “con non meno di SETTE delle anzidette Opere”. La dicitura evidenzia – pur senza esplicitarlo – uno dei principali problemi con cui la gestione di Mocchi e Carelli è costretta a misurarsi nel momento in cui assume l'impresa del Costanzi: la difficoltà di allestire titoli vari e complessi a fronte di finanziamenti pubblici irregolari. Impegnato nel sussidio delle Celebrazioni per il 1911, il Comune di Roma non garantisce alcuna certezza circa lo stanziamento della dote municipale. Da sempre dilaniato tra le correnti di chi voleva abolire il finanziamento pubblico al teatro lirico e l'opposta fazione favorevole al sussidio, il consiglio comunale capitolino temporeggia, probabilmente spinto anche dal sindaco Ernesto Nathan che, di lì a poco, si dichiarerà contrario all'elargizione della dote poiché

[...] ove si faccia una comparazione fra il concorso che il Comune verrebbe a dare all'arte lirica e quello che dà alle altre arti si nota una evidente sproporzione a favore della prima; sproporzione che non si

<sup>824</sup> *La prossima stagione lirica del “Costanzi” di Roma*, in «S», 28 ottobre 1911.

<sup>825</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 1, Locandina della stagione lirica 1911-12.

<sup>826</sup> Elenco degli artisti. Signore: Maria Alemanni, Maria Barrientos, Gabriella Besanzoni, Emma Carelli, Ersilde Cervi Caroli, Emilia D'Oria, Adele Fabiani, Giuseppina Falchero, Ada Favi, Gilda Flory, Enrichetta Graziani, Maria Marek, Elena Rakowska, Emilia Reussi, Rosina Storchio. Signori: Paolo Argentini, Mattia Battistini, Giuseppe Bellantoni, Giuseppe Borgatti, Giulio Cirino, Teofilo Dentale, Gualtiero Favi, Giuseppe Gironi, Luigi Marini, Renzo Minolfi, Luigi Montesanto, Amedeo Rossi, Luigi Rossi, Augusto Scampini, Giorgio Schottler, Cesare Spadoni, Giuseppe Taccani, Giuseppe Tecchi, Ettore Trucchi-Dorini.

giustifica.<sup>827</sup>

Prima ancora del ritorno in Italia di Walter Mocchi, Emma Carelli avvia dunque un serrato carteggio con il Campidoglio per spingere verso l'erogazione della “sovvenzione annua per gli spettacoli lirici della Stagione CARNEVALE-QUARESIMA di lire OTTANTAMILA”:

Tale richiesta è giustificata dalle consuetudini delle principali Città, Roma compresa, e questo anno ha doppiamente ragione di essere richiesta, data la lunga Stagione del Comitato 1911; che ha naturalmente sfruttato il pubblico, ed ha reso le condizioni del Teatro Lirico molto difficili per le esigenze degli artisti, che avendo percepito paghe rilevanti, quali solo un Ente come il Comitato poteva permettersi, crearono un precedente insostenibile<sup>828</sup>. Cotesta Spett. Giunta deve tenere presente gli intendimenti eminentemente moderni della nuova Impresa, che vuole conservare al Costanzi le nobili tradizioni artistiche. Dopo la lunga Stagione, che ancora vige, che, malgrado le esuberanti spese, non ha però avuto quelle editoriali, avendo esaurito il repertorio antico, la nuova Impresa ha il progetto, e la necessità di dare spettacoli nuovi e moderni, per rispettare tutte le tendenze del pubblico ed incoraggiare le promesse artistiche dei giovani. Nel programma, che l'Impresa sottoporrà all'approvazione dell'On. Giunta, verranno incluse opere nuove per Roma, scelte fra le migliori del modernissimo repertorio, come i capolavori dei maggiori Maestri italiani e stranieri. Detto repertorio sarà affidato ad artisti degni di

<sup>827</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, *Verbale delle Deliberazioni della Giunta Municipale di Roma – Seduta del giorno 30 dicembre 1911 – Estratto N. 142.*

<sup>828</sup> Nel 1911 i ricchi cachet del Comitato avevano messo in difficoltà anche la Scala, come denuncia Visconti di Modrone a San Martino: “Saprai che alla Scala esiste una Scuola di Ballo ricca di antiche tradizioni e che offre un elemento prezioso per tutti gli spettacoli. Le allieve vi fanno un corso di dieci anni ed alla fine di questi escono col diploma di prima ballerina. La disciplina vi è sempre mantenuta ferrea e vuoi per l'ambizione dell'esame finale seguito da brillante carriera, vuoi per gli impegni presi, e, per evitare la perdita di un deposito lasciato mensilmente sulla paga e solo restituibile cogli interessi a quelle alunne che raggiungono la fine del corso ben raramente si avevano negli scorsi anni a deplorare delle defezioni se ne togli qualche isolato caso dovuto la maggiore delle volte per ragioni di famiglia. Da qualche tempo le cose sono completamente mutate e giornalmente veniamo avvertiti dalle famiglie che esse intendono ritirare la loro figlia pur disponendosi a perdere tutti quei vantaggi che loro sarebbero dovuti rimanendo in scuola. Sai dove sono scritturare tutte le nostre allieve? A Roma al Costanzi per la prossima grande Stagione. Voi certo che siete del Comitato non saprete l'origine delle ballerine che vengono scritturate dagli agenti milanesi i quali trovano comodissimo di prendere senza incomodi e fatiche ciò che è già pronto ma non certo disponibile poiché fra le altre cose tutte quelle ragazze che sono a Roma scritturate oltreché abbandonare la Scuola dovranno lasciare anche il Teatro assai prima che la stagione nostra sia esaurita. Non faccio commenti ma mi rivolgo alla buona tua amicizia affinché tale inconveniente si faccia cessare. La Scala è pronta sempre ad aiutare ed appoggiare qualunque grande manifestazione d'arte da iniziarsi negli altri grandi Teatri ma ha altresì il diritto di pretendere che a meglio favorire le riuscite di questi, essi debbano farle del danno. Ti ripeto che non dubito assolutamente che a voi possa essere noto quanto oggi ti scrivo come non dubito che vorrai impartire ordini affinché la cosa cessi sciogliendo possibilmente dagli impegni quelle che già furono scritturate.” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H75, fasc. 3, Lettera di Uberto Visconti di Modrone a Enrico di San Martino, Milano, 13 febbraio 1911. La questione viene immediatamente risolta: “Come tu hai facilmente preveduto, né io né la Direzione del Costanzi eravamo informati dell'inconveniente da te lamentato. Per fare cosa gradita a te la Direzione del Costanzi appena venuta a conoscenza della cosa aveva disposto che si ritenessero libere da ogni impegno con noi le ballerine provenienti dalla scuola della Scala; ad ogni modo io ho confermato quest'ordine e sono sicuro ch'esso verrà mantenuto. Non ti nascondo tuttavia che tutto ciò potrà recare alla nostra organizzazione in questo momento un qualche imbarazzo, e ti prego quindi, nel caso avessimo a sentirne necessità, di volerci favorire dando disposizioni affinché la Direzione della Scala ci consigli e ci aiuti nella scelta di elementi che avessero a mancarci.” Ivi, Lettera di Enrico di San Martino a Uberto Visconti di Modrone, Roma, 20 febbraio 1911.

Roma, e che sono avvezzi a combattere vittorie sulle scene principali del mondo. Direttore della nobile schiera sarà il Maestro Comm. EDOARDO VITALE romano, che ha avuto battesimo di celebrità in questo stesso Teatro Costanzi, ove torna rafforzato dopo due trionfali Stagioni della Scala di Milano e del Colon di Buenos Ajres, il più grande Teatro Sud Americano.<sup>829</sup>

Le trattative con il Campidoglio si rivelano presto molto complesse e la questione della dote al Costanzi diventa oggetto di un dibattito politico e ideologico. Pressata dagli impresari e braccata dalla componente socialista, il 7 dicembre 1911 la giunta Nathan invia una lettera agli altri comuni del Regno per conoscere le modalità con cui sovvenzionano i propri teatri. La corrispondenza, conservata presso l'Archivio Storico Capitolino, è preziosa e restituisce uno spaccato dello stato delle sovvenzioni pubbliche all'opera lirica negli anni Dieci, oscillante tra i poli opposti dell'assenza di finanziamenti per i teatri di Venezia e Firenze e delle L. 150mila stanziare ogni anno per la Scala dal Comune di Milano. In mezzo, una realtà eterogenea che abbraccia il solo esonero della tassa comunale sugli spettacoli di Mantova, la dote di L. 10.000 del Municipio di Catania, le L. 20mila di Parma, le L. 30.000 di Modena e Bologna, le L. 40.000 elargite dal Comune di Brescia “per la democratizzazione” del Teatro Grande, le 50mila di Palermo per Teatro Massimo e Politeama, le L. 80mila di Napoli per il San Carlo.<sup>830</sup> Roma, invece, resta ancora indecisa e il 15 dicembre, a dieci giorni dal debutto della stagione lirica, l'ex dirigente socialista Mocchi sfrutta la consumata arte retorica maturata in anni di politica attiva e indirizza al sindaco Nathan una lettera che merita di essere trascritta quasi per intero:

Il movimento di pubblica opinione in favore della dote al COSTANZI, determinatosi, non solo nella stampa, ma anche in seno alla maggioranza della GIUNTA e del CONSIGLIO COMUNALE, nonché le non mai smentite convinzioni in materia d'Arte musicale della Signoria Vostra, m'incoraggiano a presentarle formale domanda, non per ottenere una pura e semplice sovvenzione a titolo mecenatistico, ma per addivenire, fra il MUNICIPIO e la mia Società, che gestisce il Teatro COSTANZI, ad un regolare contratto, in cui i diritti derivanti al Comune, per la sua collaborazione finanziaria, siano ben chiariti e tutelati. Ritengo superfluo provare come ormai sia superata la discussione relativa alle sovvenzioni teatrali, considerate come spese improduttive o di lusso o, peggio ancora, come facilitazione fatta alle classi ricche, per ottenere, per mezzo del danaro pubblico, spettacoli a relativo buon mercato. Il fatto che la maggior parte delle Amministrazioni popolari, repubblicane e socialiste dell'Alta ITALIA hanno dato

<sup>829</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Emma Carelli a Ernesto Nathan, Roma, 2 novembre 1911.

<sup>830</sup> Tutte le relazioni dei comuni citati sono conservate in ASCA, X', b. 55, fasc. 2.

sovvenzione ai loro Teatri è la più evidente dimostrazione che la sempre maggiore elevazione economica delle classi lavoratrici, da un lato, e l'istituzione delle recite a prezzi popolari dall'altro, hanno ormai abolito il privilegio delle classi ricche, in materia teatrale, e che ovunque lo spettacolo lirico è ormai considerato, non più come un semplice divertimento, ma come una vera educazione estetica, imprescindibile nel nostro paese, in cui la civiltà si è venuta materiando precisamente nel culto dell'Arte, in genere, e della musica in particolare. E che del resto tale sia la convinzione della stessa attuale Amministrazione è comprovato dal fatto che, nella domanda al GOVERNO per ottenere un notevole concorso finanziario, il COMUNE ha fatto valere, fra le altre varie ragioni, anche la necessità di sostenere le manifestazioni d'arte lirica di ROMA. Necessità, oggi, tanto maggiore, sia, in vista del prolungarsi della guerra, che, coi lutti, e le eventuali ripercussioni economiche, potrebbe ad un certo momento, rendere perfino insostenibile, con grave effetto morale anche all'Estero, la stagione lirica della Capitale d'ITALIA, se abbandonata alle sue sole risorse; sia per le difficoltà, accresciutesi nel campo commerciale del Teatro in Roma, dalla lunghissima e lussuosa stagione musicale del Comitato 1911, che, da una parte, ha sfruttato il pubblico, e, dall'altra, ha aumentato, direttamente ed indirettamente le pretese degli artisti, delle masse e dei fornitori. La mia Società, quindi, che, malgrado tutte queste difficoltà e questi pericoli, e malgrado l'incertezza della dote, ha avuto il coraggio di affrontare le responsabilità di organizzazione di una stagione di primissimo ordine, per ricchezza di varietà di artisti e di repertorio, si lusinga di non avere invano dubitato della lucidità delle idee e dei propositi del CONSIGLIO COMUNALE DI ROMA. E ciò precisamente perché essa, in corrispettivo della benevolenza del MUNICIPIO, è pronta ad assumere oneri e doveri ben definiti, chiedendo un appoggio finanziario, sufficiente, se non sontuoso, ma continuativo, tale cioè da servire anche alla preventiva, razionale e sistematica preparazione delle future stagioni del triennio. Io chieggo quindi che, prima della imminente discussione del bilancio in CONSIGLIO COMUNALE, l'ON. GIUNTA voglia delegare l'ASSESSORE del ramo per addivenire ad un compromesso di contratto.<sup>831</sup>

Su proposta dell'assessore Alberto Tonelli, la seduta di Giunta del 30 dicembre 1911, pur con il voto contrario di Nathan, delibera un sussidio di L. 80.000 annuali a favore dell'impresa del Costanzi per il triennio 1911-14. Ma, su indicazione del sindaco, la sovvenzione sarà erogata soltanto quando i rapporti tra Comune e La Teatral saranno regolati puntualmente da un atto formale. La stesura della convenzione impegna assessorato e impresa in lunghi mesi di trattative. Finalmente, il 20 marzo 1912, Tonelli è in grado di presentare un contratto che ha "cura di evitare qualsiasi condizione che possa mettere il Comune in confronto di terze persone, come avvenne in passato

---

<sup>831</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Walter Mocchi al sindaco di Roma, Roma, 15 dicembre 1911.

con non lieve imbarazzo dell'Amministrazione.”<sup>832</sup> La convenzione viene sottoscritta da Mocchi il 25 marzo 1912<sup>833</sup>. Oltre all'abituale obbligo di recite popolari e popolarissime a prezzi calmierati, “una esumazione di indole classica, ed almeno una novità”, la sovvenzione L. 80mila verrà accordata soltanto se La Teatral

[...] a parità di condizioni artistiche, economiche e disciplinari, preferirà gli artisti nati o residenti abitualmente a Roma. Inoltre, per quanto riguarda l'Orchestra, fermi rimanendo gli impegni già assunti con i professori precedentemente scritturati, la “Teatral”, per coprire i posti vacanti, si rivolgerà in massima, e salvo casi speciali, alla organizzazione nazionale a cui vorrà aderire l'attuale massa orchestrale del Teatro Costanzi [...].<sup>834</sup>

La clausola, proposta dal municipio per allontanare dall'impresa “argentina” il sospetto di sottrarre lavoro alle maestranze cittadine, offre l'occasione a Mocchi per realizzare il progetto a lungo accarezzato di un'orchestra e di un coro stabili con sede in Roma, da poter sfruttare sia per le stagioni del Costanzi, sia per quelle sudamericane de La Teatral. Durante le trattative con Tonelli, l'agente propone quattro articoli che avrebbero concesso il crisma dell'ufficialità alla combinazione:

7° L'Impresa non solo costituirà in corpo di CORO STABILE DEL TEATRO COSTANZI, i coristi romani, che attualmente non sono dei veri professionisti, ma un misto ibrido tra artigiano e corista, migliorandone le condizioni in modo da potersi dedicare unicamente alla professione artistica; ma assicurerà anche la loro sorte nei mesi in cui il Costanzi non funziona, scritturandoli, per la maggior parte, nelle proprie tournée sud americane, fintanto che farà tali tournée.

8° Parimenti con l'Orchestra.

9° L'Impresa svilupperà un atelier scenografico nei locali del Teatro Costanzi, non solo per uso del Teatro stesso; ma anche per tutti gli altri teatri gestiti in Italia e Sud America da “La Teatral”, compresa la propria Compagnia di operette diretta dal Cav. Giulio Marchetti.

10° Infine inizierà il tentativo di istituire una scuola di CANTO CORALE, nei locali del Teatro Costanzi, fornendo all'uopo la sede, i materiali e l'insegnante; ma riservandosi, qualora il tentativo dia buoni frutti,

<sup>832</sup> Ivi, *Verbale di deliberazione della Giunta Municipale di Roma – Seduta del 20 marzo 1912.*

<sup>833</sup> Ivi, b. 56, fasc. 1, *Copia del contratto tra il Comune di Roma e l'Impresa del Teatro Costanzi*, Roma, 25 marzo 1912. Il documento è trascritto in Appendice.

<sup>834</sup> Ivi, b. 55, fasc. 3, *Verbale di deliberazione della Giunta Municipale di Roma – Seduta del 24 gennaio 1912.*



e richiegga un ulteriore sviluppo dell'ISTITUTO, di chiedere al COMUNE, uno speciale ausilio.<sup>835</sup>

Il 6 marzo il Campidoglio approva il sussidio e, pur attenuando le richieste di Mocchi, lascia campo libero nell'ambiguità di alcune clausole<sup>836</sup>. “Se la capitale d'Italia avrà un giorno un istituto d'arte degno di Roma” scrive l'agente all'assessore Tonelli con la consueta enfasi “è alla vostra opera illuminata e consapevole [...] che si dovrà rendere grazie”:

La discussione infatti, che preceduto quel voto, ha spazzato via tutte le idee confusionarie in materia di sovvenzione: non è più il caso ormai di parlare di doni, più o meno munifici, d'incoraggiamenti, di premi alla virtù lirica ecc. L'idea, invece, che Roma, capitale della nazione lirica per eccellenza, debba avere un teatro nazionale, è stata ieri, e mercé vostra, chiaramente sollevata a sostenuta [...]. Malgrado la povertà dell'attuale sovvenzione, io farò ogni sacrificio per avere in Voi, nell'Amministrazione e nella cittadinanza, la fiducia della sincerità dei miei propositi, ed incoraggiare così tutti a tentare più ampio volo, perché Roma finisca per avere, come Parigi e Berlino, un teatro proprio, che sia Conservatorio delle glorie musicali della patria e Seminario dell'arte nuova.<sup>837</sup>

Di certo il sussidio municipale arriva giusto in tempo per l'organizzazione della tournée sudamericana di Mocchi. Il 17 aprile le maestranze in forza al teatro capitolino si imbarcano alla volta di Buenos Aires: con la solita benedizione de «Il Teatro Illustrato», il “Principe di Udine” salpa da Genova per sancire coi trionfi d'oltreoceano la solidità di “tutta quanta la vasta e complessa azienda che fa capo alla «Teatral».”<sup>838</sup> Sotto la bacchetta di Gino Marinuzzi e con il supporto di buona parte del cast scritturato per il Costanzi<sup>839</sup>, la compagnia sarà protagonista di un intenso ciclo di rappresentazioni tra le piazze di Cile, Argentina, Uruguay e Brasile.

Ma torniamo alla stagione 1911-12 del Costanzi. Come da convenzione, il cartellone presentato da Mocchi e Carelli prevede non meno di 8 titoli, in un programma “scelto con criteri eclettici [che]

<sup>835</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Walter Mocchi alla Giunta Comunale di Roma, Roma, 10 gennaio 1912.

<sup>836</sup> Ivi, b. 56, fasc. 1, *Copia del contratto tra il Comune di Roma e l'Impresa del Teatro Costanzi*, Roma, 25 marzo 1912. La convenzione parla esplicitamente “delle stagioni liriche eventualmente assunte in Italia e fuori” soltanto per i laboratori scenografico e di sartoria (art. 10), ma a proposito di Orchestra e Coro sottolinea che “Rimangono salvi gli impegni già contratti dalla Società risultanti da regolare contratto, anteriori alla data della presente”, ovvero non viene esclusa la possibilità di scritturare artisti romani anche per le stagioni d'oltreoceano.

<sup>837</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Tonelli, Roma, 7 marzo 1912.

<sup>838</sup> *La grande “tournée” lirica della “Teatral” nel Sud-America*, in «TI», VIII, n. 7, 15 aprile 1912. Alla tournée il foglio di Mocchi dedica grandissimo spazio, con la continua pubblicazione di fotografie, interviste e recensioni degli spettacoli.

<sup>839</sup> Dopo essersi esibiti al Costanzi, a fine stagione s'imbarcano per il Sud America: Ersilde Cervi-Caroli, Rosina Storchio, Maria Marek, Gilda Flory, Elena Rakowska, Luigi Marini, Renzo Minolfi, Gualtiero Favi, Giuseppe Tacani, Cesare Spadoni, Ettore Trucchi-Dorini, Paolo Argentini, Giulio Cirino, Giorgio Schottler. A questi si aggiungono il coreografo del Costanzi Romeo Francioli (accreditato nei teatri sudamericani come “regisseur-coreografo”) e il maestro del coro Paride Soffritti.

dovrà [...] contenere opere antiche e moderne, italiane e straniere, includendo almeno una esumazione d'indole classica ed un'opera nuova inedita o mai rappresentata”<sup>840</sup>: dal sontuoso *Sigfrido* inaugurale con le scenografie di Rovescalli alla prima di *Elettra* di Richard Strauss, la stagione de La Teatral soddisfa l'eclettismo richiesto dal Campidoglio, attingendo a piene mani nel catalogo della nuova casa editrice fondata da Lorenzo Sonzogno in aperta concorrenza con lo zio Edoardo e il cugino Riccardo<sup>841</sup>. Degna di nota anche la rapidità con cui l'impresa riesce ad allestire gli spettacoli se è vero che, come afferma tronfio il foglio di Mocchi, dall'apertura del 26 dicembre

[...] “La Teatral”, senza strombazzature preventive, ma con la semplice realizzazione dei propri propositi, ha preparato e mandato in scena vittoriosamente 4 opere in 15 giorni e 10 rappresentazioni; e queste cifre sono la più eloquente prova della serietà con cui la stagione è stata organizzata e viene diretta.<sup>842</sup>

Pur rimandando al racconto di Vittorio Frajese per una ricostruzione puntuale degli esiti artistici della stagione (Frajese 1977: II, 59-64), una breve digressione sulla fortuna della *Elettra* è necessaria, trattandosi dell'ultima apparizione della diva Emma Carelli in un regolare ciclo di rappresentazioni (7 febbraio - 13 aprile 1912). “Interpretazione [...] fra le più geniali e complete nel teatro lirico”, “superiore ad ogni encomio”, “miracolo artistico”, “una delle poche attrici-cantanti veramente insigni della scena lirica mondiale”: all'indomani della *prima* di *Elettra* la stampa è tutta un fiorire di lusinghe e lodi sperticate a Emma Carelli, che

[...] per una di quelle idiosincrasie del resto non rare, sembra voglia far dimenticare a sé stessa di essere un'artista di doti veramente eccezionali, e da quasi due anni non canta più e dedica il fervore della sua ricca natura alle umili, ignorate fatiche dell'azienda teatrale.<sup>843</sup>

È opinione comune che, raccolti i consensi unanimi di *Elettra*, Carelli venga assorbita a tal punto dall'attività impresariale da rinunciare all'attività di cantante. In effetti le lunghe trasferte del

<sup>840</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Walter Mocchi alla Giunta Comunale di Roma, Roma, 10 gennaio 1912.

<sup>841</sup> In seguito ai dissidi con Edoardo, nel 1911 Lorenzo Sonzogno fonda una propria editoria musicale, mentre Riccardo continua a gestire la parte musicale dell'azienda di famiglia, affidando la parte libraria a una nuova società fondata con Alberto Matarelli. Renzo acquista per la propria Casa i diritti di numerose novità italiane e straniere (Ermanno Wolf-Ferrari, Engelbert Humperdinck, Alberto Franchetti, Richard Strauss, Nikolaj Rimskij-Korsakov) aggiudicandosi la collaborazione di Gabriele d'Annunzio per *Fedra* di Pizzetti e *Parisina* di Mascagni, passato tra le fila del giovane Sonzogno in seguito a “una delle periodiche liti giudiziarie fra Mascagni e Edoardo” (Ostali 1995: 11). Il 7 luglio 1915 l'improvvisa morte di Riccardo porta Edoardo a porre in liquidazione tutte le società e a cedere il settore librario a Matarelli (18 novembre). Il 17 dicembre 1915 Renzo e lo zio trovano un accordo e fondono le proprie società nell'anonima Casa Musicale Sonzogno.

<sup>842</sup> *La grande stagione lirica del Costanzi*, in «TI», VIII, n. 1, 15 gennaio 1912.

<sup>843</sup> In «La Vita», 8 febbraio 1912. Le citazioni precedenti sono tratte dallo stesso periodico, dal «Corriere d'Italia» e da «La Tribuna». Ampia rassegna stampa in Frajese 1977: II, 62-63.

marito in Sud America e la necessità di coordinare l'attività de La Teatral tra i due emisferi<sup>844</sup> diventano un impegno gravoso e inconciliabile con la vita di palcoscenico, cui va aggiunta, secondo alcuni studiosi, la necessità del ritiro dovuta a una voce in rapido decadimento. Tuttavia tali affermazioni andrebbero parzialmente riviste. Nel 1912 Carelli accetta infatti la proposta di Gabriele d'Annunzio e Ildebrando Pizzetti per dare voce e corpo alla *Fedra*, opera nuovissima e ambiziosa con cui Lorenzo Sonzogno tenta di assestare il definitivo smacco allo zio: soprano e poeta discutono il progetto a Parigi nel mese di agosto e per tutto l'autunno la cantante è impegnata nello studio dello spartito<sup>845</sup>, tanto che Walter Mocchi inserisce l'opera – con protagonista la moglie – nel cartellone della stagione lirica 1912-13 presentato in Comune il 31 ottobre 1912<sup>846</sup>. Da programma, è questo l'unico titolo in cui è prevista la partecipazione di Carelli, formalizzata anche dall'elegante programma consegnato agli abbonati nel quale il debutto di *Fedra* viene previsto a metà della stagione<sup>847</sup>. I ritardi dell'editore Sonzogno, che ai primi di marzo non ha ancora consegnato i bozzetti, costringono però l'impresa del Costanzi a rinunciare all'opera. Scrive Mocchi:

Per ragioni di forza maggiore, che sono comprovati dall'analoga decisione presa dal Teatro San Carlo di Napoli, e che culminano nel fatto che, malgrado tutte le nostre richieste, riserve e proteste, l'Editore della FEDRA del Maestro Pizzetti non ci ha ancora consegnato né i bozzetti delle scene, né i figurini dei costumi – sicché fu impossibile ordinare i materiali ai fornitori – siamo costretti a sospendere per quest'anno la messa in iscena della suddetta opera. Ci rivolgiamo quindi alla cortesia della Spett. Giunta perché voglia, nel più rapido tempo, indicarci quali delle tre opere: MELENIS – FANCIULLA DEL WEST ed AIDA, accetta, in sostituzione della FEDRA, tenendo anche conto che, non solo “LA TEATRAL” ha già eseguito tutto il resto del repertorio d'obbligo (l'ARABESCA è in procinto di andare in iscena); ma ha già, in più di questo repertorio, fatto rappresentare, in occasione della Commemorazione Verdiana, la TRAVIATA con Rosina Storchio (che ha così sostituito il nome della Carelli che, in mancanza della FEDRA, non potrà prodursi quest'anno) e la LEGGENDA DELLE SETTE TORRI, altra opera nuova di un giovane

<sup>844</sup> Si noti che a partire dalla stagione 1911-12 la Compagnia Marchetti, in mano a La Teatral, si esibisce in Sud America anche durante l'estate australe, in contemporanea con le stagioni liriche dell'emisfero Nord. Cfr. «TI», VIII, n. 1, 15 gennaio 1912.

<sup>845</sup> Cfr. Lionello Spada, “*Fedra*” di G. D'Annunzio e I. da Parma interpretata al “Costanzi” da Emma Carelli, in «TI», VIII, n. 18, 1 ottobre 1912. Nell'agosto del 1912 il soprano si reca a Parigi per definire il progetto con d'Annunzio. Il poeta dona alla cantante una copia di *Fedra* con questa dedica: “a Emma Carelli questo poema nerazzurro / che attende ancora la «bipede Leonessa», la grande Rivelatrice / è offerto con altissima aspettazione.” La dedica è riprodotta in *La “Fedra” al Costanzi di Roma. Intervista con Emma Carelli*, in «TI», VIII, n. 20, 1 novembre 1912.

<sup>846</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 4, Lettera di Walter Mocchi ad Alberto Tonelli, Roma, 31 ottobre 1912.

<sup>847</sup> Ivi, Programma della stagione lirica 1912-13 del Teatro Costanzi.

Maestro.<sup>848</sup>

Sfumato il progetto di *Fedra* – che debutterà alla Scala soltanto il 20 marzo 1915 – Emma Carelli si dedica totalmente alla direzione del Costanzi, che diventa presto molto intensa: superata con slancio la prima stagione di Carnevale-Quaresima, a partire dal 20 aprile La Teatral organizza una breve stagione di operette, concedendosi anche due eccezionali serate con protagonista Isadora Duncan (*Danze e Cori* da *L'Iphigenie* di Gluck), cui seguono le fortunate recite della “Città di Milano”. Dopo una pausa dal 9 luglio al 25 ottobre il teatro riapre con Ermete Zacconi, mentre il ritorno in Italia di Coro e Orchestra del Costanzi permette di preparare la nuova stagione lirica.

Il meccanismo sembra funzionare, tanto che il 26 dicembre *La Valchiria* inaugura il Carnevale 1912-13. All'opera di Wagner seguono *Maria di Rohan* di Donizetti, *Don Carlos* e *Rigoletto* di Verdi e finalmente, il 6 febbraio 1913, il debutto romano di *Isabeau* di Mascagni, che giunge nella capitale più di un anno dopo il debutto italiano alla Scala. Tale ritardo era probabilmente dovuto ai dissidi tra La Teatral ed Edoardo Sonzogno, impegnati in una causa giudiziaria fin dalla tournée sudamericana del 1911<sup>849</sup>, e l'opera viene replicata ben 19 volte. Completano la stagione *La Traviata* con protagonista Rosina Storchio, la novità assoluta *Uguale fortuna* (atto unico di Vincenzo Tommasini, vincitore del concorso per un'opera nuova indetto dal Comune di Roma), *La Gioconda* di Ponchielli, *La leggenda delle Sette Torri* di Alberto Gasco, *Arabesca* di Domenico Monleone, *Melenis* di Zandonai, *Aida* e *Linda di Chamounix*. A complemento dell'ecclettico

<sup>848</sup> Ivi, Lettera di Walter Mocchi alla Giunta del Comune di Roma, Roma, 2 marzo 1913.

<sup>849</sup> “Come è noto tra la società «La Teatral» e la Casa Musicale Edoardo Sonzogno non corrono più i buoni rapporti di un tempo, ed è anzi scoppiata una lite giudiziaria a proposito dei noli dovuti dalla impresa per la tournée mascagnana nel Sud America. C'è veramente chi afferma che questa dei noli non sia che la scusa ufficiale di una certa smania di litigare con la «Teatral» che ha invaso l'editore, sobillato, sembra, da persona molto celebre in arte, ma anche molto negli intrighi, che pare, abbia non giustificati motivi di astio contro l'impresa americana. Comunque sia, e teniamo a dichiarare che riferiamo quanto sopra a puro titolo di cronaca, e senza assumere responsabilità, la vertenza giudiziaria è scoppiata, e la prima fase, rappresentata da una sentenza interlocutoria del Tribunale di Milano, non è riuscita favorevole all'attrice Casa Editoriale. Interessanti sono i capitoli di prova, che la «Teatral» ha proposti e il Magistrato ha ammessi. Il più importante, e che contiene un vero scandalo artistico, è quello dal quale dovrebbe risultare che il maestro Mascagni a Buenos Ayres durante una rappresentazione avrebbe minacciato di non iniziare lo spettacolo, o di abbandonare la bacchetta dopo un primo atto, se per l'intermezzo dell'*Isabeau* – otto minuti di musica – che in quella sera con un'altra opera si dava, l'impresa non avesse promesso di pagare all'editore, oltre il nolo di cotesta opera, il nolo intero di *Isabeau*. Ciò che avrebbe provocato la resistenza dell'impresa, che voleva pagare in proporzione, un lungo ritardo nell'inizio dello spettacolo, baccano indiatolato del pubblico, intervento della polizia, resa a discrezione del sig. Walter Mocchi... che oggi però davanti al Magistrato smaschera l'ingiunzione e denuncia la violenza con cui gli è stato estorto il consenso, da ritenersi quindi nullo. Poi è ammessa la prova che Casa Sonzogno richieda per *Cavalleria* un nolo già computato nel nolo dei *Pagliacci*; poi infine che la «Teatral» sia creditrice verso l'editore di L. 5 mila per spese di lancio dell'*Isabeau* nel Sud America. Questa la lite scoppiata tra Casa Sonzogno e la Teatral, lite come si vede di non poco interesse e gravità.” *Sentenza favorevole alla “Teatral” nella causa contro la Casa Musicale Edoardo Sonzogno*, in «TI», VIII, n. 4, 29 febbraio 1912.

programma si segnalano una mostra d'arte pittorica e scultorea futurista, organizzata da Giuseppe Giosi nel foyer del teatro su commissione de La Teatral, che culmina in una conferenza di Umberto Boccioni (26 febbraio) e in due serate futuriste (22 febbraio e 6 marzo 1913).

Nel periodo compreso tra Santo Stefano 1912 e il 17 aprile 1913 la stagione di Carnevale-Quaresima vede la messa in scena di ben 98 recite, di cui 40 in abbonamento. Ritmi di lavoro contro cui si levano presto le proteste delle maestranze: “la Signora Carelli, tratta i suoi dipendente [sic!] come le bestie” protestano “le vittime della massa orchestrale”, che indirizzano al Comune delazioni mirate contro una direttrice dispotica, che non dimostra “nessun rispetto sia per anziani come per giovani, i quali avendo bisogno sottostanno e prendono con rassegnazione i maltrattamenti e le sevizie.”<sup>850</sup>

Ai primi di gennaio 16 bandisti del Costanzi – elementi non soggetti alla tutela della convenzione comunale, prevista per Orchestra e Coro – minacciano uno sciopero chiedendo di essere retribuiti per l'intera stagione e non soltanto per le recite e le prove. L'ex dirigente socialista Mocchi propone un aumento della paga (da L. 1.85 a 2.20 per le prove e da 3.50 a 4.50 per le rappresentazioni), ma di fronte al rifiuto degli strumentisti li sostituisce con altri 16 elementi. La vertenza infiamma il dibattito sulla stampa e in consiglio comunale, fino a che la difesa di Mocchi non appiana la questione:

Dicono che io sono in contrasto con la convenzione esistente fra il Comune e l'Impresa. Non è vero: nella convenzione è prescritto che io mi debba servire a preferenza di elementi romani: e va bene: i sedici bandisti nuovi sono elementi romani. D'altra parte i sedici... vecchi si sono disdetti da sé; e io avevo il diritto e l'obbligo di provvedere nell'interesse del teatro e del pubblico. [...] Appunto perché ho migliorate le condizioni dell'orchestra è nata la questione della banda. E io non avevo alcuna difficoltà a migliorare anche le paghe dei bandisti. Ma si comprende facilmente che altri sono i servigi che rende l'orchestra e altri quelli che può rendere la banda: l'orchestra lavora tutte le sere, la banda una ventina o trentina di volte in tutta la stagione... Posso io pagarla *sempre*, anche quando non suona? Vuol dire che ogni bandista, quando suona, mi viene a costare cinquanta o sessanta lire!?”<sup>851</sup>

Il rispetto della convenzione municipale da parte Mocchi e Carelli sarà spesso oggetto di critiche – talvolta anche pretestuose – per tutta la loro permanenza al Costanzi e si faranno particolarmente

<sup>850</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 4, Lettera anonima ai consiglieri del Comune di Roma, s.d. [protocollata 4 aprile 1913].

<sup>851</sup> *Il grave dissidio fra i bandisti del Costanzi e l'Impresa. Ciò che dice Walter Mocchi*, in «GI», 13 gennaio 1913.

frequenti e violente con l'avvento del fascismo. Tra i temi toccati, non soltanto il ricorso a manodopera non romana e l'annosa questione della sovvenzione comunale, ma anche un'adesione solamente di facciata alle clausole imposte dal Campidoglio. Protesta uno spettatore:

Si gradirebbe sapere dal Municipio CHE RAZZA di fregature siano le rappresentazioni popolari al Costanzi. [...] Ora col denaro <del contribuente> si sussidia un impresario che fa buoni soldi, perché i grassi borghesi o i nobili abbonati si siedano comodamente in poltrone, che resta quelle scarse domeniche che un povero Cristo vede apparire il fatidico motto prezzi popolari? Si precipita colla sua lira in mano alle 3 e ½ per una rappresentazione che comincia due ore dopo, e trova per lui nessun posto. Tutto è sbarrato: il centro è pei numerati, seconda fila idem, terza idem, quarta idem. Non resta che qualche posto di scarto ove non si vede niente, ove il disgraziato popolo di Roma e estero anche, pur troppo si pigia pestandosi i calli e litigando continuamente, allungandosi il muso, arrampicandosi sui sedili, e giovando di mimica per scansare la colonna e il cappello della vicina.<sup>852</sup>

Nonostante le critiche di parte del pubblico, la stagione si conclude con buon successo e La Teatral si avvia verso il Carnevale 1913-14 che segna la fine della gestione “argentina” al Costanzi: allo scadere della sovvenzione triennale da parte del Comune, la società sarà sostituita dalla “Impresa Teatro Costanzi”, appositamente creata da Mocchi e Carelli per l'esercizio della sala.

Il Carnevale 1913-14 si segnala per due notevoli eventi d'arte: la prima italiana del *Parsifal* di Wagner – andata in scena 1° gennaio 1914 in contemporanea con il Comunale di Bologna, allo scadere del privilegio riservato a Bayreuth<sup>853</sup> – e il debutto romano della *Parisina* di Mascagni e d'Annunzio, che in seguito alle pressioni dell'agente Mocchi aveva conquistata la via delle scene dopo anni di rapporti turbolenti tra il compositore, l'editore e il poeta<sup>854</sup>. Sotto la bacchetta del solito Edoardo Vitale inaugura la stagione *La dannazione di Faust*, cui seguono *Carmen*, *Isabeau*, *Cavalleria rusticana* e *Iris* (con protagonista Emma Carelli), *Lohengrin*, *Bohème*, *Un ballo in*

<sup>852</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 4, Lettera firmata al Municipio di Roma, s.d. [protocollata 7 febbraio 1912].

<sup>853</sup> Accurata ricostruzione dell'allestimento, con rassegna stampa, in Frajeóe 1977: II, 75-80.

<sup>854</sup> LA collaborazione tra Mascagni e d'Annunzio è fortemente voluta da Renzo Sonzogno, do il che questi aveva uentato invano di fa m musicare l'opera a Francheòti e Puccini. Nell'aprile 1912 il livornese accetta l'impegno co slancio e musica la prima parte di *Parisina* in soli quattro mesi, alvo poi arenarsi per i tagli imposti da una partitu a tant o mssale da apppire q}asi i eseguibile. Seguono dissapori còi Óizzetti e Zandonai (al lavoro anch'essi su libretti dannunziani) e una polemica con il poeta per le somiglianze tra *Parisina* e lo scenario di *Rosa di Cipro*, assegnato dal poeta all'“altra” Sonzogno (cfr. EPISTOLARIO I: 364-366). Dopo la prima alla Scala (15 dicembre 1913) l'opera viene ampiamente rimaneggiata e debutta a Roma (21 marzo 1914) “mutilata” di molte scene e dell'intero quarto atto, raccogliendo la diffida di d'Annunzio e l'accusa di Renzo Sonzogno di aver portato all'azienda una forte passività. Mascagni risponderà definendo l'editore “un uomo di animo basso e vile” (EPISTOLARIO II: 19, Lettera ad Anna Lolli, 2 dicembre 1914). Per inquadramento generale su *Parisina*, cfr. Orselli 2011: 91-95, 269-283.

*maschera, Rigoletto, Mefistofele, La Favorita e Don Pasquale*. Completa il Carnevale-Quaresima il debutto dell'opera vincitrice del concorso indetto dal Comune di Roma, *Canossa* di Malipiero, che l'autore ritira dopo una sola recita in polemica con l'impresa. Il turbinio degli allestimenti è impressionante: 100 rappresentazioni, di cui 22 del solo *Parsifal*.

## VI.2 La liquidazione del Teatro Regio di Torino

La stagione 1911-12 del Teatro Regio è l'ultima in cui la STIn detiene un ruolo attivo nell'organizzazione, a Torino come altrove. Ormai orientato a ritirarsi alla sola amministrazione fondiaria del Costanzi, nella primavera del 1911 il Comitato direttivo dell'Internazionale aveva scelto di continuare l'esercizio della sala torinese per due motivi: la necessità di tener fede al contratto stipulato con il municipio nel 1909 (vincolante fino al 1914) e la fiducia nella speculazione dettata dagli ottimi risultati finanziari del *Falstaff* andato in scena per l'Esposizione dell'industria e capace di generare, in sole 10 rappresentazioni, utili per L. 51.804,84 (cfr. § V.2.2).

Nel Carnevale 1911-12 l'elemento di discontinuità con le precedenti stagioni è rappresentato dall'addio di Temistocle Pozzali alla direzione artistica del Regio: ufficialmente dettate da motivi di salute, le dimissioni – annunciate a maggio e formalizzate solo il primo gennaio 1912 – sembrano compiere un percorso di attriti lunghi anni tra un impresario “vieux jeux”, molto ben introdotto nei rapporti con i potentati della città sabauda, e una società di capitali che con le sue scelte spregiudicate rischiava di metterne in ombra la rispettabilità. Come vedremo a fine capitolo, terminata la stagione Pozzali farà emergere in maniera molto chiara i motivi dei dissapori con la STIn. Per il momento, invece, l'addio dell'impresario è affidato a poche e asettiche righe:

Sono spiacente comunicarvi che le mie condizioni di salute non mi consentono di mantenere gli impegni che mi legano a codesta Società quale Direttore artistico e però vi chiedo di volermi sciogliere dalle convenzioni fra noi intercedute, nella intesa che il vostro definitivo benessere rimane subordinato al regolamento dei rapporti derivanti dal contratto di concessione del Teatro Regio, di modo che la S.T.I.N. oltre che di fatto ottenga anche il riconoscimento legale della concessione al suo nome e ciò nella forma che sarà per concordarsi con l'amministrazione comunale.<sup>855</sup>

Il passaggio della concessione dalla “Impresa Pozzali & C.” alla Società Teatrale Internazionale non è

<sup>855</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 11, Lettera di Temistocle Pozzali al Comitato Direttivo della STIn, Roma, 1 gennaio 1912.

però semplice: sebbene sia sempre stata chiara al municipio la presenza della STIn dietro all'impresario, l'allontanamento di una figura di fiducia come quella di Pozzali desta molte perplessità al Comune, che ritiene la di lui presenza imprescindibile per il buon andamento della gestione del teatro. Scrive l'avvocato dell'Internazionale a Gino Pierantoni, inviato da Roma a Torino per seguire la gestione del Regio:

Ti scrivo per il noto affare contratto e Municipio. La lettera che tu hai scritto e che fu firmata da te e dal cav. Pozzali non parla punto in merito alla direzione né fa il nome del Pozzali, nome che il Municipio ritiene necessario perché fu la base della concessione d'appalto e perché, data l'ottima prova fatta nei passati contratti dal Pozzali è garanzia "provata" (frase testuale) di andamento artistico serio e conforme ai bisogni della piazza.<sup>856</sup>

In effetti le linee guida della stagione erano state pianificate dall'impresario il 14 giugno 1911, quando Pozzali aveva ottenuto dal Comune delle condizioni particolarmente vantaggiose per il Carnevale 1911-12: la sovvenzione municipale e l'orchestra sarebbero state concesse sia per una piccola stagione autunnale (due opere d'obbligo dal 20 ottobre al 25 novembre), con soli quattro titoli da mettere in scena dal 26 dicembre al 20 febbraio 1912.

Allontanatosi Pozzali, la STIn e l'Agenzia Teatrale Italo-Sud-Americana si mettono immediatamente al lavoro per pianificare una stagione invernale comune tra Regio e Costanzi, sia nella scelta del cartellone, sia nelle scritture della compagnia, destinata ad alternarsi tra le due piazze. Ma appena si alza il sipario sulla nuova stagione, il meccanismo s'incepisce: dopo alcune recite del *Mefistofele* inaugurale, l'impresa non riesce a mandare in scena il secondo titolo (*Thaïs*) e il teatro resta chiuso fino al 4 gennaio. Sembrano riproporsi i problemi che avevano fallato gli esiti della prima stagione della STIn, ma questa volta più che alla disorganizzazione di una speculazione nuova, la società imputa il malfunzionamento del Regio alle scelte di Vittorio Gui, il direttore nominato dal Comune in sostituzione di Tullio Serafin per guidare l'Orchestra municipale in forza al teatro. Secondo la STIn, infatti, Gui non ha abbastanza esperienza per porsi al comando di una stagione complessa come quella del Regio e l'11 gennaio 1912 il Comitato direttivo indirizza al sindaco Teofilo Rossi una piccatissima lettera, nella quale emergono le motivazioni del dissidio:

---

<sup>856</sup> Ivi, Lettera di Carlo Camerano a Gino Pierantoni, 26 dicembre 1911.



Come è noto alla S.V. l'impresa del Regio per assicurare un complesso artistico ed un repertorio degni delle tradizioni del maggior teatro di Torino, volle lasciare il maestro prescelto e stipendiato dal Comune (come da capitolato) libero nella scelta delle opere e degli esecutori, al fine che nessuna eccezione potesse in seguito elevare a giustificazione di errori eventualmente imputabili solamente a sua colpa. Il Maestro Gui si mise all'opera e compilò un repertorio ed un elenco artistico che furono approvati da Codesta onorevole Amministrazione. All'attuazione gli errori commessi risultarono con una evidenza incontrastabile. [...] Dalla chiusura della stagione di autunno all'apertura di quella di Carnevale sono decorsi ben 23 giorni ed in tutto questo tempo il direttore ha saputo mettere su una sola opera, e non bene, il *Mefistofele*. La *Thais* che avrebbe dovuto essere pronta il 26 Dicembre è andata solo il 6 Gennaio 1912. *L'Arianna e Barbableu* sarà pronta secondo il maestro, verso il 23 Gennaio. Come la S.V. vede è questo un vero disastro al quale l'impresa non solo non intende rassegnarsi ma intende reagire con ogni sua forza. Per la *Thais* il maestro scrisse alla S.V. deplorando il complesso artistico (da lui stesso prescelto!!) e fece sospendere una recita per una malattia che l'Impresa non poté constatare. E la *Thais* ad onta del discredito sparso appunto dal maestro ebbe buona accoglienza e migliore l'avrebbe avuta se fosse stata preceduta ed accompagnata dal favore di tutti e in ispecie di colui, che, avendo organizzato lo spettacolo, doveva risentirne tutta la responsabilità. Tuttavia per risollevere una stagione così insipientemente organizzata ed avviata, l'Impresa propose di aggiungere all'elenco delle opere il *Sigfrido*, con gli esecutori di Roma, purché le recite avessero potuto aver luogo fra il 20 Gennaio e il 2 o 3 Febbraio. Nuove difficoltà e nuove impazienze del maestro, preoccupato dalla espletamento del programma. A Roma il maestro Vitale, dal 26 Dicembre 1911 al 10 Gennaio 1912, ha messo su quattro opere: *Sigfrido*, *Wally*, *Lucia* e *Bohème*. Dopo lunga discussione [...] si stabilì di dare il *Sigfrido* la sera del 3 Febbraio, mentre *L'Arianna et Barbableu* sarebbe stata allestita per il 23. L'Avv. Pierantoni, per la Stin, fece subito presente la difficoltà di potersi avvalere di tutti gli elementi di Roma, per lo spostamento delle date; e si fecero altri nomi per le altre parti, fermo rimanendo il protagonista nella persona di Giuseppe Borgatti. Ma ieri il Maestro Gui ha dichiarato che se non avesse avuto tutti gli elementi di Roma, rifiutava di allestire lo spettacolo per il 3 Febbraio e cioè potendo disporre di ben dodici prove d'orchestra. [...] Di fronte a questa serie di atti tutti egualmente dannosi, l'Impresa mentre renderà nota alla stampa la vera posizione di fatto onde scindere le responsabilità, protesta in confronto del Comune, che scelse il Maestro Gui e lo stipendia, per tutti i danni verificatesi o che saranno per verificarsi e declina ogni responsabilità.<sup>857</sup>

Per tutto il mese di gennaio la stagione langue tra le riprese di *Mefistofele* e *Thais* e il debutto di *Arianna e Barbablù*, accolta molto timidamente. A fronte dei rallentamenti e di un programma

<sup>857</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 11, Lettera del Comitato Direttivo della STIn al sindaco di Torino Teofilo Rossi, Roma, 11 gennaio 1912.

poco attraente per il pubblico torinese, il Comune nomina una commissione d'inchiesta per accertare le mancanze dell'impresa, cui gli amministratori – allontanatosi Pozzali – imputano ogni problematica<sup>858</sup>. Il risultato dei lavori è una formale diffida notificata alla STIn dall'ufficiale giudiziario della Corte d'Appello di Torino. L'*Atto di diffidamento*<sup>859</sup>, molto duro, difende l'operato di Gui e parla di “evidente deviazione dagli obblighi contrattuali” e “deficiente organizzazione”, riservandosi “tutte le azioni di diritto con riserva dei danni a carico dell'Impresa” qualora non fossero state completate tutte le recite d'obbligo entro il termine dalla stagione. La risposta di Pierantoni è altrettanto dura e ribatte punto per punto alle accuse:

Dimostrandone l'infondatezza – spiega Pierantoni – avremo implicitamente dimostrato la colpa dell'Amministrazione, colpa che non avremmo mai denunciato se, tenendo in aperto disprezzo tutti i nostri sforzi morali e materiali, il Municipio non ci avesse trattato come si tratta il più meschino impresario, dimenticando che la S.T.I.N. ha per suo Presidente un illustre torinese, il conte Enrico di S. Martino e che vanta fra i suoi soci i più bei nomi d'Italia, e, dimenticando altresì che la nostra non è una Società di speculazione, come ne fa fede tutto il suo passato.<sup>860</sup>

Secondo Pierantoni, “la colpa dell'Amministrazione” è “la insufficienza palese, indiscutibile del maestro Gui che il Municipio volle mettere a capo del Teatro.” Spiega il rappresentante della STIn:

Noi non mettiamo in dubbi i grandissimi meriti artistici del maestro Gui anche perché la nostra incompetenza non ci permette di poterlo giudicare, ma solo affermiamo [...] che egli è immaturo per l'alto ufficio al quale lo si volle proporre. Di tal impreparazione l'unica a risentire il grave danno è l'impresa. Il Gui fu lasciato libero di scegliere opere ed artisti, salvo il benessere del Pozzali per la parte finanziaria e di tale scelta egli usò in modo completo, tanto vero che il Municipio, dietro suo parere, dette il benessere per repertorio ed artisti. [...] L'ordine degli spettacoli fu invertito anche per volere di lui, il quale sedotto solo dal desiderio di mettere in scena l'opera del Dukas, subordinò tutto alla buona riuscita di questa poco o nulla preoccupandosi del resto. Il Pozzali, allora in funzione, era “disperato” (la parola se non è forbitissima rende appieno lo stato d'animo della persona) per il contegno del maestro, al quale non lesinò insegnamenti e paternali. Il Pozzali voleva fare anzi di più, voleva cioè protestarlo, ma fu allora il rappresentante della Stin ad opporsi, troppo tenero, ahimè, dell'avvenire artistico del giovane maestro. [...] Non è piacevole, illustre Signor Sindaco di dovere scrivere nei termini e nei sensi nei quali abbiamo dovuto scriverle, ma proprio la colpa non è nostra. Il Municipio ha voluto fare ora quello che

<sup>858</sup> La breve relazione è trascritta in Basso 1976: 544.

<sup>859</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 11, *Atto di diffidamento*, Torino, 4 febbraio 1912.

<sup>860</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 11, Lettera di Gino Pierantoni al sindaco di Torino Teofilo Rossi, Torino, 22 febbraio 1912.

mai fece al Regio [...]. Ci si è voluto fare il più ingiusto trattamento quasi che l'impresa fosse lieta di quanto è avvenuto o ne fosse la causa, mentre non ne è che l'unica vittima. Ed è proprio nella esplicazione di un dovere e in un momento di gravi preoccupazioni che ci si è voluto colpire. Nessuna ambizione certo torturava i componenti la S.T.I.N. di venire ad assumere responsabilità derivanti dal fatto altrui, mentre essa fu costretta ad assumere direttamente la gestione del Teatro regio per mantenere fede agli impegni assunti. Quali che possano essere gli effetti di questo dissidio non voluto e non cercato, la S.T.I.N. può proclamare ad alta voce di non avere nessuna colpa dell'avvenuto e di aver invece subito danni enormi.<sup>861</sup>

Per risollevere le sorti della stagione, la STIn prolunga il Carnevale organizzando tre recite straordinarie de *La Traviata* in collaborazione con il Teatro Carignano. Secondo il contratto stipulato tra Gino Pierantoni e Giovanni Chiarella, “Tutte le spese come gli eventuali benefici saranno ripartiti a metà”, mentre “Le scene vengono fornite dal Regio in una ai costumi” e “il mobiglio dal Carignano”. “Il Sig. Chiarella rinuncia all'affitto del teatro – come l'avv Pierantoni rinuncia a compenso per scena e mobilia”<sup>862</sup>. L'esperimento di “coproduzione” ha successo, ma rispetto alla voragine nei conti della STIn l'utile di L. 4.006 è ben poca cosa: a fine stagione il bilancio del Regio segnerà un passivo di L. 40.162,81<sup>863</sup>.

Il 9 marzo l'amministrazione comunale, “venuta con piacere a conoscenza come la S.V. siasi perfettamente rimessa in salute”, scrive a Pozzali chiedendogli quali siano

[...] gli intendimenti dell'Impresa circa la stagione 1912-13 per poter predisporre al riguardo i suoi provvedimenti, che saranno intesi anche ad assicurare più rigidamente la regolarità della stagione medesima ed il miglior risultato degli spettacoli.<sup>864</sup>

La strategia del comune di Torino è chiara: di fronte a una situazione illegale tollerata per anni, forse per mettersi al riparo dagli attacchi dell'opposizione il Municipio si appella al contratto del 21 dicembre 1909 e tenta di riconoscere quale solo referente l'impresario Pozzali. La STIn risponde mettendo in luce tutta la rete di relazioni che aveva permesso alla società di aggiudicarsi il Regio subentrando in maniera occulta nella concessione:

<sup>861</sup> Ivi, Lettera di Gino Pierantoni al sindaco di Torino Teofilo Rossi, Torino, 22 febbraio 1912.

<sup>862</sup> Ivi, fasc. 3, Contratto tra Giovanni Chiarella e Gino Pierantoni, Torino, 21 febbraio 1912.

<sup>863</sup> Ivi, fasc. 9, Bilancio stagione lirica 1911-12.

<sup>864</sup> Ivi, b. 18, fasc. 11, Copia lettera di Teofilo Rossi a Temistocle Pozzali, 9 marzo 1912.

All'Onorevole Amministrazione Comunale, non fu tenuta nascosta l'assunzione effettiva della gestione del Teatro Regio, per il quinquennio 1910-1914, da parte della Società Teatrale Internazionale. Si convenne di lasciare intestatario il Cav. Temistocle Pozzali, ma la ditta fu modificata in T. Pozzali e C. In effetti il Pozzali non fu che un nostro impiegato, e, come tale, tutti i fondi necessari, a cominciare dalla cauzione, vennero forniti dalla Società. Tutto ciò, si ripete, è a perfetta conoscenza dell'Amministrazione. In quest'anno, malauguratamente, il Pozzali, per ragioni di salute, chiese alla Società di essere esonerato dalla carica e la Società, in seguito al concorde parere dei medici, dovette privarsi della sua opera, mentre sarebbe stata lietissima se avesse potuto lasciarlo a mantenere le responsabilità assunte nella organizzazione della stagione. Il nostro legale Avv. Camerano concordò con il Capo dell'Ufficio legale del Comune di Torino la forma più semplice per definitivamente sanzionare uno stato di fatto ormai pacificamente riconosciuto, e la forma trovata era che il Municipio prendesse atto che il C. della Ditta Temistocle Pozzali era appunto la S.T.I.N. e per essa il sottoscritto. A tal fine, ai primi di Gennaio 1912 furono concordate e inviate due lettere alla S.V. una a firma del Pozzali e l'altra della Società, ma queste lettere son rimaste senza risposta. D'altro canto poi il Municipio si è rivolto sempre a me per quanto concerneva l'andamento della stagione ed io intervenni a varie sedute nelle quali con il Comm. Mantovani e con il Cav. Ferrero si discusse appunto di tali cose. Ora la stagione è chiusa e bisogna pensare all'anno venturo e concordare con la S.V. un programma veramente eccellente, e però, per non trovarmi impreparati, non è saggio provvedimento il perdere ancora del tempo in un'attesa improduttiva e sfibrante.<sup>865</sup>

I risultati fallimentari del Carnevale 1911-12, iscritti nei libri contabili mentre al Costanzi la gestione di Mocchi e Carelli realizza profitti, inducono la Società Teatrale Internazionale ad abbandonare la speculazione sulla piazza di Torino. Lo scioglimento del contratto, però, è tutt'altro che semplice. Il 23 marzo e il 2 aprile 1912 la STIn chiede di rescindere la concessione quinquennale accordata il 21 dicembre 1909. Il sindaco Teofilo Rossi risponde a Pozzali spiegando che “Prima di proporre giudizialmente la risoluzione del contratto per fatto e colpa di V.S. la prego di significare se Ella aderisce alla risoluzione amichevole mediante l'incameramento della cauzione”<sup>866</sup>. Dopo mesi di trattative, il 24 luglio 1912 l'assessore delegato del Comune di Torino Giovanni Paolo Laclaire e Gino Pierantoni sottoscrivono un accordo per cui la STIn restituisce il teatro al Comune pagando solamente L 6mila (2mila per ogni anno di gestione) come rifusione delle spese sostenute per le

<sup>865</sup> Ivi, Copia lettera di Gino Pierantoni a Teofilo Rossi, s.d. [aprile 1912?].

<sup>866</sup> Ivi, Lettera di Teofilo Rossi a Temistocle Pozzali, Torino, 11 aprile 1912.

tele delle scene e una penale di mille lire per alcune inefficienze del materiale elettrico<sup>867</sup>. Il 4 settembre 1912, i trasportatori Fratelli Gondrand ritirano dal Regio mobilio e merce di proprietà dell'Internazionale.

La rinuncia dell'Internazionale al Regio spiana la strada a Ercole Casali, che associandosi con due agenti di primo piano come Giuseppe Lusardi e Vittorio Molco ottiene la concessione del teatro per la stagione 1912-13. Risulta evidente che, a fronte della crisi del mercato lirico, la via dell'associazione intorno alle società in accomandita era ormai diventata lo strumento più idoneo perché impresari e agenti riuscissero a fronteggiare spese e rischi della speculazione teatrale. «La Stampa» – sbagliando – definisce “il signor Casali, condirettore dell'azienda della *Stin*” e si appella al Municipio affinché “non si prosegua in un sistema, abile forse, ma condannevole, di dilazioni, di scaramucce, di piccoli compromessi, di colpi di testa improvvisi, di temporeggiamenti” che durante le ultime stagioni avevano portato il pubblico a disertare il teatro. Conclude il quotidiano:

E poiché oramai è tardi per pensare ad un grande spettacolo d'opera, che possa in qualche modo compensarci – al Vittorio, od al politeama Chiarella – di quanto ci si è negato al Regio, ed anche per provvedere a qualche minore spettacolo il tempo stringe, così già vediamo per l'autunno e per l'inverno disegnarsi sull'orizzonte, con vago insieme di delicate colorazioni, questa superba visione d'arte lirica: il Regio chiuso; il Vittorio Emanuele aperto ai trionfi della cinematografia; il politeama Chiarella festeggiante, sì e no, tanto attesa prima rappresentazione in Italia di “La Vedova allegra” e di “Sogno di valzer”...<sup>868</sup>

In effetti, sotto la direzione di Casali, “La stagione segnò una notevole ripresa e contribuì ad attutire il senso di sfiducia nelle possibilità artistiche del teatro che la gestione del Pozzali aveva generato negli ambienti più interessati al prestigio dell'istituzione” (Basso 1976: II, 547). E se nel gennaio del 1913 proprio Casali, come vedremo tra poco, si prende una rivincita sulla STIn vedendosi riconosciuto dalla Cassazione un indennizzo superiore alle 10mila lire per il mancato rinnovo della concessione del Carlo Felice del 1909 (cfr. § III.4), i successi del nuovo gruppo esercente il Regio non possono che nuocere al prestigio personale di Pozzali, ancora attivo a Torino e saldamente legato ai principali impresari della città, i fratelli Chiarella. Per questo motivo, nel

<sup>867</sup> Ivi, Scrittura privata tra Giovanni Paolo Laclaire e Gino Pierantoni, Torino, 24 luglio 1912.

<sup>868</sup> *Domande incresciose e risposte necessarie*, in «S», 24 giugno 1912.

sollecitare il pagamento di alcune partite lasciate in sospeso da parte della STIn, l'ex direttore artistico si congeda dalla società con una lettera molto minacciosa:

Scrivo una ultima volta, per ottenere che si paghino le spese [...] e si finisca di seccare me, ed il Signor Chiarella dalle noie di atti che sono causa di gravissimi danni per cui agiremo informando il pubblico del deplorabile modo con cui si provvede agli obblighi assunti dalla Stin. Con tale società bisogna proprio fare come ha fatto Casali, e stia tranquillo che faremo anche noi così. [...]. Con una sentenza favorevole di appello, la Stin riuscì ad averne due contrarie in Cassazione, di ciò non dobbiamo occuparci ci occupiamo invece del nostro buon nome commerciale poiché noi abbiamo sempre avuto cura di non gettarlo nel fango, e sempre abbiamo fatto fronte ai nostri obblighi. [...] Prestare il mio nome sì; ma lasciarlo trascinare per i Tribunali per questioni di lana caprina, nò e poi nò.<sup>869</sup>

### *VI.3 Liquidazione della STIn e Costanzi in vendita. Voci e strategie per il controllo societario*

Con il Costanzi saldamente in mano a La Teatral e il Teatro Regio restituito al Municipio di Torino, sul finire del 1912 l'attività della Società Teatrale Internazionale si riduce alla mera amministrazione fondiaria: in accordo con il dettato del Comitato direttivo (“non convenga tentare alea di speculazioni teatrali”, § V.3) l'involuzione sull'immobile di proprietà è ormai completa. Il risultato è ottenuto da un numero ridotto di azionisti capaci di imporsi sui soci minoritari sfruttando le zone grigie e le criticità della legislazione sulle società di capitali: utilizzo frequente di prestanome, mancanza di criteri univoci per la stesura dei bilanci, collegi sindacali conniventi con una gestione contabile spesso al di fuori della legge. Strategie tutt'altro che rare nel panorama societario dell'età giolittiana, che proprio negli anni Dieci vede il dibattito giuridico incentrarsi sulla necessaria riforma delle società anonime per azioni, ormai cardine del sistema produttivo ma ancora legate a regole opache e a vincoli legislativi molto blandi. Tra i principali problemi evidenziati dai giuristi – Cesare Vivante in testa – vi è la necessità di introdurre “nuove regole per la tutela delle minoranze”, “norme che avrebbero reso trasparenti i bilanci” e la sostituzione dei “sindaci, caricati di eccessive competenze ed espressione delle maggioranze assembleari, con dei revisori dei conti” (Teti 1999: 1250-1251)<sup>870</sup>. Se tali criticità sono tutte riscontrabili nella gestione della STIn, il maggior problema nell'amministrazione delle società anonime sono le azioni al portatore, quelle

<sup>869</sup> ASCA, *STIn*, b. 18, fasc. 11, Copia lettera di Temistocle Pozzali al Comitato direttivo della STIn, Milano, 8 marzo 1913.

<sup>870</sup> Il testo di Cesare Vivante cui si fa riferimento è *Per la riforma delle società anonime*, in «Rivista del diritto commerciale», XI (1913), n. 1, pp. 146 ss.

che consentivano a Séguin e ai suoi sodali di assicurarsi il controllo attraverso più prestanome e che nel dibattito giuridico erano state definite “mariuoli dell'economia creditizia” Teti 1999: 1252)<sup>871</sup>.

Come vedremo in § VIII.1, la riforma delle società anonime, pur restando centrale nel dibattito giuridico del primo dopoguerra, riuscirà a realizzarsi in maniera completa soltanto in piena epoca fascista, con l'unificazione del diritto privato e la soppressione del codice di commercio del 1942.

Ma torniamo alla vita amministrativa della STIn. Mentre in Sud America la STIA e La Teatral vivono una profonda rivoluzione nei propri assetti, con il determinante ingresso nel capitale del “forte milionario di Rosario di Santa Fè” Emilio Schiffner<sup>872</sup>, il 28 dicembre 1912 a Roma si riunisce l'assemblea generale degli azionisti della STIn. La maggioranza è saldamente in mano a Charles Séguin, con 202 azioni divise tra vari prestanome. Secondo l'ordine del giorno, l'assemblea dei soci è chiamata ad approvare il bilancio al 30 giugno 1912 e a valutare le “relative deliberazioni a norma dell'art. 146 Codice di Commercio”<sup>873</sup>. La definizione, apparentemente neutra, richiama invece la norma che, come visto in § IV, a fronte di un deficit elevato obbliga i soci a “reintegrare il capitale sociale o di limitarlo alla somma rimanente o di sciogliere la società.”

Il bilancio, con modalità che saranno ampiamente contestate, presenta in maniera piuttosto artificiosa un disavanzo di L. 1.500.000 spaccate: pertanto “il Consiglio fa rilevare come il capitale

---

<sup>871</sup> Con il sistema proposto da Vivante “[...] si sarebbe evitato che gli amministratori, distribuendo le azioni al portatore possedute [...] fra azionisti teste di legno, ottenessero l'assoluzione dalle proprie responsabilità e il plauso dell'assemblea. Non solo, ma il sistema proposto, rendendo inutile il «mercimonio dei voti», l'acquisto, cioè, della disponibilità del diritto di voto attraverso un riporto stipulato qualche giorno prima dell'assemblea, avrebbe rafforzato “l'autonomia industriale” della società, impedendo l'interferenza dei finanzieri e delle banche.”

<sup>872</sup> Le operazioni dell'Italo-Argentina sono piuttosto complesse e, in assenza di fonti primarie, ricostruibili soltanto ricorrendo alle cronache giornalistiche. Nel 1912 per 2 milioni di franchi la STIA cede alla ditta Consigli e C., sostenuta da Paradossi e Nicola Mihanovic, la propria partecipazione nell'impresa del Colón, conservando pieno diritto di esercire altri teatri a Buenos Aires e nel Sud America. Il passaggio di quote prevede l'acquisto del materiale scenico e delle scritture, ma non la licenza della sala, che il municipio assegna a Cesare Ciacchi, sostenuto dal garante Emilio Schiffner, finanziatore dell'Italo-Argentina (cfr Caamaño 1969: III, 77). Sconfitta nella gara d'appalto, ma forte della concessione dell'Opera e di contratti di pregio (tra cui il compromesso per Toscanini), la ditta Consigli e C. tenta di organizzare una tournée sudamericana in diretta concorrenza a La Teatral. La battaglia tra i tre teatri di Buenos Aires (Colón, Opera e Coliseo) in mano alle tre società avrebbe prodotto effetti negativi sulle casse delle imprese, ma il progetto trova l'appoggio dell'aristocrazia porteña, che vede di buon occhio il ritorno a una scena lirica d'élite. Il municipio della capitale argentina però si oppone e rende irrealizzabile la tournée. L'impresa Consigli e C. si trova quindi costretta a vendere alla STIA contratti e forniture, che la società acquista per 1.100.000 franchi coperti da un prestito di Schiffner. Inoltre Consigli Paradossi e Mihanovic si obbligano “per cinque anni a non partecipare né direttamente né indirettamente in alcuna operazione lirica per tutto il Sud America.” *Una grande transazione teatrale per il Sud America*, in «TI», VIII, n. 22, 1 dicembre 1912.

<sup>873</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 8, *Verbale di Assemblea generale straordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 28 dicembre 1912.

sociale di lire due milioni sia oggi perduto per tre quarti” e delibera d'urgenza la sua riduzione a 500mila lire, pari al capitale rimanente<sup>874</sup>. L'operazione rientra tra le soluzioni previste dall'art. 146 del Codice di Commercio<sup>875</sup>, ma viene votata soltanto da 204 azioni su 400: ciò pone l'andamento dell'anonima al di fuori della legge, che per la riduzione del capitale sociale prevede l'approvazione da parte della maggioranza qualificata, pari ai  $\frac{3}{4}$  degli azionisti. Sebbene il notaio Francesco Stame avalli la deliberazione e il «Foglio degli annunci legali della provincia di Roma» pubblichi l'atto con il crisma dell'ufficialità<sup>876</sup>, presto gli azionisti assenti – su tutti Renzo Sonzogno e Roberto De Sanna – chiedono chiarezza sull'andamento irregolare della società. Secondo i soci superstiti del gruppo italiano, infatti, non soltanto la riduzione del capitale sociale risulta illegittima a causa dell'assenza della maggioranza qualificata, ma persino il bilancio pare truccato ad arte per costringere l'assemblea a votare una deliberazione tanto drastica, finalizzata – come vedremo tra poco – a spianare la strada all'acquisto del teatro Costanzi a un prezzo minimo da parte del gruppo argentino.

E mentre Ercole Casali vince in Cassazione il ricorso per la vecchia questione del Carlo Felice e chiede il pignoramento del Costanzi per veder saldato il proprio debito<sup>877</sup>, al fine di sventare l'eventualità di una vendita dell'immobile il 16 luglio 1913 si riunisce a Roma un'assemblea generale straordinaria dei soci, durante la quale i contrasti tra le opposte fazioni emergono in tutta la loro violenza. Lo scopo del Comitato direttivo è dimostrare come l'unico modo per risolvere i problemi finanziari della STIn sia la svendita dell'unico immobile di proprietà, in grado di ripianare i

---

<sup>874</sup> *Ibidem*.

<sup>875</sup> “Allorché la diminuzione giunga ai due terzi del capitale lo scioglimento ha luogo di diritto, se i soci convocati in assemblea non deliberino di reintegrarlo o di limitarlo alla somma rimanente”

<sup>876</sup> «Foglio degli annunci legali della provincia di Roma», n. 18, 1 marzo 1913.

<sup>877</sup> Ironizza «Il Teatro Illustrato»: “Ci fu un tempo – tutti lo sanno – nel quale una società teatrale, la Stin, sembrava essere stata creata apposta per dar modo agli impresari, ai direttori di teatro di organizzarsi un po' di benessere, un po' di vita tranquilla, un po' di refrigerio economico... Un cumulo di circostanze spinsero la società su quella via... come dire?... tendente alla beneficenza. È inutile di rievocarle ora. Di tale tendenza seppero approfittare, fare gli altri, l'amico Ercole Casali. Egli ebbe la meglio – era una specie di destino! - in una controversia con la Società, la quale fu condannata a pagare. Oggi molti giornali annunciano che il Casali, in base a quella sentenza, ha iniziato gli atti esecutivi per la vendita del Teatro Costanzi di Roma, che appartiene a quella società. Tutto questo ci pare leggermente esagerato. I desideri di Casali erano, è vero, per quella causa, assai rilevanti; ma la sentenza mise parecchia acqua nel vino del vincitore; e la Stin fu condannata a pagare non cento, e neppure settanta, e neppure cinquanta, e neppure venti – come gridano i ciarlatani nelle piazze affollate – ma una somma che supera di poco, di pochissimo anzi, le diecimila lire. E far vendere il Costanzi per qualche cosa di più di diecimila lire ci pare – lo ripetiamo – un tantino eccessivo. Che il Casali cerchi d'incassare il denaro che una sentenza gli ha attribuito non soltanto è giusto, ma è anche simpatico: noi non amiamo le rinunzie di questo genere. Ma che si voglia ingrossare una sentenza, per giustificare un annuncio che avrebbe la pretesa di essere sensazionale, ci sembra una fatica... d'Ercole (naturalmente Casali) del tutto inutile.” *Chiacchiere della quindicina*, in «TI», IX, n. 1, 1-15 gennaio 1913.



conti della società e di rifondere i mutui contratti con le banche e, soprattutto, saldare il debito con Charles Séguin. Giuseppe Marchesano “Espone che la situazione richiede che debbano prendersi provvedimenti urgenti e radicali” e, in apertura dell'assemblea, “dichiara essere suo personale convincimento che unico mezzo di sistemazione, dato lo stato finanziario della Società sia la vendita del Teatro”<sup>878</sup>. Mentre la discussione si accende “in merito all'esercizio del Teatro concesso alla Società Teatrale Italiana Argentina” (evidente lapsus del verbalizzante, che evidenzia comunque come – correttamente – La Teatral fosse intesa come emanazione della STIA), prende la parola Giacomo Orefice (2 azioni), che insieme a Renzo Sonzogno (11) e Pietro Mascagni (5) si oppone fermamente alla gestione autocratica e illegale della società anonima. Per prima cosa, Orefice denuncia le irregolarità delle scritture contabili partendo da un dato lampante:

[...] mentre dal bilancio sociale chiuso al 30 Giugno 1911 appare una perdita di lire 470.307.87, inferiore cioè ad un quarto del capitale sociale, nel bilancio successivo del 30 Giugno 1912 la perdita si eleva improvvisamente a tre quarti del capitale. E poiché la nuova passività di oltre un milione dell'esercizio 1911-12 dipende quasi esclusivamente dalla svalutazione di una sola voce del Bilancio; e non fu giustificato in alcun modo, né si comprende da quale criterio questa enorme svalutazione sia stata consigliata [...] appare evidente che l'uno e l'altro dei due bilanci od entrambi non rispondono a verità.<sup>879</sup>

Le incongruenze rilevate da Orefice si riferiscono alla voce “macchinario, scenari, attrezzi”, che tra un bilancio e l'altro passa da L.1.112.886, 27 a L. 297.186,36, a fronte di un valore dell'immobile Costanzi rimasto invariato (L. 1.368.637,93). Una riduzione drastica e tanto più stridente se si considera che nel 1911 il valore del teatro era cresciuto di ben 47 mila lire per le migliorie apportate dal Comitato 1911. Completa la svalutazione del bilancio anche la vendita di parte della azioni della Drammatica Compagnia di Roma, che passano da L. 80mila a L. 40mila. Orefice, quindi, “si riserva ogni azione sia per impugnare i bilanci stessi, sia per tutelare ogni altro diritto che gli compete a norma di legge.” Mascagni si associa alle dichiarazioni del collega, mentre Renzo Sonzogno, tornato a un ruolo attivo nella STIn dopo la scissione dalla casa editrice dello zio Edoardo, punta invece il dito contro la scelta di affidare a Mocchi e Carelli la gestione del Costanzi:

Il Signor Sonzogno dichiara che, associandosi alla dichiarazione del Signor Orefice, egli ritiene che di

<sup>878</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 9, *Verbale di Assemblea generale straordinaria degli azionisti della “Società Teatrale Internazionale”*, 16 luglio 1913.

<sup>879</sup> *Ibidem*.

provvedimenti finanziari si potrebbero trovare ben altri; basterebbe liberare il Teatro dalla gestione della Teatral e reintegrare il capitale. Aggiunge che non avendo assistito alla ultima Assemblea non può oggi tacere la propria protesta contro la convenzione interceduta con la Teatral, convenzione che egli ritiene contro Statuto, e fa le più ampie riserve per ogni azione.<sup>880</sup>

Marchesano risponde imponendo l'autorità della maggioranza: “la convenzione con la Teatral era di competenza del Consiglio e fu approvata anche dall'Assemblea, e lo scioglimento della convenzione non dipende dal Consiglio.” Inoltre, continua il membro del Comitato direttivo, non esistono altre opzioni alternative alla diminuzione del capitale sociale, che “fu esclusa dalla ultima assemblea.” Zittite le ragioni della minoranza, la riunione s'infiamma quando l'oscuro azionista Angelo Alibrandi, con le sue 34 azioni fresche di nomina, presenta un nuovo ordine del giorno – ovviamente approvato a maggioranza – che recita:

L'assemblea della S.T.I.N. udita la relazione del Consiglio, mentre ne approva l'operato delibera di affidare al Consiglio stesso il mandato che rientra, del resto, nei poteri accordatigli dallo Statuto, di provvedere alla estinzione dei debiti sociali con ogni mezzo, compreso, occorrendo, la vendita delle attività mobiliari ed immobiliari.<sup>881</sup>

Lo scopo dell'operazione è tanto palese che, all'indomani della riunione, «La Stampa» scrive:

Il Teatro Costanzi è dunque da oggi in vendita. Si fanno già i nomi di probabili acquirenti, fra i quali, e li riferiamo a titolo di cronaca, si pongono quelli del banchiere Séguin, che era tra i soci della “Stin”, ora cessata, e del signor Walter Mocchi, gerente della Società “La Teatral”, attualmente impresario del “Costanzi” stesso.<sup>882</sup>

Il quotidiano sbaglia nel parlare di una liquidazione della società – ma l'equivoco, frequente nei periodici coevi, trarrà in inganno anche molti studiosi successivi, che collocheranno la fine della STIn proprio nel 1913 – tuttavia le ipotesi sulle mire di Séguin e Mocchi risultano più che mai fondate. Proprio per arginare le strategie dei capitalisti argentini uno dei promotori dell'Internazionale, Roberto De Sanna (66 azioni) fa ricorso al Tribunale Civile di Roma denunciando i soprusi del Consiglio d'Amministrazione e del Comitato Direttivo. Il documento<sup>883</sup> è

---

<sup>880</sup> *Ibidem.*

<sup>881</sup> *Ibidem.*

<sup>882</sup> *Il teatro Costanzi in vendita*, in «S», 18 luglio 1913.

<sup>883</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 9, Esposto di Roberto De Sanna al Presidente del Tribunale civile di Roma, 20 agosto 1913.

prezioso, perché evidenzia con grande chiarezza, per di più in un atto ufficiale di fronte all'Autorità, i sotterfugi messi in campo dalle società “straniere” per aggiudicarsi il controllo sul teatro d'opera della capitale del Regno. Argomenti che, nel nazionalismo montante preludio alla prima guerra mondiale, certamente erano in grado di suggestionare magistrati e pubblico. Per prima cosa, De Sanna denuncia la preminenza di Séguin nell'azionariato della STIn<sup>884</sup>, poi passa a smascherare le strategie sottese alla vendita del Costanzi, deliberata “con uno dei soliti colpi di preordinata maggioranza”:

La società Teatrale internazionale venne costituita con rogito per notar Stame, ed immediatamente la società acquistava il Costanzi, con rogito per lo stesso notaio, e allo scopo di formarne il precipuo centro della sua industria teatrale. Ed infatti essa lo esercitò da quell'anno fino a quando preferì cederlo in locazione, come sopra si è accennato alla Teatrale. Per alcun tempo la Società esercitò anche il Regio di Torino ma l'ha poi dismesso ed attualmente essa non attende a veruna impresa teatrale si è ridotta a funzioni di puro e semplice proprietario di uno stabile in locazione. Deriva da questa situazione di cose che quando fosse venduto il teatro Costanzi, la Società non avrebbe più ragione di essere, specie tenuto conto della riduzione del suo capitale da L. 2,000,000, a L. 500,000. Laonde è innegabile come vogliasi, mediante l'alienazione dell'unico cespite sociale, offrire il destro all'azionista che dispone della maggioranza delle azioni, ed è per di più creditore ipotecario, di coprirsi del suo credito alienando, o anche meglio, acquistando il teatro ad un prezzo di sua convenienza. E ciò può a lui riuscire tanto più agevole di fronte a chiunque altro, in quanto l'acquisto da parte sua sarebbe fatto senza suo ulteriore sborso di danaro esistendo sullo stabile il credito ipotecario della cassa di Risparmio di Roma di L. 747,717,97 estinguibile in molte annualità. Questa previsione è tanta più fondata in presenza del contratto di fitto della Teatral avente lunga durata e contro la validità del quale vennero fatte opposizioni dall'azionista Sonzogno nell'assemblea del 16 Luglio decorso e si fanno dal sottoscritto le più ampie riserve e eccezioni. [...] Raramente azionisti di una società anonima si videro esposti a peggiori soprusi di maggioranza in aperta violazione dello statuto e della legge. Epperò il sottoscritto ricorre a V.S. in base all'art. 163 del cod. di comm.<sup>885</sup> e chiede la sospensione della deliberazione adottata nella tornata del 16

<sup>884</sup> “Non è inopportuno notare che le 202 azioni, formanti la maggioranza del capitale dovrebbero, per virtù di analogo foglio di sindacato, sottoscritto all'atto della costituzione della Società, appartenersi Signor Seguin, uno dei promotori della Società, laddove contro il patto sindacale, figurano nell'assemblea posseduti in parte anche da altri.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 9, Esposto di Roberto De Sanna al Presidente del Tribunale civile di Roma, 20 agosto 1913.

<sup>885</sup> “Le deliberazioni prese dall'assemblea generale entro i limiti dell'atto costitutivo, dello statuto o della legge, sono obbligatorie per tutti i soci, ancorché non intervenuti o dissenzienti, salve le disposizioni dell'art. 158. Alle deliberazioni manifestamente contrarie all'atto costitutivo, allo statuto od alla legge, può essere fatta opposizione da ogni socio, e il presidente del tribunale di commercio, sentiti gli amministratori ed i sindaci, può sospenderne l'esecuzione mediante provvedimento da notificarsi agli amministratori.”

Luglio 1913 dall'Assemblea degli azionisti [...].<sup>886</sup>

Il 12 settembre il presidente del Tribunale convoca gli amministratori e i sindaci della STIn. Roberto De Sanna, però, muore prima di poter vedere emessa la sentenza. Scomparso l'azionista napoletano, a ottobre il magistrato decide per la linea morbida: sospendere le deliberazioni contestate rinviandone la discussione a una nuova assemblea con un ordine del giorno più chiaro. La nuova assemblea, il 18 gennaio 1914, si limita ad approvare il bilancio al 30 giugno 1913, senza più toccare l'argomento della vendita.

Nel frattempo, pochi giorni dopo l'inizio della stagione lirica 1913-14, Emma Carelli contatta il Municipio per assicurarsi l'erogazione del sussidio per il nuovo triennio 1915-1918:

Per ragioni finanziarie ed artistiche che la S.V. bene intuisce, è necessario che la Impresa possa fare assegnamento in tempo utile per la rinnovazione di tale contratto; poiché, come è risaputo, la preparazione di un'importante stagione lirica, per il lato artistico in ispecial modo, deve essere fatta di anno in anno, per accaparrarsi, in tempo, e con minori pretese, così le opere che gli artisti, onde l'allestimento sia completo e non possa difettare in alcuna parte per il buon esito degli spettacoli, per offrire nel massimo teatro della Capitale quelli spettacoli che meglio rispondono alla sua importanza – e come “LA TEATRAL” ha dato prove non dubbie nel decorso biennio, e come si propone di dare prova migliore nel corrente anno, preoccupandosi di nessun sacrificio.<sup>887</sup>

Oltre a programmare con il dovuto anticipo stagioni e scritture, la richiesta de La Teatral sembra rispondere all'esigenza di garantire un futuro all'unico cespite della STIn: in vista dell'assemblea generale dei soci di fine gennaio (più volte convocata e rinviata durante l'autunno del 1913), la certezza di poter contare sulla sovvenzione pubblica alla società di Mocchi e Carelli allontana la necessità di porre in vendita il Costanzi per assicurare l'equilibrio economico all'Internazionale. La dote municipale viene confermata con notevole rapidità: il 5 gennaio 1914, a una settimana dalla richiesta, il Consiglio comunale delibera il rinnovo del finanziamento di L. 80.000 per un nuovo anno.

Poco dopo, forse avvertendo una certa stanchezza nel mercato sudamericano, Mocchi tenta di allargare la speculazione della propria impresa all'Egitto: “Essendo la Società «LA TEATRAL» in

<sup>886</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 9, Esposto di Roberto De Sanna al Presidente del Tribunale civile di Roma, 20 agosto 1913.

<sup>887</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Emma Carelli al Regio Commissario del Comune di Roma, Roma, 26 dicembre 1913.

trattative per ottenere la concessione del Teatro Kediviale del Cairo” scrive l'agente al Comune di Roma,

[...] ci occorrerebbe una dichiarazione, che cioè il Teatro Costanzi di Roma è gestito dalla Società “LA TEATRAL” e per essa dal suo Gerente Walter Mocchi e che è sovvenzionato dal Comune di Roma per L. 80.000-.<sup>888</sup>

La breve lettera e la risposta del Campidoglio con la certificazione della dote (26 febbraio 1914) sono le uniche tracce che sono riuscito a trovare su questo progetto di indubbia suggestione. Alla fine dello stesso anno, nel tardo autunno del 1914, Mocchi – alleandosi con Faustino Da Rosa – riuscirà a ottenere nuovamente la concessione del Colón di Buenos Aires, del quale reggerà le sorti fino al 1918 (Caamaño 1969: III, 77-78).

#### VI.4 L'Impresa Teatro Costanzi e le tournée de La Teatral

Nella seduta del 13 marzo 1914 il Consiglio di Amministrazione della STIn prende atto della cessione del contratto di affitto del teatro in capo a La Teatral a favore della costituenda “Impresa Teatro Costanzi”, società in accomandita con soci Walter Mocchi ed Emma Carelli (gerente e socio accomandatario). La scrittura prevede la locazione della sala “per un quinquennio a far tempo dal 1° dicembre 1913” (Frajese 1977: II, 91)<sup>889</sup>.

Incassata la garanzia della sovvenzione comunale di L. 80mila (cui si aggiunge un'assegnazione di ulteriori 30mila lire da parte della Real Casa), il 25 aprile la coppia s'imbarca per la grande tournée sudamericana de La Teatral, costruita in strettissima sinergia con la stagione del Costanzi: diretta da Edoardo Vitale, la compagnia può contare tra gli altri su Emma Carelli (*Elettra*), Rosina Storchio, Tito Schipa, Mario Sammarco, Maria Farneti (*Isabeau*), assicurando anche alle piazze di Argentina e Brasile le prime di *Sigfrido* e *Parisina*. Come ormai prassi, la stagione può contare su direttori (Enrico Romeo e Romeo Francioli), fornitori e maestranze del Costanzi: 70 professori d'orchestra, 60 coristi, 24 ballerine e 20 bandisti<sup>890</sup>, che fanno parlare al foglio di Mocchi di una “Tournée del

<sup>888</sup> ASCA, *Ripartizione XV (Spettacoli pubblici, 1911-1921)*, b. 28, fasc. 1069, Lettera di Walter Mocchi al Commissario Regio per Comune di Roma, Roma, 23 febbraio 1914.

<sup>889</sup> In ASCA e ASCCRM non ho trovato traccia del verbale, parzialmente parafrasato da Frajese senza citare la fonte.

<sup>890</sup> All'organizzazione della tournée 1914 «Il Teatro Illustrato» dedica ben 14 pagine («TI», X, n. 6, 15-31 marzo 1914), oltre a una copertura molto dettagliata in tutti i numeri successivi.

Teatro Costanzi a Buenos Ayres”<sup>891</sup>. Prima ancora che la compagnia de La Teatral salpi alla volta dell'Argentina, «Il Teatro Illustrato» sottolinea la continuità tra la stagione sudamericana e quella del teatro romano pubblicando le linee generali del cartellone del Carnevale 1914-15<sup>892</sup>.

Mentre la compagnia si trova in Sud America, il 28 giugno 1914, a Sarajevo, l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando e della moglie Sofia spalanca le porte alla grande guerra: dopo un mese di trattative diplomatiche, il 31 luglio la Germania di Guglielmo II dichiara guerra alla Russia e alla Francia, precipitando l'Europa nel conflitto. Da una parte, gli Imperi centrali (Germania e Austria-Ungheria), dall'altra le forze dell'Intesa, coalizzate intorno a Francia e Inghilterra. L'Italia, inizialmente dichiaratasi neutrale, dichiarerà guerra all'Austria-Ungheria soltanto il 23 maggio 1915.

Le ripercussioni del conflitto sulla società dello spettacolo sono immediate, tanto che già dopo poche settimane dallo scoppio delle ostilità, la stampa specializzata denuncia la chiusura massiccia di teatri e agenzie, con modalità anomale rispetto al consueto rallentamento estivo della produzione<sup>893</sup>. “Non posso neppure sperare di trovare da dirigere, perché oramai i teatri non si apriranno più”, afferma sconsolato Mascagni ad Anna Lolli, dicendosi “annientato, ineбетito” di fronte agli “editori [che] non possono più pagare”<sup>894</sup>. Emma Carelli, dal canto suo, il 2 novembre presenta il cartellone della stagione 1914-15 sottolineando all'assessore alle Belle Arti Adolfo Apolloni la difficoltà di mantenere un programma all'altezza della tradizione della sala pur nelle contingenze dello scenario bellico. Scrive Carelli:

Nel sottoporre alla S.V.III/ma il programma della futura stagione teatrale 1914-15 tengo a dichiarare che sono più che mai animata da buon volere e fervore di continuare nelle buone tradizioni artistiche del nostro massimo teatro poiché, pur non nascondendomi i gravi compiti che l'attuale terribile crisi commerciale (di cui saprebbe ozioso informare la S.V.III/ma) m'impone, ho fede di potere, con la benevolenza e la fiducia delle Autorità e del pubblico espletare regolarmente l'impegno contratto con codesta On. Amministrazione. Voglio ugualmente informare la S.V.III/ma che per prevenire qualsiasi diffidente dubbio degli abbonati sui loro contrattuali impegni, ho stabilito di suddividere la quota di

<sup>891</sup> *Il grande successo della Tournée del Teatro Costanzi a Buenos Ayres*, in «TI», X, n. 6, 15-31 marzo 1914

<sup>892</sup> *Teatro Costanzi – Il cartellone nella prossima stagione 1914-15*, in «TI», X, n. 8, 15-30 aprile 1914.

<sup>893</sup> Cfr. *La crisi teatrale*, in «GT», 13 agosto 1914; «Il Mondo Artistico», 21 agosto 1914. Per una panoramica d'insieme, cfr. Piazzoni 1995: 196-200. Una più puntuale analisi sugli effetti della grande guerra sulla produzione troverà spazio in § VII.1.

<sup>894</sup> EPISTOLARIO II: 16, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Roma, 10 agosto 1914.

abbonamento anziché in due volte, come per antica consuetudine, in quattro rate per l'abbonamento alle 40 rappresentazioni, ed in due rate per l'abbonamento alle 25 rappresentazioni.<sup>895</sup>

Secondo il consigliere comunale Romolo Ducci, la dichiarazione di Carelli è del tutto pretestuosa e il 4 dicembre egli presenta una dura interrogazione sulle inadempienze dell'Impresa Teatro Costanzi nei confronti del Campidoglio. Secondo il politico, “l'Impresa, prendendo a pretesto la guerra, avrebbe diminuito gli stipendi ai salariati e sarebbe in via di fare altrettanto, nella prossima stagione, per la paga dei giornalieri.”<sup>896</sup> Inoltre, continua Ducci,

[...] l'Impresa del Costanzi ha potuto liquidare in Roma guadagni non indifferenti. Non è quindi buona ragione, se, allegandosi che tali guadagni sono poi sfumati altrove, l'Impresa abbia a venire meno agli impegni assunti in Roma, dove i denari dati dal Comune devono fruttare qualcosa. Egli si preoccupa del fatto che l'evanescente Impresa, la quale esiste sempre per riscuotere non ha fino ad ora mantenuto i suoi impegni. Intanto sono stati diminuiti gli stipendi ai mesatarî e, con la scusa della guerra, nuove diminuzioni dei compensi furono minacciate al resto del personale, del quale senza plausibile ragione è stato ridotto il numero.<sup>897</sup>

La risposta di Apolloni è piuttosto evasiva e sembra riprendere puntualmente le note dichiarazioni di Mocchi a proposito della disparità di trattamento tra le sovvenzioni al Costanzi e quelle accordate da governo e municipalità nelle altre capitali europee. Spiega Apolloni:

Riguardo alla questione della dote ricorda l'oratore com'essa, accordata per sostenere l'Impresa in un momento difficilissimo e per evitare che il teatro avesse a chiudersi con danno evidente di non pochi interessi, è di fatto assai limitata e tale da non poter sostenere alcun confronto con quella concessa ai maggiori teatri di Berlino, e di Vienna, di Parigi e di Pietroburgo, degli Stati Uniti e dell'Argentina. [...] la questione [...] va esaminata nel suo complesso e non soltanto dal punto di vista del diritto del Comune. Conclude assicurando il Consigliere Ducci che anche la questione relativa all'orchestra è stata felicemente risolta, come gli è stato ufficialmente partecipato, con un accordo per cui sono state fissate le paghe giornaliere e si è stabilito di dar la preferenza ai romani che, nell'orchestra, sono ottanta, di fronte ad undici non della città.<sup>898</sup>

Il 26 dicembre 1914 il sipario si apre regolarmente su *Il Crepuscolo degli Dei*, cui seguono *Thaïs*, *Il*

<sup>895</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 5, Lettera di Emma Carelli ad Adolfo Apolloni, Roma, 2 novembre 1914.

<sup>896</sup> Ivi, *Estratto dal Verbale della Seduta del Consiglio del 4 dicembre 1914*.

<sup>897</sup> *Ibidem*.

<sup>898</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 5, *Estratto dal Verbale della Seduta del Consiglio del 4 dicembre 1914*.

*Barbiere di Siviglia, La Gioconda, Faust, Tosca, La Fanciulla del West, L'Elisir d'amore*, la nuova *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Aida* e tre novità: *Una tragedia fiorentina* di Mario Mariotti, *Fedra* di Romano Romani e *Abul* del brasiliano Alberto Nepomuceno.

La stagione ha buon successo, ma le principali novità nella vita del Costanzi arrivano da oltreoceano. Nel dicembre del 1914 Walter Mocchi in società con Faustino Da Rosa si aggiudica la concessione per quattro anni del Colón di Buenos Aires<sup>899</sup>, spianando la strada a una collaborazione con alcuni dei principali teatri europei (Costanzi, Scala, Opéra di Parigi) che permetterà di mantenere viva la programmazione teatrale anche negli anni più difficili della grande guerra.

---

<sup>899</sup> *Il Teatro Colon concesso a Walter Mocchi*, in «TI», X, n. 24, 15-31 dicembre 1914.



## VII. La STIn nella grande guerra (1915-1918)

*Il conflitto costringe il mondo dello spettacolo a tentare esperimenti organizzativi spregiudicati per garantirsi la sopravvivenza. A fronte di una crisi che attanaglia una società teatrale già provata da difficoltà di lungo corso, anche le frange più tradizionaliste devono aprirsi a soluzioni produttive diverse. Tra gli esperimenti più ambiziosi vi è la coproduzione tra Costanzi, Scala, Colón di Buenos Aires, Opéra e Opéra Comique di Parigi, che si realizza negli ultimi anni del conflitto e vede tra i promotori Walter Mocchi. Tale vicenda, che investe alcuni dei protagonisti della STIn e ha nel teatro Costanzi un fulcro essenziale, è qui ricostruita principalmente attraverso le carte dell'Archivio Visconti di Modrone di Milano.*

### VII.1 Gli effetti del conflitto sulla società dello spettacolo

Con la dichiarazione di guerra all'Austria-Ungheria (23 maggio 1915) l'Italia di Vittorio Emanuele III si lancia nel devastante conflitto “che nella memoria popolare sarebbe stato fissato nell'aggettivo di «grande», ovunque affermatosi per definire la guerra ancora in corso sino ad unire i due termini in un binomio inscindibile” (Ragionieri 1976: 2018-2019). Se è indubbio che la “grande guerra”, con il suo carico di orrore, s'impresse nell'immaginario dell'epoca soprattutto per l'altissimo numero di vittime e per le modalità industriali con cui la macchina bellica perseguì i propri scopi<sup>900</sup>, più complesso è ancora oggi individuare una prospettiva univoca per comprendere come l'Europa, per dirla con Kraus, scivolò verso *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Da sempre “magnetizzante campo di applicazione di metodologie ed approcci”,

L'immane strage della prima guerra mondiale [...] appare oggi a molti un informe luogo di rottamazione di ideologie remote, destituita d'ogni ragion d'essere, ridotta all'esplosione dell'assurdo. [...] La conseguenza di questa frattura valoriale è spesso un atteggiamento dimissionario, ovvero la dissoluzione dell'avvenimento storico in patologia disumana e in deprecazioni sdegnose per tutto quel sangue versato

---

<sup>900</sup> “Mai nella storia [...] l'umanità aveva distrutto se stessa in simili proporzioni in un tempo così breve e con l'impiego di mezzi altrettanto potenti [...]. Ora invece per la prima volta la civiltà industriale fu paradossalmente rivolta a distruggere le riserve e ad uccidere le persone, con la stessa efficienza globale, con lo stesso meccanismo organizzativo con cui si era attrezzata a produrre sviluppo.” Viola 2000: 23. Per uno studio delle modificazioni psicologiche intervenute nella mente dei combattenti – “passaggio obbligato per capire non solo la Grande Guerra, ma i mutamenti che segnarono l'avvento della modernità” – cfr. Gibelli 1991: 4ss.

senza più un visibile perché.<sup>901</sup>

Il dato universalmente condiviso è che il conflitto, posto al termine del “decollo” giolittiano, segna il tragico epilogo della lunga “agonia dello Stato liberale” (Ragionieri 1976: 1962) e sgretola la struttura della società ottocentesca<sup>902</sup> in maniera più o meno rapida a seconda delle correnti interpretative (cfr. § I.1). “Prima guerra fondata sull’impiego «a esaurimento», senza deroghe né eccezioni, di ogni tipo di risorsa morale e materiale”, la grande guerra si caratterizza infatti per un’evidente discontinuità con il passato, perché

[...] in tutti i sensi tendeva a violare i confini, gli schemi protettivi e i compartimenti della società tradizionale, a rimodellare i rapporti tra pubblico e privato, tra sfera della famiglia e sfera della politica, a ridefinire ruoli, a mobilitare energie fino a quel momento solo potenziali e latenti, accentuando le spinte già in atto verso la società di massa.<sup>903</sup>

Senza addentrarsi nella tragica contabilità delle vittime, in prospettiva storica l’effetto epocale della prima guerra mondiale è la fine da essa posta al “lungo Ottocento”: anche senza aderire completamente alla fortunata definizione di Hobsbawm, è innegabile che “l’esperienza di massa” della grande guerra, “non quindi ristretta alle classi dominanti [...] ma tale da investire con intensità e modi diversi la totalità della gente comune” pone le basi della nostra contemporaneità: “per certi aspetti si potrebbe dire che l’Europa abbia visto la luce allora, in quella prima esperienza collettiva pressoché senza confini regionali e anagrafici, culturali e sociali, dai connotati eccezionalmente compatti.” (Gibelli 2005: 39-40).

La grande guerra ha ripercussioni gravi e immediate sul mondo teatrale: già nel 1914, nelle settimane successive allo scoppio del conflitto, i teatri chiudono e i periodici specializzati sospendono la pubblicazione, mentre le agenzie vengono decimate (nella sola Milano, dal 1913 al 1917 passano da 32 a 22<sup>904</sup>) e riprende forza la sempre viva polemica nei confronti del “parassitismo” degli agenti teatrali. Gli impresari scontano la difficoltà di formare delle compagnie:

<sup>901</sup> Isneghi 2011: 267.

<sup>902</sup> “Di tutti i fenomeni che si svilupparono nell’Età della catastrofe, forse quello che più di ogni altro turbò i sopravvissuti del diciannovesimo secolo fu il collasso dei valori e delle istituzioni della civiltà liberale, il cui progresso nel corso dell’Ottocento era dato per scontato, almeno nelle parti «avanzate» e «avanzanti» del mondo.” Hobsbawm 2000 [1995]: 135.

<sup>903</sup> Gibelli 2005: 39-40.

<sup>904</sup> Piazzoni 1995: 196. In mancanza di uno studio d’insieme sulle relazioni tra grande guerra e teatro lirico, rimando a questo testo (e in particolare a pp. 196-216) per un approfondimento dell’argomento, condotto dall’osservatorio del Teatro alla Scala.

cantanti e maestranze sono spesso fisicamente impossibilitati a raggiungere la piazza, altri si arruolano, molti vengono richiamati; le truppe che riescono a formarsi circolano con fatica. Inoltre le ostilità e l'incertezza nel futuro amplificano e rinvigoriscono le vecchie argomentazioni di chi chiedeva – socialisti in primis – la sospensione dei finanziamenti pubblici a forme di spettacolo come il teatro d'opera, destinate a un'élite ma sovvenzionate dalle tasse di tutti i cittadini.

La drammaticità della situazione emerge in tutta evidenza nella lettera che la Compagnia di operette “Città di Milano” indirizza al sindaco di Roma nei giorni immediatamente successivi alla dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria-Ungheria. Terminate le rappresentazioni al Costanzi (1-18 maggio 1915), il direttore Dante Majeroni scrive:

La difficile situazione creata alla nostra classe dallo scoppio della attuale grande guerra, aggravata oggi di più colla entrata in campo della nostra nazione in giusta difesa dei suoi più cari interessi, mi costringe a rimanere a Roma colla Compagnia senza la possibilità di lavorare, causa la chiusura del Teatro Costanzi, la di cui Impresa non si trova in condizioni di affrontare le forti spese di questo Massimo Teatro. E mentre tutti gli altri Teatri di Roma continueranno aperti, mantenendo il morale pubblico e celebrando le vittorie del nostro esercito e della nostra armata, la mia Compagnia – a parte il fatto di non poter sopperire ai bisogni dei suoi componenti – si trova nella triste condizione di neanche poter partecipare a qualunque manifestazione di pubblica gioia per la marcia trionfale dei nostri combattenti verso gli ideali di libertà e di redenzione. Sono certo, I. Signor Sindaco, che il Comune di Roma può fare molto se non tutto per sollevare le sorti di questa Compagnia primarissima e perciò mi azzardo a chiederla una appuntamento al più presto possibile onde poter spiegar a Lei ciò che intenderei di fare col valido aiuto della S.V.I. in questi terribili momenti.<sup>905</sup>

Se molti teatri chiudono già nel 1914, con l'ingresso dell'Italia nel conflitto si creano problemi nuovi: in campo lirico e operettistico lo schieramento a fianco dell'Intesa implica la rinuncia alle opere tedesche – Wagner in testa – componenti allora la spina dorsale dei cartelloni, che vengono prontamente sostituite da titoli francesi e russi. Neanche il repertorio ormai ampiamente storicizzato sfugge al nuovo orientamento anti-germanico, come spiega Emma Carelli nel presentare la stagione 1915-16 all'assessore alle Belle Arti di Roma:

Avrei potuto poter dare, sciogliendo anche un antico voto del Comune, il D. GIOVANNI di Mozart, per il quale avevo scritturato il Comm. Battistini; ma le recenti manifestazioni di ostilità del pubblico romano

<sup>905</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 5, Lettera di Dante Majeroni al sindaco di Roma, Roma, 27 maggio 1915.

per la musica tedesca, mi hanno sconsigliato, – come Ella stesso riconobbe giusto – dal correre questa alea. Onde al D. GIOVANNI ho pensato di sostituire la LUCREZIA BORGIA, che pure da tempo Roma desiderava riascoltare.<sup>906</sup>

Il già precario sistema teatrale italiano entra definitivamente in crisi e i margini di profitto ormai risicatissimi allontanano gli impresari dalla speculazione teatrale. La società dello spettacolo cerca di riorganizzarsi: gruppi di cantanti tentano la via dell'autogestione cooperativa poiché, “data l'attuale terribile crisi, nessun Impresario è disposto di arrischiare con delle Imprese Teatrali”<sup>907</sup>, mentre alcune maestranze provano a sostituirsi ai concessionari nell'esercizio dei teatri. Con il Costanzi chiuso per la tradizionale tournée sudamericana di Mocchi e Carelli, nell'agosto del 1916 i musicisti rimasti in Italia scrivono al Comune avanzando proposte impensabili in altre epoche:

I sottoscritti, pregati insistentemente da artisti e dalle masse corali ed orchestrali di Roma che languiscono in condizioni miserrime, si sono indotti ad assumere l'impresa per una stagione lirica al Teatro Costanzi nei mesi di luglio-agosto e settembre 1916 nella fiducia di dare il pane a circa duecentocinquanta famiglie. Non occorre far rilevare alla S.V.Illma come anche in tempi normali i suddetti mesi siano poco propizi per una stagione di musica, specie per l'esodo dalla Capitale dell'intera classe agiata che si reca ai monti od al mare, ma non può certo mettersi in dubbio che quest'anno le condizioni siano molto peggiori per il grave disagio economico che colpisce l'intera cittadinanza. Tuttavia animati dalla speranza di compiere non già opera di lucro, ma di aiuto, e nello stesso tempo per dimostrare che la nostra Capitale non è al disotto di altre, dove anzi si è cercato di mantenere la continuità alla vita normale, si propongono di fare una stagione molto seria e dignitosa e tale che riuscirà di pieno gradimento della cittadinanza e della Autorità. I prezzi SARANNO POPOLARI alla portata di tutte le borse, in modo che tutti potranno usufruirne [...]. Questo il programma, ma per attuarlo non basta solo la buona volontà, ed è perciò che i sottoscritti di permettono richiedere un modesto sussidio di lire

<sup>906</sup> Ivi, fasc. 2, Lettera di Emma Carelli a Valentino Leonardi, Roma, 2 dicembre 1916.

<sup>907</sup> ASCGE, *Amm. IV*, b. 438, fasc. 39/11, s. fasc. 2, Lettera di Luigi Grabinski Broglio al sindaco di Genova, Milano, 12 settembre 1914. Precisa l'agente: “Per conseguenza alcuni fra i migliori artisti, avrebbero deciso di mettersi in cooperativa per gestire qualche buon Teatro nel prossimo Carnevale, con le seguenti opere: TANNHAUSER, NORMA, LORELEY, IRIS, od ALTRA.” I principali elementi della cooperativa sono il direttore d'orchestra Gaetano Bavagnoli, Giannina Russ, Giuseppe Taccani e Giuseppe Bellantoni. Poco dopo gli stessi promotori si propongono al Carlo Felice sotto il nome di “Società d'Artisti lirici”, che “non è costituita a base di speculazione e di lucri e che per conseguenza i dirigenti mirando esclusivamente all'esito artistico, nulla trascurano per conseguirlo.” Ivi, Lettera di Gaetano Cannella al presidente della direzione del Teatro Carlo Felice, Milano, 26 settembre 1914. Lapidaria la risposta del sindaco: “Poiché io possa sottoporre [alla] Commissione teatrale [...] le proposte fatte dalla S.V.Ill.ma [...] fa mestieri che la proposta stessa, annunciatrice delle opere liriche da rappresentarsi e dei relativi artisti esecutori, sieno presentate entro il corrente ottobre, fatte in modo regolare, vale a dire su carta da bollo da L. 1.22 e firmata da chi effettivamente intende di assumere l'esercizio del teatro stesso e gli obblighi contrattuali inerenti di fronte alla Civica Amministrazione.” Ivi, Bozza di lettera del sindaco di Genova a Luigi Grabinski Broglio e Gaetano Cannella, Genova, 9 ottobre 1914.

6000 (Seimila) sicuri che l'Autorità cittadina non vorrà negare il proprio appoggio ad un'opera buona, e quali interpreti della intera classe artistica rendono le più sentite grazie di riconoscenza.<sup>908</sup>

La giunta risponde dicendosi “dispiacente di non poter accogliere la domanda [...] avendo già largamente contribuito a favore di tali famiglie col sussidio annuo elargito all'Impresa dello stesso Costanzi nella stagione lirica passata.”<sup>909</sup> Ma pur potendo contare sulla stabilità di una sovvenzione annuale, rinnovata il 29 ottobre 1915, la stessa Emma Carelli – come vedremo in § VII.2 – sarà costretta a navigare in acque tutt'altro che placide.

L'esempio del Costanzi dimostra la vitalità con cui la società dello spettacolo reagisce alle difficili condizioni della grande guerra. Si tratta di proposte variegate, benché ancora poco studiate:

Nel settore lirico e drammatico non ci si limitò ad organizzare manifestazioni o spettacoli a beneficio dei cantanti disoccupati o ad aprire sottoscrizioni a favore degli attori in difficoltà, ma si crearono modalità di intervento più incisive e formule organizzative più moderne: in questo senso la crisi del periodo bellico fu determinante nell'accelerare il processo di sindacalizzazione nel campo dello spettacolo, processo che si compirà nel dopoguerra con la costituzione della Confederazione dei lavoratori dello spettacolo.<sup>910</sup>

Se nel 1917 la Lega di miglioramento fra gli artisti drammatici, di orientamento socialista, e l'associazione dei capocomici sottoscrivono un “Contratto di locazione d'opera” in cui “il capocomico si impegnava a stipulare – anche nel caso di artisti di una stessa famiglia – una scrittura individuale” (Pedullà 2009<sup>2</sup>: 52), gli organizzatori rispondono alla crisi battendo la strada del consolidamento delle strategie aggregative. In particolare la Suvini Zerboni, assicuratasi da tempo il controllo di molti dei principali teatri del Nord e Centro Italia, in questi anni perfeziona il proprio monopolio “grazie ad accordi intervenuti con i maggiori concorrenti, e in particolare con Paradossi e Liberati, per i teatri di Roma e Bologna, e con i Chiarella per Torino e Genova”, stendendo “una rete di controllo sui principali assi del sistema teatrale” (Scarpellini 2004: 16)<sup>911</sup>. Contro tale meccanismo si scaglierà dalle colonne torinesi dell'«Avanti!» la giovane penna di Antonio Gramsci, che denunciando l'industrializzazione della produzione teatrale e il capitalistico

<sup>908</sup> ASCA, X<sup>1</sup>, b. 56, fasc. 1, Lettera di Alfredo Isidori Landi e Vittorio Liparini (?) al sindaco di Roma, Roma, 19 giugno 1916.

<sup>909</sup> Ivi, *Dal Verbale delle deliberazioni della Giunta municipale di Roma – Seduta del giorno 21 giugno 1916 – Estratto N. 142.*

<sup>910</sup> Piazzoni 1995: 196.

<sup>911</sup> Tale strategia rivestirà grande importanza nell'immediato dopoguerra e nei primi anni del fascismo, con forti ripercussioni sulla vita amministrativa della STIn. Cfr. §§ VIII.2 e VIII.3.

strumento del “trust” contribuirà alla fortuna di una definizione da largo tempo in uso nella pubblicistica e nel dibattito del settore<sup>912</sup>. Il successo dei sistemi aggregativi fu tale che nei primi anni Venti, alle soglie del fascismo, “il regime di monopolio si era esteso alla lirica” e “l'intero mondo dello spettacolo dal vivo appariva dominato dalla progressiva concentrazione del potere economico nelle imprese più forti” (Pedullà 2009<sup>2</sup>: 78-79).

## VII.2 Vita amministrativa della STIn

Per buona parte del 1913 le polemiche e le azioni legali scatenate dalle ipotesi di liquidazione e di messa in vendita del Costanzi avevano occupato i soci della della STIn in accese discussioni, inducendo l'azionista di maggioranza occulto, Charles Séguin, a perseguire strategie meno spregiudicate per assicurarsi il controllo della società (si veda § VI.3). Se da tempo la cessione dell'immobile di proprietà a Walter Mocchi – attraverso La Teatral prima e all'Impresa Teatro Costanzi poi – palesa l'allontanamento dell'Internazionale dai propri fini statutari, a partire dal 1914 una serie di modifiche apportate a colpi di maggioranza allo statuto sancisce la definitiva riduzione della STIn a mero strumento societario per l'amministrazione fondiaria del Costanzi.

Il primo atto, il 4 aprile 1914, limita a 5 il numero di consiglieri d'amministrazione, con una mossa che insieme alla modifica di altri articoli ha lo scopo di snellire il funzionamento dell'anonima, concentrando in sempre meno mani il potere esecutivo. Inoltre, per semplificare la gestione contabile, l'esercizio viene fatto coincidere con l'anno solare<sup>913</sup>. Tali strategie hanno effetti positivi sui bilanci della STIn, tanto che grazie all'affitto del teatro e alla gestione Carelli, spiegano gli amministratori, “Gli incassi del Teatro Costanzi 1914 furono abbastanza rilevanti e si poté con essi dismettere una parte dei debiti”<sup>914</sup>. Come ammette il consigliere delegato, nel 1917 lo “svolgimento della azienda sociale [è] assai limitato del resto, se si pensa che la STIN non è che proprietaria di un immobile che dà in locazione e di cui riscuote il canone con cui paga il

<sup>912</sup> I sei articoli, molto noti, sono pubblicati tra giugno 1916 e luglio 1917 e si possono leggere in Gramsci 2010: 85-86, 93-94, 207-208, 211-219.

<sup>913</sup> In questo primo anno, l'esercizio viene aperto 1 luglio e il bilancio è chiuso il 30 novembre. ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 11, *Verbale di Assemblea generale straordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 4 aprile 1914.

<sup>914</sup> Ivi, fasc. 12, *Verbale di Assemblea generale ordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 25 luglio 1915. I profitti iscritti a bilancio dalla voce “affitto Teatro” sono L. 178.254.79.

passivo.”<sup>915</sup>

La decisa riduzione dell'attività della STIn è testimoniata dall'assottigliarsi della documentazione relativa a questi anni nei fondi dell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma e in quelli dell'Archivio Storico Capitolino: se il diradarsi delle assemblee e della loro attività si riflette nelle scarse pagine dei verbali (compilati e depositati in Tribunale più per ottemperare agli obblighi di legge che per reali esigenze della vita sociale), anche i contatti dell'Internazionale con l'esterno – e in particolare col Comune di Roma – diventano sporadici.

Nell'analisi degli atti ufficiali, ciò che salta immediatamente all'occhio è come durante la guerra il Comitato direttivo non si premuri più di nascondere le proprie strategie ai limiti della legge. Nel luglio 1915, ad esempio, i soci che riescono a riunirsi dopo lunghe attese e rinvii rappresentano solamente 44 azioni su 400, rendendo impossibili deliberazioni di rilievo; di fronte alle proteste della minoranza, la risposta a verbale recita:

Siccome il principale azionista, e quasi unico azionista della Società trovasi in America così il Consiglio attese sin qui per indire la Assemblea di 2<sup>a</sup> convocazione sperando che detto azionista potesse depositare le azioni.<sup>916</sup>

Gli anni del conflitto si segnalano per variazioni piuttosto frequenti nella composizione dell'azionariato, con passaggi di titoli e scomposizioni dei pacchetti tra gruppi di prestanome non sempre semplici da ricostruire<sup>917</sup>. Due sono gli snodi principali: l'ingresso nel capitale della società, nel febbraio 1915, dell'assessore comunale Stanislao Monti-Guarnieri<sup>918</sup> e quello trionfale, pochi mesi dopo, del Banco di Roma, che farà la propria apparizione con uno stock di 300 azioni. Come vedremo tra poco il politico, detentore di 11 azioni a titolo personale, rappresenta gli interessi dell'amministrazione capitolina all'interno della STIn; la “banca del Vaticano”<sup>919</sup>, invece, acquista la

<sup>915</sup> Ivi, fasc. 13, *Verbale di Assemblea generale ordinaria di 2<sup>a</sup> convocazione degli azionisti della “Società Teatrale Internazionale”*, Roma, 8 febbraio 1917.

<sup>916</sup> Ivi, fasc. 12, *Verbale di Assemblea generale ordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 25 luglio 1915.

<sup>917</sup> Per una ricostruzione dei passaggi di azioni rimando alla tabella in Appendice.

<sup>918</sup> (Senigallia, 1865 - Ascoli Piceno, 1926) Avvocato, giornalista e politico, fu deputato ininterrottamente dalla XX alla XXII legislatura (1897-1909). Tacciato dalla stampa di camaleontismo, Monti Guarnieri fu dapprima un fervente anticlericale, poi, eletto consigliere in Campidoglio, per la pugnace attività di opposizione all'amministrazione Nathan fu soprannominato «er chierichetto» (DBI). Tale attività gli procurò l'appoggio dell'Unione elettorale cattolica italiana presieduta da Ottorino Gentiloni, che nel 1913 gli valse una nuova elezione in Parlamento. Nel Consiglio capitolino insediatosi il 6 luglio 1914, all'indomani della caduta della giunta Nathan, risultò uno dei membri più anziani.

<sup>919</sup> Fondato nel 1880, il Banco di Roma già negli anni precedenti lo scoppio della grande guerra rappresentava gli interessi di larga

maggioranza grazie alla cessione dei titoli detenuti da Séguin, il quale probabilmente è costretto a smobilitare parte del proprio capitale impegnato in Italia per gli effetti della guerra sui propri affari. L'ingresso del Banco di Roma e l'allontanamento di Séguin coincidono con l'ingresso dell'Italia nelle ostilità<sup>920</sup>.

In un clima arroventato dalla guerra, la STIn diventa terreno di confronto tra il Campidoglio e il Banco di Roma, come evidenziano i diversi indirizzi di gestione proposti dai rispettivi rappresentanti in assemblea. Da una parte Stanislao Monti-Guarnieri è polemico con l'andamento sociale ai limiti della legge<sup>921</sup> e chiede di “procedere allo scioglimento della Società liberando così una buona volta il corpo azionario dall'incubo che lo sovrasta da troppo tempo”<sup>922</sup>; dall'altra Luca Cuccia, già mandatario del Banco di Roma e ora amministratore delegato della STIn<sup>923</sup>, risponde spiegando come la società sia sulla via del risanamento (e quindi possa, implicitamente, assicurare rendite agli istituti di credito)<sup>924</sup>. Ma soprattutto, spiega l'avvocato, il momento per vendere non potrebbe essere peggiore:

---

parte della finanza cattolica e, “specialmente dopo il 1914, aveva mantenuto dei rapporti più stretti con una rete di banche cattoliche e altri piccoli istituti di credito provinciali attuando, da quell'epoca, un ricambio ai vertici dell'istituto romano in rappresentanza dei nuovi azionisti di maggioranza.” (Conti 1999: 477) Proprio la nuova maggioranza fa guadagnare al Banco di Roma l'appellativo di “banca del Vaticano”.

<sup>920</sup> Del passaggio di azioni si prende atto in ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 12, *Verbale di Assemblea generale ordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 25 luglio 1915.

<sup>921</sup> “L'On. Monti Guarnieri deplora anzitutto che l'Assemblea di 2<sup>a</sup> convocazione per approvare il Bilancio dell'esercizio 1915 si tenga a quasi un anno di distanza dall'Assemblea di 1<sup>a</sup> convocazione e fa le più ampie riserve sulla legalità di tale convocazione. Deplora altresì che il Bilancio 1915 presentato con tanto ritardo ed in modo non legale non sia accompagnato nemmeno da una riga di relazione del Consiglio di Amministrazione. Deplora altresì che i Sindaci non abbiano sentito il dovere di partecipare a questa seconda Assemblea convocata l'anno dopo la prima come faceva loro obbligo tassativo l'art. 184. N° 9 del Codice di Commercio <“i sindaci devono [...] Intervenire a tutte le assemblee generali”>, e si riserva di far valere presso il Magistrato le sue ragioni per il danno che da questa enorme e deplorabile trascuranza possa essere derivato alla Società.” Risponde Luca Cuccia, già mandatario del Banco di Roma: “come ha già detto, il ritardo nel convocare la seconda assemblea per il Bilancio dell'esercizio 1915 è dovuto alle condizioni specialissime in cui si trova il Paese a causa della guerra giacché il principale azionista, anzi l'azionista quasi unico trovasi in America ed è impossibile quindi che egli intervenga, mentre è molto difficile comunicare con lui. Dei facenti parte del Consiglio oltre il Signor Seguin che è in America, l'On. Di Cesarò, l'On. Marchesano ed il Signor Parisi hanno impegni militari, alcuni di essi continuativamente, altri in alcuni periodi dell'anno, impegni che li hanno forzatamente distratti. L'On. Marchesano Consigliere Delegato, è impegnato all'Ufficio di Propaganda Estera, ed attualmente è in missione all'Estero per conto del Governo, e non ha, con suo dolore, potuto assistere a questa assemblea dove come Amministratore Delegato avrebbe potuto dare ampie spiegazioni, che del resto egli stesso Avv. Cuccia è pronto a dare.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 13, *Verbale di Assemblea generale ordinaria di 2<sup>a</sup> convocazione degli azionisti della “Società Teatrale Internazionale”*, Roma, 8 febbraio 1917.

<sup>922</sup> *Ibidem*.

<sup>923</sup> Luca Cuccia fa il proprio ingresso nella STIn, come sindaco supplente, il 26 settembre 1910. Nel dicembre 1911 viene nominato consigliere d'amministrazione, posizione che occuperà fino al 1926. Nel 1915 Cuccia rappresenta il Banco di Roma, sostituendo in assemblea il mandatario nominato dall'istituto di credito (Mariano Coniglio). Nel 1917 sostituisce in qualità di amministratore delegato Giuseppe Marchesano, impegnato in incarichi governativi.

<sup>924</sup> “[II] Consigliere Delegato ha concordato con la Cassa di Risparmio di Roma il regolamento degli arretrati assicurando la Cassa di versarle i proventi dagli abbonamenti quinquennali dei palchi.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 13, *Verbale di Assemblea generale ordinaria di 2<sup>a</sup> convocazione degli azionisti della “Società Teatrale Internazionale”*, Roma, 8 febbraio 1917.



[...] anche se si dovesse pensare ad una liquidazione, questo non sarebbe il modo di levare un incubo agli azionisti, ma sarebbe un rovinarli perché dovrebbe vendersi in momenti così gravi l'immobile sociale deprezzandolo enormemente e ciò a prescindere dal fatto che attualmente le disposizioni legislative non consentono alla Società di mettersi in liquidazione.<sup>925</sup>

Al di là delle fiduciose prospettive espresse da Cuccia, la reale situazione finanziaria della STIn pare al limite del collasso, tanto che Monti-Guarnieri denuncia “la situazione della Società [...] di fronte ai creditori ipotecari taluno dei quali ha anche iniziato atti di subasta.”<sup>926</sup> La notizia trapela sulla stampa alcuni mesi più tardi, dopo il successo della prima della *Lodoletta* di Mascagni al Costanzi (30 aprile 1917):

Da qualche giorno – scrisse il «Secolo» – si ripete con insistenza che ad istanza del Banco di Roma, creditore di una ingente somma, il tribunale civile abbia nominato un sequestratario giudiziale “della Società Teatrale Internazionale”, “Stin” proprietaria del teatro Costanzi, nella persona dell'avv. Mariano Mirone; così il nostro massimo Teatro, al quale il Comune concede annualmente la somma di 80.000 lire per la stagione invernale d'opera, sarebbe messo in vendita. I principali creditori sarebbero oltre il Banco di Roma, la Cassa di Risparmio ed il signor Charles Séguin, il noto impresario ed agente di Music Halls, nelle cui mani è la maggioranza delle azioni. La Società Internazionale Teatrale è presieduta, com'è noto, dall'on. Di Cesarò<sup>927</sup> e ne sono amministratori delegati l'on. Marchesano e l'avv. comm. Cuccia. L'on. Marchesano interrogato non ha negato che esista una sentenza del Tribunale, ma ha aggiunto trattarsi di cose interne, quasi di famiglia! D'altra parte all'Ufficio X di “Antichità e Belle Arti” del nostro Comune non si hanno in proposito notizie ufficiali, ma si è certi che la voce abbia fondamento. Si dice che il prezzo a cui si venderebbe il Costanzi si aggirerebbe sulla somma di un milione e mezzo.<sup>928</sup>

Il 19 maggio il consigliere comunale Gisalberti presenta al sindaco di Roma un'interrogazione urgente domandando

[...] se le consti che il massimo teatro della capitale, il Costanzi, stia per essere messo in vendita, ed in caso affermativo se non ritenga opportuno (per considerazione di dignità dell'arte e per considerazioni di carattere economico) di esaminare se non sarebbe possibile, conveniente ed opportuno che essa inizi

<sup>925</sup> *Ibidem*. Cuccia si riferisce all'art. 146 del Codice di Commercio: secondo l'amministratore, la STIn è ben lungi dall'aver perso i due terzi del capitale che avrebbero fatto scattare le prescrizioni normative.

<sup>926</sup> *Ibidem*.

<sup>927</sup> Il patrizio romano Giovanni Colonna di Cesarò era stato nominato presidente della STIn il 4 aprile 1914.

<sup>928</sup> L'articolo è trascritto in Frajese 1977: II, 106.

trattative per l'acquisto del teatro stesso.<sup>929</sup>

In Campidoglio riprende dunque forza l'idea di fare del Costanzi il grande teatro d'opera che mancava alla capitale e il Comune istituisce un'apposita commissione per valutare l'acquisto dell'immobile. Gli atti dell'organo sono illuminanti per comprendere il reale stato finanziario della STIn, perché colmano l'assenza di fonti dell'archivio societario e sopperiscono alla artefatta visione degli amministratori messa a verbale nei fogli degli annunci legali. Un appunto della commissione, in particolare, riassume l'estrema precarietà dell'Internazionale:

Ci fu precetto immobiliare ad istanza della Cassa di Risparmio, creditrice di oltre L. 700,000 (1° ipoteca): poi precetto immobiliare del Banco di Roma, creditore di più che L. 300,000. Il Banco si è fatto surrogare alla Cassa nella procedura immobiliare, in virtù di sentenza. La sentenza nomina un sequestratario giudiziale in persona dell'Avv. Mirone, che sta per prendere possesso. Non ci sono ancora bandi di vendita. Ora dovrebbe intervenire la sentenza che ordina la vendita. E non si sa ancora, se si procederà in base a stima, o ad offerta del sessantuplo del tributo fondiario. La presenza della Cassa di Risparmio, la surroga del Banco di Roma, le opposizioni della Stin all'azione giudiziale del Banco di Roma inducono a credere che si tratti di procedimento iniziato sul serio.<sup>930</sup>

Alla luce delle difficoltà finanziarie della STIn, il Comune valuta i pro e i contro dell'acquisto del Costanzi, cui si potrebbe addivenire “previa la vendita dell'Argentina che occorrerebbe avere il coraggio di fare”<sup>931</sup>. Se l'assessore Tonelli “Ricorda di avere in passato intavolate trattative per tale acquisto, trattative che poi non ebbero seguito”, a porre fine alla questione è il solito Enrico di San Martino, il quale – basandosi sulla propria esperienza di promotore e vertice della STIn – dà un giudizio tranchant sul pessimo affare che si rivelerebbe l'acquisto della sala: “A proposito del Costanzi” spiega il presidente dell'Accademia di Santa Cecilia “[egli] può dire con certezza che esso rende alla Società proprietaria poco più di quel tanto che basta a pagare le tasse. Di utili non è nemmeno da parlare.”<sup>932</sup> La posizione di San Martino, ormai affrancatosi dalla STIn<sup>933</sup>, allontana

<sup>929</sup> In «Corriere d'Italia», 20 maggio 1917.

<sup>930</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 3, *Informativa sullo stato della procedura immobiliare a carico del Teatro Costanzi*, Roma, 23 giugno 1917.

<sup>931</sup> Ivi, *Estratto dal verbale dell'adunanza della III Sezione del Comitato di Storia e d'Arte tenuta presso l'Ufficio X il giorno di sabato 9 giugno 1917, alle ore 16.*

<sup>932</sup> *Ibidem.*

<sup>933</sup> Il presidente dell'Accademia di Santa Cecilia tornerà a giocare un ruolo preminente nella STIn dopo l'acquisizione da parte del Governatorato di Roma: nel 1927 l'azionariato fascista – con la dura opposizione di Mascagni – nominerà San Martino membro del consiglio d'amministrazione. Cfr. § IX.2.

l'ipotesi di un acquisto da parte del Comune: all'interrogazione del consigliere Ghislimberti, l'assessore Leonardi risponde:

La convenienza dell'acquisto del teatro *Costanzi* è [...] subordinata a due condizioni: e cioè che lo Stato ceda gratuitamente l'area adiacente al teatro che è ora di proprietà demaniale e che è indispensabile alla vita del teatro stesso. Si augura pertanto che il Governo rinunci a far costruire su quell'area una centrale telefonica. Vi è inoltre la questione che il Governo non potrebbe concedersi il lusso di due teatri comunali. La convenienza dell'acquisto del *Costanzi* è perciò subordinata ad altra destinazione del teatro *Argentina*, demolendolo cioè per costruirvi il palazzo degli uffici municipali. Del resto, vi è tempo per deliberare: difficilmente nelle attuali condizioni del mercato i creditori del teatro troveranno chi arrischi una somma ingente per speculazioni di tal genere. Il Comune sarà sempre in tempo per trattare.<sup>934</sup>

Nel frattempo Luca Cuccia affida a una lunga intervista al «Giornale d'Italia» la spiegazione dello stato della Società Teatrale Internazionale. L'amministratore fa chiarezza sui complessi legami tra Séguin, la STIn e i vari istituti di credito, caratterizzati da rapporti di forza precari e mutevoli:

Sapevo – egli disse – di una importante vertenza del Banco di Roma, ma ignoravo che si fosse ai ferri corti. [...] Non si tratta di un fatto che possa preoccupare la cittadinanza, tanto più che l'Impresa del Costanzi è cosa molto diversa dalla Società proprietaria dello stabile. Anche se il Teatro fosse venduto, l'Impresa Carelli che ha il suo regolare contratto di esercizio, potrebbe svolgere i suoi spettacoli senza interruzioni di sorta. Non mi spiego – continuava il Cuccia – come il Banco di Roma abbia proceduto al giudizio di esproprio. Esso si surrogò ad una parte dell'ingente credito che il signor Séguin ha verso l'amministrazione della “Stin”, che dal giorno della sua costituzione ha perduto sempre. Ma l'operazione di credito fatta dal Banco di Roma al Séguin, più che da una seconda ipoteca sullo stabile, su cui prima iscritta è la Cassa di Risparmio di Roma per una somma non indifferente, era garantita sul pegno di tutte le azioni della STIN, di cui è proprietario il signor Séguin e la cui vendita, anche a svalutare molto lo stabile, coprirebbe sempre il credito del Banco di Roma. Certo il Séguin, negli ultimi tempi, dallo scoppio della guerra italiana, non ha adempiuto alle sue obbligazioni, ed io credo che l'azione sia diretta a svegliare il signor Séguin...” Creditori e azionisti, assicurava infine l'intervistato, dovevano stare più che tranquilli in quanto né gli uni né gli altri correvano alcun rischio.<sup>935</sup>

A dispetto delle dichiarazioni degli amministratori, la situazione finanziaria della STIn è pessima: sebbene il consiglio riesca ancora una volta a scongiurare le ipotesi di liquidazione e alienazione del

<sup>934</sup> *Il Costanzi e l'Ufficio del lavoro al Consiglio comunale*, in «GI», 20 luglio 1917. La citazione è trascritta da Frajese con alcune omissioni e imprecisioni (*Id.* 1977: II, 107).

<sup>935</sup> Frajese 1977: II, 107.

teatro di proprietà, il bilancio che si chiude il 30 novembre 1917<sup>936</sup> fotografa una situazione tragica. Il passivo della società supera i due milioni di lire ed è affossato principalmente dalla voce “creditori privilegiati garantiti”: questi, sommati, raggiungono L. 1.370.450,97<sup>937</sup>, mentre il valore del Costanzi (immobile e mobilio) è ormai ridotto a L. 1.679.650,56. Di fronte a questa situazione, sollecitato dai sindaci, Giuseppe Marchesano

[...] comunica che come risulta dal Bilancio chiuso al 30 Novembre 1917 testé approvato le perdite parziali del capitale sociale ascendo a Lire 250.000. Dato ciò è necessario che a sensi dell'articolo 146 del Codice di Commercio l'assemblea decida di ridurre il capitale sociale a L. 250.000 e deliberi o di reintegrare il capitale sociale stesso o di limitarlo alla somma rimanente o di sciogliere la Società. Invita perciò l'assemblea a deliberare in proposito.<sup>938</sup>

Dopo una breve discussione l'assemblea vota all'unanimità “di limitare il capitale sociale alla somma rimanente di L. 250.000”, dimezzandolo rispetto alle precedenti L. 500mila e portando la singola azione a 625 lire<sup>939</sup>. Una cifra davvero irrisoria rispetto alle 5mila lire richieste dieci anni prima, al momento della fondazione della società, per l'acquisto di un titolo: tenendo conto della svalutazione della lira durante il conflitto, appare evidente come il valore delle azioni STIn fosse ormai crollato. Proprio questa svalutazione, come vedremo in § VIII.2, a guerra conclusa spianerà la strada all'acquisto della maggioranza dei titoli da parte di Walter Mocchi ed Emma Carelli, i quali con una spesa relativamente bassa si accaparreranno la proprietà della STIn e del Teatro Costanzi.

### VII.3 *La coproduzione come risorsa. La combinazione Costanzi-Scala-Colón (1915-16)*

Mentre la grande guerra acuisce la crisi del mercato teatrale, ancora una volta Mocchi individua nelle strategie aggregative la soluzione ai problemi della produzione spettacolare: consolidato il meccanismo di circuitazione delle proprie compagnie tra Costanzi e Colón, negli anni del conflitto l'agente riesce a coinvolgere nella rete i principali teatri di Europa e Sud America. Il progetto si

<sup>936</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 14, *Verbale di Assemblea generale ordinaria e straordinaria di prima convocazione della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 27 febbraio 1917.

<sup>937</sup> La voce è composta da ipoteche (780.781,97), creditori vari (587.982,15) e creditori per tasse (1.686,85). Le perdite totali ammontano a L. 2.065.271,89.

<sup>938</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 14, *Verbale di Assemblea generale ordinaria e straordinaria di prima convocazione della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 27 febbraio 1917.

<sup>939</sup> Inizialmente l'assemblea delibera una nuova emissione di 250 azioni da mille lire l'una, con diritto di prelazione da parte dei vecchi azionisti; poi opta per la riduzione del valore delle 400 azioni già emesse. Ampia documentazione in ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 14.

realizza in due fasi distinte: dapprima Mocchi stringe un'alleanza tra Scala e Colón, poi – con il benestare dei governi italiano e francese – allarga la combinazione al Costanzi, all'Opéra e all'Opéra Comique di Parigi. Il presente capitolo e il successivo analizzano entrambe le fasi: pur allontanandosi dalla stretta narrazione della vita della Società Teatrale Internazionale, l'originalità del progetto, l'importanza dei legami con l'azionariato STIn e l'ampia disponibilità di fonti in larga parte inedite mi inducono a trattare nel dettaglio questi esperimenti di coproduzione<sup>940</sup>.

Nel marzo del 1915 gli echi della grande guerra si riverberano sulla prosa di Carlo D'Ormeville, che dalle colonne della sua «Gazzetta dei Teatri» annuncia la nascita di una nuova combinazione teatrale:

Il mondo lirico italiano – e più specialmente quello milanese – fu nei giorni scorsi sbalordito da una inattesa notizia scoppiata, come la bomba di un mortaio da 420. Diretta con mirabile precisione di tiro, la bomba non colpì la Madonnina del Duomo, ma cadde con assordante fracasso sulla vicina cupola della Galleria. E la notizia recò che il 15 corrente, in una delle sale del Select Hôtel di Roma, venne stipulato, fra il Duca Uberto Visconti di Modrone da una parte e i signori Walter Mocchi e Faustino Da Rosa dall'altra, più che un contratto un accordo, più che un'Alleanza un'Intesa allo scopo di collegare, non finanziariamente, ma artisticamente, la Scala di Milano e il Colon di Buenos Aires.<sup>941</sup>

D'Ormeville, lo ricordo, è socio di Mocchi nell'Agenzia Teatrale Italo-Sud-Americana; eppure il di lui entusiasmo non risponde soltanto a esigenze promozionali: al di là dei toni enfatici, infatti, la “geniale Intesa italo-americana”<sup>942</sup> viene apprezzata anche dal «Corriere della Sera», che sottolinea come “nell'interesse del miglioramento artistico e per assicurare alla Scala un corso di opere per numero ed importanza maggiore di quello che si poteva fin qui dare nel corso della stagione teatrale” la direzione di Visconti abbia combinato “un'intesa col Colon di Buenos Aires [...] per

<sup>940</sup> Del progetto si è occupata Irene Piazzoni (1995: 200-202), la quale si è giustamente limitata a descriverne le ripercussioni sulla vita amministrativa della Scala. Ciò nonostante, come più in generale la storia della STIn e il profilo di Mocchi, anche queste vicende sono spesso passate nella storiografia secondo visioni parziali, se non fuorvianti. Si veda a proposito la posizione di Harvey Sachs, che accoglierà il severo giudizio di Toscanini di cui si darà conto in § VII, e il duro commento del biografo di Mascagni, Cesare Orselli, che attingendo (senza citarle) alla biografia di Titta Ruffo e all'epistolario di Gino Marinuzzi, nonché alle mai tenere descrizioni del compositore, definisce con disprezzo l'impresario “manager della S.T.I.N., ex mercante di banane e futuro informatore del fascismo.” Orselli 2011: 88. Se in effetti alla fine degli anni Venti Mocchi svolgerà un'attività di fazendero in Brasile dopo la vendita del Costanzi, la citazione, riferita dal musicologo al 1909-10, è quantomeno imprecisa, oltre che riduttiva nei confronti di uno dei principali agenti e impresari dell'epoca.

<sup>941</sup> Carlo D'Ormeville, *Il grande avvenimento*, in «GT», LXXVII, n. 6, 25 marzo 1915.

<sup>942</sup> *Ibidem*.

modo che sia assicurata alla Scala maggiori quantità di opere di eclettico repertorio coi più omogenei complessi.”<sup>943</sup> Secondo D'Ormeville, inoltre, la combinazione sarebbe perfino in grado di accrescere i profitti di entrambe le gestioni:

[...] le due Direzioni, pur giovando notevolmente agli interessi del personale artistico, dei fornitori e degli editori, potranno realizzare delle economie, che permetteranno nei due teatri un maggiore sviluppo commerciale, senza che le rispettive autonomie ne siano menomate o sopraffatte, e senza che le sovrane ragioni dell'arte vengano né punto né poco asservite a meschini calcoli speculativi.<sup>944</sup>

Sulle modalità con cui si realizzerà l'accordo torneremo tra poco. Per il momento è importante sottolineare che il progetto è il frutto di un'organizzazione “ideata da tempo dal signor Walter Mocchi” sul modello in funzione “già da qualche anno fra il Coliseo ed il Costanzi”<sup>945</sup>.

Tuttavia in un primo momento stupisce rilevare come la combinazione escluda proprio il teatro romano; una scelta probabilmente obbligata per allontanare il sospetto di un tentativo di cartello speculativo tra Milano e la capitale. A marzo perciò la notizia diventa di pubblico dominio includendo soltanto i nomi di Scala e Colón, lasciando ai margini l'impresa Carelli. Eppure, nonostante la cautela, come vedremo a breve nel volgere di qualche mese tale polemica si abatterà in pieno sull'amministrazione di Visconti di Modrone. Del resto, come sottolinea Carelli, il legame tra il principale teatro sudamericano e il Costanzi è ormai indissolubile e l'ingresso della Scala avrebbe inevitabilmente portato vantaggi a entrambe le sale. A trattative ancora aperte, il soprano sfrutta l'intesa tra i due teatri come leva per ottenere dal Municipio il rinnovo della concessione. Scrive Carelli:

Con la stagione in corso ha termine il contratto esistente tra il Comune di Roma e la “IMPRESA TEATRO COSTANZI”, per la dotazione annua del Teatro stesso. [...] Un fatto nuovo si è effettuato nello scorso mese, e che noi partecipiamo alla S.V.III/ma, non soltanto perché è prova dell'alto prestigio che la organizzazione artistica del maggiore teatro di Roma gode all'Estero, ma anche per i nuovi doveri che questo fatto ci impone per poter sempre più concorrere a consolidare il primato dell'Arte lirica italiana. Con Decreto della Intendenza Municipale di Buenos-Aires del 21/12/1914 il Teatro Colon di questa Capitale, che, come S.V.III/ma non ignora, è il più sontuoso teatro del mondo, veniva concesso a Walter

<sup>943</sup> *Importanti accordi per l'avvenire della Scala*, in «CS», 16 marzo 1915. L'operazione è spiegata nel dettaglio da C.V., *La convenzione Scala-Colon*, in «La Lombardia», 17 marzo 1915.

<sup>944</sup> Carlo D'Ormeville, *Il grande avvenimento*, in «GT», LXXVII, n. 6, 25 marzo 1915.

<sup>945</sup> *Ibidem*.

Mocchi in società con Faustino Da Rosa, battendo altri sei concorrenti, italiani, francesi e tedeschi, fra le altre per la ragione seguente:

“perché la loro proposta offre la utilizzazione di una previa organizzazione artistica di uno dei più grandi scenari d'Europa, quale è il Teatro Costanzi di Roma, vantaggio indiscutibile che importa una garanzia di omogeneità nei complessi e di preparazione nei suoi elementi componenti.”

Per poter degnamente corrispondere a questo atto di fiducia del Municipio di Buenos-Ayres e dei nuovi Concessionari del Teatro Colon, noi saremo costretti a cambiare completamente, negli anni futuri, la messa in scena del Costanzi, portandola alla perfezione della Scala di Milano, vincendo così l'unico punto in cui il Costanzi, sotto la nostra direzione non è giunto ancora a superare, in nobile emulazione, il massimo teatro milanese. Ma per questo nuovo sforzo, soprattutto dopo quello da noi compiuto in questo anno di terribile crisi mondiale, con nostri gravissimi sacrifici e perdite, per non privare la Capitale della sua maggiore manifestazione d'Arte, è necessario che il Comune di Roma aumenti la dote a L. 120,000 contro l'obbligo della Impresa di investire la maggiore somma precisamente in scenari, vestiari, attrezzi, effetti di luce, ecc.<sup>946</sup>

Nonostante le richieste di Carelli siano pressanti<sup>947</sup>, il Campidoglio temporeggia: le difficoltà della guerra iniziano a ripercuotersi anche sulla capitale e la nuova amministrazione guidata dal prosindaco Adolfo Apolloni<sup>948</sup> non se la sente di esporsi agli attacchi dei socialisti portando in consiglio la questione della sovvenzione di un teatro d'élite, con una concessione in scadenza tra

---

<sup>946</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Emma Carelli ad Adolfo Apolloni, Roma, [24] febbraio 1915. Carelli perora la causa dell'aumento della dote riportando le sovvenzioni del Regio di Torino (110mila), del Carlo Felice (90mila), del San Carlo (80mila) e della Scala, finanziata dal Comune con 150mila lire e dai palchettisti con 280mila: “Se la S.V.III/ma ed il Consiglio Comunale vorranno osservare che [...] con oneri assai minori a carico della Impresa, le quali non hanno obbligo di rappresentare opere di concorsi e le cui stagioni sono assai più brevi della nostra, godono di sovvenzioni molto più notevoli, oltre il teatro gratuito, troveranno che la nostra richiesta, non solo è ispirata da giuste ragioni, ma è anche diretta all'alto fine di conquistare a Roma il primato nazionale in materia di teatro lirico, e di tenere alto, all'Estero, la fama dell'Arte Italiana in genere e quella di Roma in particolare.” *Ibidem*.

<sup>947</sup> Molte sono le lettere inviate a sindaco e assessori dall'impresaria, che informa puntualmente gli amministratori sugli sviluppi dell'accordo. “A completamento della mia lettera in data 24 Febbraio u.s.” scrive Carelli all'indomani della scrittura “mi compiaccio comunicarLe che ieri stesso venne firmata una Convenzione fra la Impresa del Teatro Colon di Buenos-Ayres, che, come Ella sa, è cointeressata e collegata alla Impresa Teatro Costanzi – col Duca Uberto Visconti di Modrone concessionario del Teatro alla Scala di Milano. In conseguenza di detta Convenzione il Teatro Costanzi si è assicurato, contro l'assunzione di speciali oneri, l'uso della sontuosissima messa in scena del Colon e della Scala di Milano, nonché la partecipazione ad uno speciale movimento di spettacoli, di repertorio e di artisti, che, realizzato, darà maggiore splendore alla annuale stagione lirica del Costanzi. Non le nascondo però che tutto ciò sarà solamente possibile se il Comune di Roma non soltanto confermerà per un triennio la dote; ma anche la porterà, come nella mia precedente lettera ho chiesto, a Lire 120.000 annue. Colgo l'occasione per far presente la necessità di una sollecita risoluzione da parte di codesto On. Comune, perché la Impresa Teatro Costanzi possa ratificare i propri impegni verso la Impresa del Colon e della Scala, ed in tempo utile provvedere alla preparazione della compagnia e degli spettacoli.” ASCA, X', b. 55, fasc. 3, Lettera di Emma Carelli ad Adolfo Apolloni, Roma, 16 marzo 1915.

<sup>948</sup> Il sindaco Prospero Colonna, cinquantasettenne, si arruola nelle prime fasi della guerra, lasciando l'incarico all'ex assessore alle Belle Arti.

molti mesi e guidato da impresari intenti a stringere accordi commerciali con altre sale. Tuttavia il concretarsi dell'intesa con la Scala, annunciata sul «Corriere della Sera» dallo stesso Visconti di Modrone<sup>949</sup>, costringe il Comune di Roma a farsi carico della questione. Recita il promemoria per la riunione di giunta del 17 aprile 1915:

Si fa presente all'On. Giunta stessa la necessità di dover prendere una sollecita deliberazione circa la rinnovazione o meno della convenzione, necessità determinata da due impellenti ragioni:  
1 – Perché l'Impresa possa addivenire alla preparazione di una importante stagione lirica (Preparazione che per ragioni artistiche e finanziarie deve essere iniziata in tempo opportuno per ben provvedere alla scelta delle opere e degli artisti che debbono eseguirle)

2 – perché l'iniziativa del Comune di far rappresentare ogni anno al Teatro Costanzi un'opera nuova inedita di maestro italiano possa essere continuata (iniziativa per la quale occorre bandire un pubblico concorso in tempo utile)

Credo non inopportuno far noto all'On. Giunta quanto la Signora Carelli ha esposta nella sua domanda cioè: “che l'Impresa del Teatro Costanzi ha firmato il 15 marzo u.s. una convenzione con il Teatro Colon di Buenos Aires e col Duca di Modrone concessionario del Teatro la Scala di Milano, convenzione con la quale il Teatro Costanzi si è assicurato l'uso delle grandi messe in scena del Colon e della Scala, nonché la partecipazione ad uno speciale movimento di spettacoli, di repertorio e di artisti che darà maggiore splendore all'annuale stagione lirica del Costanzi.”<sup>950</sup>

Dopo lunghi mesi di discussione – sui quali torneremo in chiusura del capitolo – la sovvenzione viene accordata per un triennio a partire dal 29 ottobre 1915<sup>951</sup>: essa consentirà all'Impresa Teatro Costanzi di programmare le proprie stagioni facendo affidamento su una base finanziaria stabile.

Come spiega Emma Carelli, i rapporti tra Costanzi, Scala e Colón sono regolati da due scritture distinte, collegate tra loro: un “Verbale delle intese prese tra il Colon e la Scala” e un “contratto d'intente artistica ed industriale, tra la Impresa Teatro Costanzi e la Impresa Colon.”

In virtù del primo atto, l'Impresa del Colon si è obbligata a concorrere col 66% dell'importo di tutte le scene nuove che saranno fabbricate d'ora innanzi, sia per il Teatro della Scala, sia per il Colon contro il proprio diritto di esibire tali scene, oltre che al Colon e alla Scala, anche al Costanzi di Roma, che dovrà a

<sup>949</sup> *Gli accordi fra la Scala e il Colon per l'avvenire del nostro massimo*, in «CS», 26 marzo 1915.

<sup>950</sup> ASCA, X', b. 55, fasc. 3, *Promemoria pel Congresso di giunta del giorno 17 Aprile 1915*.

<sup>951</sup> Ivi, fasc. 5, *Convenzione tra il Comune di Roma e la Impresa Teatro Costanzi, Roma, 29 ottobre 1915*.



sua volta versare alla Impresa Teatro Colon il 33% del costo di ciascuna delle sopradette scene, dipinte tutte sopra tela. [...] Col secondo atto (contratto d'entente fra il Costanzi e il Colon) la nostra Impresa ha fatto una specia di patto d'alleanza, comprendente anche la Scala di Milano, per il quale sarà possibile ottenere dai migliori artisti, in compenso della carriera loro assicurata tra i due maggiori teatri d'Italia ed il maggior teatro d'America, condizioni più miti, che permetteranno un arricchimento degli elenchi artistici nelle future stagioni.<sup>952</sup>

Tale formula aggira la necessità di stringere un accordo diretto tra Scala e Costanzi, che di certo avrebbe suscitato polemiche presso l'opinione pubblica e imbarazzi alle amministrazioni municipali. Eppure la sottigliezza formale non riesce a evitare a Visconti di Modrone dure critiche sulla stampa e interrogazioni nel consiglio comunale di Milano: sebbene il presidente dell'anonima scaligera avesse garantito il “rispetto della più assoluta autonomia finanziaria dei due teatri” (Piazzoni 1995: 190), l'«Avanti!» lo attacca, affermando che l'integrità artistica della Scala ne sarebbe uscita “svergognata”<sup>953</sup>. Al termine di settimane di dibattito, il 3 maggio il sindaco pone fine alla questione riconoscendo come formalmente “non vi fossero disposizioni in contrasto coi patti contrattuali in vigore tra l'impresa del Teatro alla Scala e il Municipio”, ma rimprovera Visconti facendo presente “che sarebbe stato opportuno, se non doveroso, che la Civica Amministrazione conoscesse, prima che divenissero impegnative, le intese adottate” (Piazzoni 1995: 190). Forse per ricondurre nella piena legalità una situazione ambigua, a settembre l'avvocato Giovanni Facheris chiede per conto di Visconti una formale modifica della scrittura, ma la risposta del Comune è lapidaria:

In riscontro alla di Lei lettera del 17 corrente mi pregio comunicarle che la Giunta municipale alla quale riferii il colloquio da se avuto con V.S. il giorno 4 corr. mese si è manifestato contrario ad aderire alla di Lei richiesta di una esecuzione parziale del contratto vigente col Sig. Duca Uberto Visconti di Modrone per l'esercizio del Teatro alla Scala. In sostanza la Giunta è del parere che il contratto debba avere la sua piena esecuzione come negli scorsi anni non ravvisando nell'attuale stato di cose alcun legittimo

<sup>952</sup> Ivi, Lettera di Emma Carelli ad Adolfo Apolloni, Roma, 5 aprile 1915. Nella missiva l'impresaria enfatizza i miglioramenti che l'accordo avrebbe portato anche al “decoro scenico”: “Con tale Convenzione [...] la Impresa del Costanzi ha assunto un impegno certamente più gravoso di quelli antecedenti relativi alle scene di carta in uso nel proprio teatro e noleggiate da scenografi inferiori; ma in compenso ha assicurato al Costanzi una presentazione scenica di spettacoli, che costituivano fino ad ieri l'esclusività del Teatro alla Scala. E ciò senza pregiudizio del proprio Atelier Scenografico, per quanto riguarda le riparazioni, i rinnovamenti e soprattutto la confezione di quegli spettacoli che non saranno di comune con la Scala. Analoghi impegni ha assunto inoltre, sempre in combinazione col Colon e con la Scala, per il miglioramento del vestiario e dell'attrezzatura.”

<sup>953</sup> «A», 13 aprile 1915.

impedimento all'adempimento integrale della convenzione 15 Giugno 1910.<sup>954</sup>

Il primo scambio della combinazione architettata da Mocchi si realizza a favore dei teatri sudamericani: il 22 aprile 1915 la «Gazzetta dei Teatri» annuncia a tutta prima pagina il cartellone della “Grande stagione lirica ufficiale 1915” del Teatro Colón di Buenos Aires, realizzata “in collaborazione artistica colla SCALA di Milano”<sup>955</sup>. Nel programma spiccano i nomi dei tre divi forse più acclamati dell'epoca – Enrico Caruso, Titta Ruffo e Mario Sammarco – necessari all'impresa per stimolare la campagna di abbonamenti su cui si basava l'organizzazione delle stagioni in Sud America<sup>956</sup>.

Ma più che l'alto livello della compagnia, in questa sede mi preme sottolineare gli elementi che realizzano la “collaborazione artistica” tra i due teatri. Innanzitutto le tre principali figure direttoriali appartengono alla Scala: direttore d'orchestra è Gino Marinuzzi, “Regisseur Generale” il direttore artistico scaligero Vittorio Mingardi, Maestro del Coro Enrico Romeo, mentre dal Costanzi arrivano il direttore di scena Romeo Francioli e il coreografo Augusto Francioli. Gran parte degli artisti provengono inoltre dall'Agenzia Teatrale Italo-Sud-Americana o sono comunque habitués delle stagioni interoceaniche di Mocchi e Carelli (su tutti: Bernardo De Muro, Hipolito Lazaro, Ernestina Poli Randaccio, Rosa Raisa, Gilda Dalla Rizza<sup>957</sup>). Il repertorio, equamente ripartito tra i cataloghi Ricordi e Sonzogno, prevede un equilibrato insieme di opere nuove per il Colón (*Cavaliere della Rosa*, *Francesca da Rimini*, *Notte di Leggenda* di Franchetti, *Ivan* di Mansilla, *Jongleur de Notre Dame* di Massenet) e classici immortali, compreso il *Tannhäuser* di Wagner che di lì a poco sarebbe diventato irrapresentabile in Italia in seguito alle pressioni del “Comitato internazionale

<sup>954</sup> AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. H75, fasc. 4, Lettera dell'assessore consulente legale Alberto Sarteschi a Giovanni Facheris, Milano, 18 settembre 1915.

<sup>955</sup> «GT», LXXVII, n. 8, 22 aprile 1915.

<sup>956</sup> Spiega D'Ormeville: “Come è noto, la base granitica, la vera pietra angolare della speculazione impresaria di quel teatro è l'abbonamento. Se questo non raggiunge un certo limite, il disastro è inevitabile. Infatti, da quando venne aperto fino a pochi giorni prima della sua chiusura, i risultati erano ben altro che incoraggianti. Ma, ottenuta dal Caruso la firma del contratto offertogli appena tornato dagli Stati Uniti ed annunziato il suo nome a Buenos Ayres, la cifra dell'abbonamento, non solo raggiunse in poche ore l'importanza necessaria al salvataggio, ma la superò di gran lunga. *Audaces fortuna juvat*: i signori Mocchi e Da Rosa furono audacissimi e la fortuna sorrise ai loro sforzi titanici. Ottenuta la garanzia materiale, rimaneva la battaglia morale da combattere e da vincere. E qui non giovò la fortuna, ma il senno, poiché i due impresari si assicurarono il validissimo ausilio dei maestri Vittorio Mingardi e a lui affidarono i pieni poteri per la direzione artistica della stagione.” *La grande stagione lirica al Teatro Colon di Buenos Ayres*, in «GT», LXXVII, n. 11, 23 settembre 1915.

<sup>957</sup> Completano il cast: Giovanni Genzardi, Karl Jorn, Giuseppe Danise, Ernesto Caronna, Giulio Cirino, Francesco Lazzari, Guglielmo Niola, Higinia De Serrantes, Amelita Galli Curci, Mary Melza, Maria Roggero, Geneviève Vix, Nini Frascani, Flora Perini, Maria Alemanni, Anita Giacomucci, Ida Mannarini, Maria Rango, Maria Galeffi, Ugo Bassi, Teofilo Dentale, Dino Lussardi, Luigi Nardi, Giordano Paltrinieri.

anti-tedesco”<sup>958</sup>.

La stagione del Colón fu indubbiamente frenetica: “il Mingardi” esulta D'Ormeville “riuscì [...] ad allestire venti opere e a dare, in 78 giorni, 81 rappresentazioni. [...] Nel cast anche Caruso, scritturato per 10 recite, ne eseguì 28 più 5 gratuite per beneficenza.”<sup>959</sup> Sebbene siano opera di un fiancheggiatore, i commenti entusiasti di D'Ormeville evidenziano come il progetto abbia natura tutt'altro che effimera. Forse proprio la constatazione che la combinazione interoceanica possa effettivamente mettersi in moto, durante l'autunno inizia a far levare da più parti proteste e polemiche contro il “cartello” che avrebbe messo in discussione gli equilibri precari del mondo teatrale italiano, con l'apporto di manodopera “forestiera” a danno di quella locale e un inasprimento del ricorso al “caporalato”. Le prime a muoversi sono le maestranze, che già provate dal conflitto temono un ulteriore peggioramento delle proprie condizioni. A Roma, ad esempio, “il personale delle comparse addotto al Teatro” si rivolge al sindaco

[...] perché voglia provvedere affinché non avvenga anche questa volta il solito sfruttamento fatto a loro danno dai soliti speculatori, i quali non solo non danno alle comparse neanche la metà di quello che paga per questo servizio l'Impresa, ma ricorrono a studenti ed altri giovani i quali, pur di assistere allo spettacolo, fanno le comparse gratis e così i detti sfruttatori intascano per intero il denaro, togliendolo a tanti padri di famiglia che vivono nella miseria.<sup>960</sup>

Allo stesso modo i membri della sezione romana della Federazione Orchestrale Italiana protestano per la solita questione dei professori scritturati fuori Roma e per la difficile situazione di chi ha abbandonato un posto garantito nell'orchestra dell'Augusteo “attratto col miraggio dell'America”, e ora rischia di vedersi sopravanzato per le tournée oltreoceano dalla scrittura degli orchestrali scaligeri<sup>961</sup>. Se tali istanze possono rimandare alle rivendicazioni dei bandisti viste in § VI.1, quelle di alcuni fornitori si rivelano più consapevoli delle problematiche poste dalla combinazione<sup>962</sup>.

<sup>958</sup> Completano il repertorio: *Falstaff, Africana, Amleto, Aida, Carmen, Fanciulla del West, Iris, Tosca, Cavalleria rusticana, Pagliacci, Rigoletto, Gioconda, Faust* di Gounod e *Manon* di Massenet.

<sup>959</sup> *La grande stagione lirica al Teatro Colon di Buenos Ayres*, in «GT», LXXVII, n. 11, 23 settembre 1915.

<sup>960</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 1, Lettera anonima al Sindaco di Roma, s.d. [protocollata 1 novembre 1915].

<sup>961</sup> Ivi, Lettera di Giuseppe Rizzo a Prospero Colonna, Roma, 7 dicembre 1915.

<sup>962</sup> Protesta la sartoria Bernardini: “Ebbero già altra volta occasione di rivolgermi alla S.V. III° per esporle le condizioni in cui si trova la mia sartoria teatrale di fronte alla Direzione del TEATRO COSTANZI, ed ora mi accingo a ripeterle in succinto. Nacque la mia sartoria sotto la gestione del Cav. Morichini, il quale non solo la incoraggiò ma varie volte ne lodò il funzionamento. Una tale industria posta nella nostra Città, lontana dal massimo centro teatrale, basava la sua esistenza sulle risorse della piazza e specialmente su quello che poteva offrire il nostro massimo teatro. Ceduto il teatro alla STIN, continuò a dare le sue forniture

Anche a Milano l'accordo artistico scatena diversi malumori, tanto che mentre la compagnia si trova ancora in Sud America, Visconti compie alcune mosse che sembrano dimostrare l'intenzione di ricalibrare alcuni aspetti dell'accordo con Mocchi. Non sappiamo se per un ripensamento oppure per gli impegni al fronte, Visconti temporeggia e la definizione del programmazione per la stagione di Carnevale subisce una battuta d'arresto. A denunciare la stagnazione è proprio il socio di Mocchi, Carlo D'Ormeville, che dalle colonne della «Gazzetta dei Teatri» sollecita Visconti affinché non manchi ai propri impegni. Con una lettera aperta al presidente, pubblicata in prima pagina il 7 ottobre, il direttore del periodico inaugura una campagna stampa dietro alla quale è difficile non vedere la mano di Mocchi.

Mentre lei se ne sta sul fronte, sopportando i disagi e sfidando i pericoli della guerra, nobilissima prova ed esempio di quel patriottismo, che fu sempre una delle più spiccate caratteristiche ereditarie della sua famiglia, qui a Milano, il piccolo ma rumoroso mondo teatrale fu fino ad oggi agitato e preoccupato, non certo senza ragione, per le sorti della Scala. Il sacro tempio dell'arte è da vari mesi ermeticamente chiuso, come quelle botteghe austro-tedesche, che vennero devastate dalla furia popolare – il personale addetto ai lavori estivi di preparazione brilla per la sua assenza – al gajetto sciame della allieve della Scuola di ballo è inesorabilmente vietato l'ingresso – la barbetta brizzolata del Direttore Mingardi era scomparsa, poiché fra lui e lo stambugio direttoriale c'era di mezzo il mare [...] in una parola da cima a fondo del vasto edificio tutto è silenzio di tomba e desolazione di abbandono. [...] I più pessimisti gridavano ai quattro venti: - La Scala rimarrà chiusa! [...] Per mio conto io non ho mai dubitato e a chi mi interrogava rispondevo sempre: - Il Duca Visconti sa troppo bene quali sono gli obblighi da lui assunti e non è uomo da mancare ai propri impegni, specialmente ora che la classe artistica versa in così critiche condizioni.<sup>963</sup>

Nel numero successivo, D'Ormeville rivela “Che la solita stagione avrà luogo con le norme abituali”,

---

sino al 1911 per gli spettacoli che nello stesso teatro Costanzi diede il Comitato dell'Esposizione, non solo senza alcun rimarco, ma con piena soddisfazione del Comitato stesso. Passato il Teatro Costanzi alla TEATRALE, le cose incominciarono a cambiare e quindi la sartoria incominciò a languire per le condizioni che il Sig. Mocchi offriva. Ciò malgrado si stabilì un accordo e quantunque le nuove condizioni fossero a scapito della sartoria, pure si continuò. Subentrata la Signora EMMA CARELLI, le cose cambiarono completamente, ma pure per non distruggere una industria, sorta con gravi sacrifici pecuniari, mi ero assoggettata a prezzi assolutamente irrisori. Neppure questo giovò. La Signora Carelli che aveva convenuto un prezzo mitissimo per ciascun costume, pretese infine che le fornissi solo quelli degli artisti, delle ballerine etc. utilizzando per tutto il resto alcuni costumi di sua proprietà. Per non subire questo stato di cose che danneggiava la sartoria non solo finanziariamente ma anche moralmente, per le deficienti messe in scena, che con tale miscuglio risultavano, dovetti sospendere la fornitura. Ora la mia industria priva delle risorse del massimo teatro, in tempi così anormali, e priva dell'appoggio del Comune, che non impone fornitori locali, come si pratica nelle altre Città, ove vi sono teatri sovvenzionati, dovrà necessariamente sparire, e perché non si abbia a credere che la chiusura della sartoria avviene per fallimento ne chiarirò le ragioni a mezzo della stampa cittadina.” ASCA, X', b. 56, fasc. 2, Lettera di Anna Bernardini al sindaco di Roma, Roma, 9 novembre 1916.

<sup>963</sup> Carlo D'Ormeville, *Cose della Scala. Lettera aperta al Duca Visconti di Modrone*, in «GT», LXXVII, n. 12, 7 ottobre 1915.

sebbene sia sorta “Qualche lieve divergenza fra la Direzione del teatro e le masse corali e orchestrali”. Dopo aver confermato la “inaugurazione della stagione, fissata già per il giorno 26 dicembre” e “Le opere del repertorio già fissate” (la *Battaglia di Legnano*, l'*Aida*, il *Principe Igor*, la *Francesca da Rimini* e il *Barbiere di Siviglia*), l'agente informa che

Per la scelta delle altre tre si attende l'arrivo del signor Mocchi, il quale sarà qui fra tre giorni, onde coordinarle col suo repertorio di Buenos Aires, in forza dell'intesa col Duca Visconti di Modrone per lo scambio degli spettacoli fra la Scala ed il Colon. [...] Il maestro Marinuzzi arriverà anche lui insieme al signor Mocchi e le prove cominceranno al più presto sotto la sua direzione.<sup>964</sup>

Nonostante l'ottimismo di D'Ormeville la stagione sembra nuovamente arenarsi se il socio di Mocchi è costretto ad appellarsi ancora a Visconti dalle pagine del proprio giornale:

[...] mi pare che nell'ambiente scaligero si dorma della grossa e non *fervat opus* come, *à l'heure qu'il est*, sarebbe necessario. Il repertorio è definitivamente stabilito?... Le ordinazioni per la messa in scena sono date ai fornitori?... L'accordo con le masse orchestrali e corali è intervenuto senza che vi sia più ragione di discutere?... Gli artisti, che dovranno eseguire le opere scelte e da scegliersi, sono tutti scritturati? [...] Speri che l'arrivo di Walter Mocchi, moralmente interessato nelle cose della Scala, valesse a scuotere dal torpore glaciale i pilori della grande nave, ma, a quanto pare, anche la sua attività si è arrestata, e la nave, ben lungi dall'uscire dal porto, sembra che ancora non sia neppure varata. Vi sono forse ancora delle controversie da appianare o degli ostacoli da superare?... Si appiani e si superi, ma si faccia presto e non dimentichino i signori dirigenti che *dum Romae consulitur, Sanguntum perit*. Non imitino per carità le tergiversazioni della diplomazia europea, se non vogliono vedere la Scala trasformata in uno Stato balcanico!... Non è più il caso di temporeggiare, come Fabio, ma di agire, come Cesare. Mangia, cavallo mio, che l'erba cresce, dice il proverbio: io però vedo purtroppo che il cavallo mangia, ma che l'erba non cresce.<sup>965</sup>

Se Visconti si trincerava dietro il silenzio stampa – ma per tramite del proprio amministratore si preoccupa di informare degli sviluppi la commissione teatrale<sup>966</sup> – il sindaco di Milano, sollecitato

<sup>964</sup> *Cose della Scala*, in «GT», LXXVII, n. 13, 21 ottobre 1915.

<sup>965</sup> *Mangia, cavallo mio...*, in «GT», LXXVII, n. 14, 4 novembre 1915.

<sup>966</sup> “Per incarico di S.E. Il Duca Uberto Visconti di Modrone mi pregio confermare che, malgrado le eccezionalità dei tempi e quanto in contrario erasi potuto dire, anche quest'anno avrà luogo, secondo gli intervenuti accordi, la stagione di Carnevale quaresima al teatro alla Scala e che essa avrà principio col giorno 26 Dicembre p.v. ritornando così alle antiche tradizioni [...]. Per le enormi difficoltà che si presentano quest'anno alla preparazione della stagione in causa delle gravissime condizioni portate dalla guerra deve ritardare qualche giorno ancora la comunicazione del programma. Tuttavia esso è quasi concretato ed il Sig. Duca si ripromette di trasmetterlo alla S.V.III.ma non appena gli sarà possibile [...]” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H75, fasc. 4, Lettera di Paolo Bruzzi, Milano, 11 novembre 1915.

dalle maestranze e allarmato dalle supposizioni della stampa, indirizza al presidente dell'anonima scaligera una dura lettera:

Mi sono pervenute, da parte di un gruppo di professori d'orchestra e di un gruppo di coristi, delle proteste in ordine alla loro mancata assunzione in servizio per la prossima stagione del Teatro alla Scala. Io devo soffermarmi ad una di tali proteste: quella relativa all'impegno imposto agli scritturandi di accettare il contratto anche per l'America pena la perdita della scrittura per la Scala.<sup>967</sup>

Partendo dalla protesta degli orchestrali, l'amministrazione avanza dubbi sull'autonomia del teatro.

Continua il sindaco Caldara:

[...] se stesse in fatto che altri partecipa alle scritturazioni per la Scala avendo di mira la cura di interessi proprii e dettando quindi condizioni che non sarebbero nemmeno pensabili ove il Teatro fosse gestito unicamente dal Duca Visconti di Modrone, si avrebbe una vera e propria cessione parziale di esercizio, coll'aggravante che il nostro massimo Teatro – glorioso di tradizioni che non consentono attentati di menomazione – diverrebbe strumento alla speculazione internazionale dell'Arte. Perciò [...] io reputo mio preciso dovere di richiamare V.E. ad una oggettiva considerazione delle cose, non solo per evitare iattura al personale del Teatro alla Scala che si è rivolto a me, ma ancora per vedere se non è il caso di troncare accordi che mettono in pericolo, insieme all'osservanza della convenzione col Comune, le tradizioni del glorioso Teatro e anche (me lo consenta, signor Duca, appunto per la stima che ho sempre nutrito e nutro per Lei) le simpatie della cittadinanza per le benemerite artistiche Sue e del Suo illustre Genitore.<sup>968</sup>

Pochi giorni dopo l'invio della lettera, viene pubblicato il programma della Scala per il Carnevale 1915-16, che, oltre a un rilevante numero di opere ispirate a un sentimento “di attualità”<sup>969</sup>, attesta – soprattutto nelle scritture – una comunanza notevole con quello del Colón<sup>970</sup>. Reso

<sup>967</sup> Ivi, Lettera di Emilio Caldara a Uberto Visconti di Modrone, Milano, 22 novembre 1915.

<sup>968</sup> *Ibidem*.

<sup>969</sup> A rimarcare la scelta di titoli rispondenti allo spirito dell'Intesa è il solito D'Ormeville: “Il grande programma è ispirato a sensi d'arte, come rare volte si era verificato, e di attualità, come gli avvenimenti consigliavano. Avremo dunque la *Francesca da Rimini* del trentino Zandonai, il *Principe Igor* del russo Borodine, la *Manon* del francese Massenet, le *Beatitudini* del belga César Frank e la *Marta* di soggetto inglese del maestro Flotow, che, come Meyerbeer, studiò, visse e compose quasi sempre a Parigi. Avremo inoltre per commemorare la data storica del passaggio di Vittorio Emanuele II, il Padre della Patria, dal regno terreno all'immortalità, la *Battaglia di Legnano* di Verdi [...]” *Da una stagione all'altra. Alla Scala*, in «GT», LXXVII, n. 16, 2 dicembre 1915. Completano il programma il *Barbiere di Siviglia*, *Isabeau* diretta dallo stesso Mascagni, *Aida*, *Andrea Chénier* e la *Bohème* di Puccini. Inoltre, viene ripreso il ballo *Excelsior* di Manzotti, “opportunosamente rimaneggiato, ringiovanito ed adattato ai tempi nostri, mercé le cure e il talento di Renato Simoni”.

<sup>970</sup> Oltre ai tre direttori Gino Marinuzzi, Vittorio Mingardi ed Enrico Romeo, il cast conferma dal Sud America Gilda Dalla Rizza, Elvira De Hidalgo, Rosa Raisa, Giuseppe Danise, Giulio Cirino, Teofilo Dentale, Luigi Nardi, Giordano Paltrinieri. A questi si aggiungono alcuni divi di casa nei teatri di Mocchi (Mattia Battistini, Alessandro Bonci, Fernando De Lucia, Rosina Storchio) e

pubblico il cartellone, Visconti risponde punto per punto alle accuse del sindaco, con una lettera molto dura che merita di essere trascritta quasi per intero.

Ho voluto attendere la pubblicazione del programma della Scala e l'impressione che esso avrebbe destato nel pubblico, per rispondere con maggiore autorità alla sua lettera. Ora io posso con serena tranquillità dolermi con Lei della sua insistenza a voler confondere un accordo tecnico interno, inteso ad ottenere risultati artistici più efficaci, più vari, più continuativi di quelli che si possono ottenere mediante la consuetudinaria maniera di fare il teatro, con una subdola, mascherata cessione totale o parziale del mio contratto e della mia gestione ad altri; ed anzi contro questo equivoco, che è l'eco di spiegabili interessi necessariamente feriti da ogni riforma e di inesplicabili mire, che si truccano con atteggiamento di apostolato artistico, io protesto, una buona volta per sempre, con tutta la forza di chi, per rispetto del proprio nome e di se stesso, sdegnerebbe in ogni caso di ricorrere a mezzucci miserabili e che, ad ogni modo, avrebbe potuto prendere occasione della guerra guerreggiata per ritirarsi decorosamente da un sacrificio, che, cessate le condizioni anteriori delle cose, è diventato certamente, oggi, più gravido di rischi e più oneroso. Ciò posto, io sorvolo sopra gli incidenti che hanno determinato la Sua lettera. A parte che io non ho alcun obbligo contrattuale col Comune di favorire questo o quel gruppo di coristi e professori, e che ho, viceversa, il pieno diritto di eleggere quei collaboratori che, secondo il mio criterio, siano i più adatti a farsi raggiungere lo scopo fondamentale del contratto stesso, di cui io solo ho la responsabilità, e cioè il livello artistico degli spettacoli scaligeri – due fatti provano la precipitazione della di Lei accusa: lo ho contrattato le masse dirigendomi, non a dei singoli, ma alle loro organizzazioni di mestiere, che hanno fornito i nominativi; e l'accordo si è facilmente raggiunto, precisamente per l'intervento del Sig. Walter Mocchi, come le organizzazioni ufficiali stesse potranno confermarle. È infatti possibile che una minoranza infima (dieci professori d'orchestra e venti coristi sopra una massa di un centinaio di elementi per ciascuna categoria) la quale non è professionista, ma esercita mestieri complementari, non desideri allontanarsi nell'estate da Milano; ma è assurdo pensare che la quasi unanimità dell'orchestra e l'80% del coro abbia considerato una imposizione ricattatrice, ciò che costituisce, invece, nel mondo teatrale, l'aspirazione suprema di tutti i professionisti qualificati: il contratto, cioè, del Colon e tournée Sud Americana, che integra, per l'orchestra, con circa cinquemila lire, il modesto contratto scaligero di milleduecento, e, per il Coro, con tremila lire, l'emolumento scaligero di settecento. Tutt'altro che sopportare imposizioni, le Masse [...] hanno imposto [...] al Sig. Mocchi di confermare le sue promesse per il Colon; mentre, viceversa, furono da me rispettati pienamente e lo saranno, per la durata del mio contratto con loro, i diritti degli elementi non professionisti [...]. Prima di pronunciarsi sulla efficacia degli accordi, che, con pieno diritto legale e nell'unico intento di giovare

---

una nutrita schiera di nomi altrimenti noti (Edoardo Di Giovanni, Aureliano Pertile, Tito Schipa, Armando Crabbè, Matteo Dragoni, Giacomo Rimini, Riccardo Stracciari, Elvira Casazza, Jacqueline Royer, Wanda Ferrario, Elvira Barsanti, Adele Roessinger).

artisticamente alla Scala, io ho assunto, aspettiamone i risultati, che precisamente, per verificarsi in tempi eccezionali e difficilissimi, saranno tanto più concludenti. E, frattanto, mi permetta di constatare con giusto orgoglio che il primo passo, la pubblicazione del programma, è stato accolto dalla cittadinanza con lusinghiera simpatia e plauso generale.<sup>971</sup>

“La di Lei lettera, così nobilmente franca e sentita, mi tranquillizza” risponde il sindaco socialista Emilio Caldara “ed aggiungo anche che sul programma dell'imminente stagione nulla ho da ridire.”<sup>972</sup> In effetti Visconti di Modrone aveva posto correttamente l'accento su quella che era ormai una pratica consolidata da parte delle maestranze scaligere – la tournée d'oltreoceano al termine della stagione di Carnevale – che la convenzione con Mocchi non aveva fatto altro che rendere più stabile. Già nel 1908, ad esempio, il presidente dell'anonima scaligera aveva negato a San Martino la concessione della Scala per un ciclo di rappresentazioni primaverili de *La Nave* di d'Annunzio per ragioni non soltanto di ordine estetico:

Gli artisti, le masse corali, e la massima parte del personale, ultimati gl'impegni col Teatro, abbandonano Milano e la maggior parte di essi sono già scritturati per la stagione di Buenos Ajres; l'orchestra poi finiti i suddetti concerti <sinfonici di maggio> si scioglie essa pure e molti dei suoi elementi sono già impegnati parte all'estero e parte in altri teatri d'Italia.<sup>973</sup>

Nei mesi in cui a Milano si prepara il programma della stagione di Carnevale 1915-16, che verrà ovviamente salutato dai fiancheggiatori di Mocchi con “maraviglia, simpatia ed approvazione”<sup>974</sup>, a Roma Emma Carelli continua a trattare con il Campidoglio per il rinnovo della dote: se è da marzo che la questione si trascina tra carteggi, giunte e consigli comunali, finalmente il 29 ottobre il Consiglio Comunale approva la sovvenzione di L. 80.000 introducendo “nella convenzione l'obbligo dell'Impresa di dare rappresentazioni a beneficio del Comitato Civile, della Croce Rossa e con ingresso gratuito pei militari feriti, anche rinunciando alle concessioni a favore degli organi del Comune.”<sup>975</sup> Ben altre erano state le richieste avanzate in consiglio, dall'abolizione totale del

<sup>971</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H75, fasc. 4, Lettera di Uberto Visconti di Modrone al sindaco di Milano Emilio Caldara, 27 novembre 1915.

<sup>972</sup> Ivi, Lettera di Emilio Caldara a Uberto Visconti di Modrone, Milano, 13 dicembre 1915.

<sup>973</sup> Ivi, b. H71, fasc. 7, Lettera di Uberto Visconti di Modrone a Enrico di San Martino, Milano, 25 marzo 1908.

<sup>974</sup> Carlo D'Ormeville, *Da una stagionissima all'altra. Alla Scala*, in «GT», LXXVII, n. 16, 2 dicembre 1915.

<sup>975</sup> ASCA, X<sup>I</sup>, b. 56, fasc. 1, *Proposta al Consiglio Comunale di Roma – Seduta del 29 ottobre 1915 – Rinnovazione della convenzione con l'Impresa del Teatro Costanzi*.



finanziamento a formule meno onerose per le casse comunali<sup>976</sup>, ma alle fine sono ancora una volta le istanze degli impresari a imporsi, sebbene ridimensionate rispetto alle 120mila lire proposte in un primo tempo<sup>977</sup>. Scrive Emma Carelli:

La prego di porgere a mio nome alla On. Giunta i ringraziamenti più sentiti per la deliberazione presa in favore del Costanzi, ispirata a nobile senso di Arte e di protezione per quanti danno l'opera loro al Teatro e da esso traggono la sussistenza. Era già mio intendimento dare una serata a beneficio delle patriottiche Istituzioni, che cooperano a provvedere alle necessità create dalla guerra, e mi affretto a pregarLa di comunicare a codesta On. Giunta la mia entusiastica adesione.<sup>978</sup>

La locandina della stagione 1915-16 del Teatro Costanzi<sup>979</sup> reca la dicitura "In collaborazione artistica con i Teatri «alla SCALA» di Milano e «COLON» di Buenos-Aires". Più che alle opere, è all'elenco artistico guidato da Edoardo Vitale<sup>980</sup> che bisogna guardare per individuare lo scambio tra le sale di Milano e Roma: nel cartellone troviamo infatti in comune soltanto alcuni titoli di repertorio (*Manon, Andrea Chénier, Francesca da Rimini, Ivan*), mentre invece nel cast figurano diversi cantanti che, dopo aver calcato le tavole del Colón, si alternano tra i palcoscenici di Scala e Costanzi. Tra questi, spiccano i nomi di Rosina Storchio, Rosa Raisa, Alessandro Bonci, Aureliano

<sup>976</sup> L'assessore per l'ufficio tecnologico (*sic!*) aveva ad esempio proposto di inserire nelle "Convenzioni per l'agibilità dei Teatri Costanzi e Argentina [...] una clausola presso a poco come segue: «Il Comune si riserva il diritto di pagare tutti o parte dei corrispettivi nella presente Convenzione sotto forma di somministrazione di energia elettrica per illuminazione o per altri usi da valutarsi al prezzo dei contratti vigenti fra l'Impresa ed il fornitore attuale». Trattandosi di grandi consumatori di energia mi sembra che una disposizione simile, che non lede gli interessi delle Imprese, e che ci permette di favorire in modo cospicuo la nostra Azienda Elettrica sia utile ed opportuna [...]» ASCA, X', b. 56, fasc. 1, Lettera di Giovanni Battista Giovenale ad Adolfo Apolloni, Roma, 8 ottobre 1915. Risponde Carelli: "mentre sarei dispostissima di uniformarmi al desiderio dell'On. Amministrazione Comunale, non mi è possibile di far ciò, perché, con lettera-contratto in data 27 Luglio 1909, il Teatro Costanzi è impegnato fino al 1919 con la Società Anglo Romana." ASCA, X', b. 56, fasc. 1, Lettera di Giovanni Battista Giovenale ad Adolfo Apolloni, Roma, 8 ottobre 1915.

<sup>977</sup> Non sappiamo se il sindaco sia sensibile alle adulazioni, ma di certo le missive di Emma Carelli arrivano puntuali sulla scrivania di Apolloni: "Non ho voluto importunarla durante questo tempo, conoscendo la mole delle sue occupazioni; ma so dal suo valido appoggio in Giunta, per la proposta della dote triennale al mio teatro. Mi permetto ora di ricordarmi a Lei perché andando, come pare, questa sera la proposta in Consiglio Lei voglia appoggiarla e difenderla come si fa per una creatura prediletta, non dimenticando che fu Lei il primo a proporre in difesa dell'Arte nostra l'aiuto ed il patrocinio del Municipio di Roma." ASCA, X', b. 56, fasc. 1, Lettera di Emma Carelli ad Adolfo Apolloni, Roma, 22 ottobre 1915.

<sup>978</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 1, Lettera di Emma Carelli ad Adolfo Apolloni, Roma, 31 ottobre 1915. In tutto le serate di beneficenza saranno quattro, tra cui si segnalano: uno spettacolo per Croce Rossa Italiana (4 febbraio), la terza rappresentazione della *Francesca da Rimini* e la prima di *Otello* (6 febbraio) a beneficio delle Famiglie dei Richiamati e volontari residenti all'estero.

<sup>979</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 1. A partire dal 1915 la carta intestata dell'Impresa Teatro Costanzi riporta la dicitura "In combinazione artistica col TEATRO COLON di Buenos-Ayres", senza nominare la Scala.

<sup>980</sup> Elenco artistico completo: Adelina Agostinelli, Giuseppina Baldassarre, Bianca Bellincioni, Sara Bosisio, Ersilde Cervi, Gilda Lauri, Eva Mangili, Anna Martino, Ester Mazzoleni, Olga Morano, Rosa Raisa, Rosina Storchio, Lucia Torelli, Laura Zinetti, Berardo Berardi, Alessandro Bonci, Icilio Calleja, Giulio Crimi, Augusto Dadò, Edoardo Di Giovanni, Eugenio Giraltoni, Mansueto Gaudio, Luigi Nardi, Aureliano Pertile, José Palet, Romano Rasponi, Giacomo Rimini, Amedeo Rossi, Tito Schipa, Mariano Stabile, Riccardo Stracciari, Giuseppe Tacchi, Ettore Trucchi Dorini.

Pertile e Tito Schipa<sup>981</sup>, che evidenziano come in questa prima stagione la collaborazione artistica tra Scala e Costanzi si concentri soprattutto sullo scambio dei divi, più che delle compagnie.

#### VII.4 *Alzare la posta in gioco. La combinazione Costanzi-Scala-Colón-Opéra-Opéra Comique (1916-17)*

La combinazione architettata da Mocchi e Visconti non riesce a mettere Scala e Costanzi del tutto al riparo dagli effetti della grande guerra: nell'ultimo scorcio del Carnevale-Quaresima 1915-16 il meccanismo produttivo minaccia d'incepparsi, tra defezioni di artisti, cambi di programma e rallentamenti della produzione. Scrive Emma Carelli:

Ho sperato fino ad oggi di poter mantenere l'impegno di dare gli UGONOTTI, opera inclusa nelle otto approvate dal Comune; ma le difficoltà che ogni giorno di più complicano lo svolgimento della stagione me lo impediscono assolutamente. Il successivo richiamo di classi sotto le armi, mi ha obbligata alla continua sostituzione di professori d'orchestra e di coristi, ritardando e intralciando la complessa preparazione che la importanza degli spettacoli richiede. Il problema degli artisti poi, tanto difficile nell'epoca presente per le opere, come gli UGONOTTI, di cui i giovani non hanno la tradizione – e che pareva risolto con la scrittura del soprano Raisa, del basso Mansueto e del tenore José Palet – unico idoneo all'arduissima parte di Raoul – è divenuto improvvisamente insolubile, perché lo stesso tenore Palet ha preferito restare in Spagna, sua patria, piuttosto che venire in questi difficili momenti per poche recite in Italia. È con mio grande rincrescimento quindi che mi trovo nella impossibilità di soddisfare a questa parte del mio obbligo, ma nutro fiducia che le ragioni sopra esposte varranno a giustificarmi [...]. Sono convinta dunque, Illustrissimo Signor Sindaco, che di ciò Ella non vorrà farmi una colpa, perché saprà certamente tener conto di tutte le difficoltà che ho dovuto superare, e dico specialmente delle difficoltà finanziarie, aggravate dal fatto che il pubblico non ha sufficientemente corrisposto, anzi, per essere sinceri, non ha corrisposto affatto – ai miei sacrifici.<sup>982</sup>

Il sindaco Prospero Colonna, su proposta dell'assessore Apolloni, “esonera l'Impresa stessa dall'esecuzione dell'opera «Gli Ugonotti», tenuto conto che l'Impresa oltre alla esecuzione di sette delle opere d'obbligo ha rappresentate altre cinque opere e complessivamente dodici”<sup>983</sup>. Ma la stanchezza del mercato e le criticità del sistema sono ormai evidenti.

<sup>981</sup> Per gli esiti artistici della stagione rimando a Frajese 1977: II, 95-99.

<sup>982</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 1, Lettera di Emma Carelli al sindaco di Roma Prospero Colonna, Roma, 27 marzo 1916.

<sup>983</sup> Ivi, *Dal Verbale delle Deliberazioni della Giunta Municipale di Roma – Seduta del giorno 8 aprile 1916 – Estratto n. 73.*

Mentre il conflitto va impantanandosi entro confini ed alleanze sempre più stabili, assumendo i netti contorni di una guerra di posizione, Mocchi, Da Rosa, Carelli e Visconti tentano di individuare nuove soluzioni per riuscire a mantenere in funzione i propri teatri. Se i punti deboli della combinazione erano risultati la difficoltosa circuitazione degli artisti e una generale indifferenza del pubblico, in vista della nuova stagione gli organizzatori puntano a un rafforzamento dei vincoli tra le imprese: non soltanto uno scambio di artisti e produzioni, ma scritture coordinate, che avrebbero consentito ingaggi più stabili e di maggior durata, nonché il mantenimento di uno standard artistico più elevato, attraente e di sicuro richiamo.

Per prima cosa Mocchi, sollecitato dalla Scala e con la collaborazione della moglie<sup>984</sup>, rinsalda i legami tra Scala e Colón attraverso la scrittura di Hector Panizza a direttore del Carnevale milanese<sup>985</sup>. Poi, mentre è impegnato nella tournée in Sud America, l'agente si preoccupa di coordinare la formazione delle compagnie di Scala e Costanzi attraverso un serrato scambio di telegrammi tra le due sponde dell'Atlantico<sup>986</sup>. Dagli uffici del Municipal di Rio de Janeiro l'agente pianifica le scritture per la stagione invernale di Scala e Costanzi, tentando di far fronte alle sempre più numerose difficoltà che vanno affastellandosi per l'inasprirsi del conflitto. Queste vanno dai problemi materiali di comunicazione – con la mancata o tardiva ricezione della corrispondenza<sup>987</sup> – alle ormai frequenti defezioni degli artisti richiamati al fronte; questione a cui si aggiunge presto la minaccia di una causa da parte di alcuni coristi, sostituiti da Mocchi con altre maestranze<sup>988</sup>. Nel

<sup>984</sup> “Fermo rimanendo protesta telegrafata Duca intervenite contratto Panizza America assicurandogli massimo diecimila mensili”. AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia telegramma di Walter Mocchi a Emma Carelli, 20 ottobre 1916.

<sup>985</sup> “[...] maestri orchestra coro Marinuzzi Serafin richiamati liberi Panizza Mugnone preferibile Panizza impegnato orchestra subordinata esigenze Colon”. AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia telegramma di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 12 ottobre 1916. La presenza di Panizza era stata richiesta dalla Scala già a marzo. Cfr. Ivi, Copialettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, 23 marzo 1916.

<sup>986</sup> Fitta corrispondenza in AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9.

<sup>987</sup> “La nostra corrispondenza telegrafica se pur maleagevole e non corrispondente ai bisogni di un ben inteso e reciproco accordo per la preparazione della stagione scaligera 1916-1917, che spero ancora fortunata, pur tuttavia, salvo qualche inevitabile malinteso, ci ha posto in grado di concretare alcuni punti importanti del nostro programma e di esserci avviati su di una buona strada.” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia lettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 2 novembre 1916.

<sup>988</sup> La vicenda, piuttosto nebulosa, occupa Mocchi, Mingardi, Bruzzi e l'avvocato di Visconti, Giovanni Facheris, in diverse lettere e telegrammi. Il legale spiega: “Dopo lunghe discussioni coristi ritengono nulla disdetta quattordici Aprile intendono mantenuto contratto valendosi appoggi umanitaria municipio stampa disposti qualunque agitazione ricorrendo tribunali Facheris giudica situazione grave teme rischio causa perciò non impegnatevi” (AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Bozza telegramma di Mingardi e Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 17 ottobre 1916). Mocchi, invece, “relativo coro” si dice “dolente riservare danni” (Ivi, Telegramma di Walter Mocchi a Uberto Visconti di Modrone, Rio de Janeiro, 20 ottobre 1916 [data ricezione]) e scrittura lo stesso le maestranze: “I coristi saranno man mano in Italia per strada diversa, 43 aderirono a piantar la Società per la combinazione” (Ivi, Lettera di Vittorio Mingardi a Paolo Bruzzi, Parigi, 7 novembre 1916), ma in seguito alle proteste degli amministratori scaligeri non vengono scritturati.

frattempo Emma Carelli, da Roma, si occupa di completare la scrittura del coro scaligero, dispensando ai soci milanesi alcuni consigli per ottimizzarne le spese<sup>989</sup>. Inoltre, per consentire un completo coordinamento nella formazione dei programmi, l'impresaria chiede al sindaco di Roma “una dilazione di un mese circa per la presentazione del cartellone del COSTANZI”, adducendo la scusa della guerra<sup>990</sup>.

Sull'organizzazione generale della combinazione pesa l'incertezza per la formazione di un programma artistico in grado di soddisfare le esigenze di cassetta e quelle della critica tenendo conto del bando del repertorio tedesco, dell'onere di rappresentazione di opere nuove, delle istanze del nazionalismo, della penuria di interpreti. Elementi che, come vedremo tra poco, saranno determinanti per aprire la combinazione ai teatri parigini e al mercato francese. Se ancora una volta le strategie aggregative vengono individuate quale soluzione alla crisi del mercato teatrale, il prestigio del Teatro alla Scala diventa l'elemento centrale perché la combinazione mantenga la propria forza. È la stessa Emma Carelli ad evidenziarlo all'amministratore dell'anonima scaligera:

[...] facendo seguito alla nostra conversazione di ieri, mi pregio richiedere il vostro esplicito benestare alle modalità che il sig. WALTER MOCCHI – per mio mezzo – pone come condizione perché il contratto fra il sig. Duca VISCONTI DI MODRONE e lui, relativamente alla entente SCALA-COLON continui ad aver vigore. E precisamente: la SCALA deve mantenere l'impegno di fornire al COLON l'orchestra ed il coro, completi, senza una sola sostituzione, in caso contrario sarò obbligata a protestare il contratto, come procuratrice del sig. WALTER MOCCHI.<sup>991</sup>

“Da parte nostra non vediamo ragione o argomento perché la nostra entente non abbia ancora ad avere vigore”<sup>992</sup> risponde la Scala, che però puntualizza:

[...] non potrei mai dare il benestare alle modalità precisate nella suddetta Vostra [...] poiché esse non corrispondono né per lettera, né per l'interpretazione alla nostra entente; in quanto che questa è

<sup>989</sup> “Scala ottenne orchestra condizioni intesa, invece rottura coro, però inutile illudersi, momento imbarco continui richiami, paura, renderanno vane tutte misure preventive, formati masse così, completandole nordamerica facendole istruire prima, eviterai enormi spese, difficoltà insuperabili – istruzioni chiaramente.” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Bozza telegramma di Emma Carelli a Walter Mocchi, 7 ottobre 1916.

<sup>990</sup> “Le terribili difficoltà in cui mi sono imbattuta per la formazione della Compagnia, create dalla attuale situazione, mi rendono impossibile la immediata definizione, e mi giustificano, lo spero, presso di Lei.” ASCA, X, b. 56, fasc. 2, Lettera di Emma Carelli a Prospero Colonna, Roma, 19 settembre 1916.

<sup>991</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Lettera di Emma Carelli a Paolo Bruzzi, Milano, 1 settembre 1916.

<sup>992</sup> Ivi, Bozza di lettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi ed Emma Carelli, s.d. [settembre 1916].

appunto basata, fra l'altro, sull'accordo e concorso reciproco per la formazione dell'orchestra e del coro corrispondenti alle esigenze dei due Teatri. [...] E per questo contiamo sul Vostro valido ed indispensabile concorso colla piena fiducia, animati dalla prova già fatta, in un esito soddisfacente.<sup>993</sup>

Sfumature e punti di vista differenti, che evidenziano le difficoltà di armonizzare il prestigio e la tradizione dell'ente lirico milanese con le esigenze imposte dalla speculazione di Costanzi e Colón. Ma se la Scala afferma fiduciosa che “con un po' di buona volontà da tutte le parti [...] procederemo d'accordo come meglio converrà e cercheremo di trovarci a posto entrambi”<sup>994</sup>, il consolidarsi della combinazione tra teatri dalle storie molto diverse attira le critiche feroci di parte della stampa e ridà forza alla polemica dei socialisti milanesi, per i quali la “fusione con il Colón di Buenos Aires [...] offendeva il decoro della Scala e parzialmente ledeva il contratto con il Comune” (Piazzoni 1995: 192).

L'attacco più violento arriva, in forma privata, da Arturo Toscanini. Da tempo allontanatosi dalla Scala alla volta di New York, “per un soggiorno americano che lo avrebbe reso ancora più sicuro della sua missione insieme estetica e morale” (Santoro 2004: 134)<sup>995</sup>, il direttore d'orchestra, autentica autorità nella riforma wagneriana dell'arte lirica, vede la combinazione tra Scala e Colón un tradimento degli ideali e della missione del teatro milanese. Dopo essere stato contattato da Walter Mocchi per assumere la direzione del teatro, Toscanini invia a Visconti di Modrone quella che è stata riconosciuta dal biografo Harvey Sachs come “probabilmente la missiva più lunga [da lui] mai scritta” (Toscanini 2003: 143)<sup>996</sup>. Lo scopo, come spiega il maestro, è quello di protestare “per la violazione di una nobile tradizione di alto significato morale, instauratasi da anni alla Scala, radicata nella coscienza del pubblico e di tutta la cittadinanza.” Accusa Toscanini: “L'avvento manifestamente occulto del signor Walter Mocchi – l'esponente più singolare della speculazione teatrale – a condividere con Lei la responsabilità del decoro artistico della Scala, costituisce quella violazione”. Dopo una sterminata premessa, Toscanini passa in rassegna le colpe di Mocchi:

<sup>993</sup> Ivi, Lettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Faustino Da Rosa ed Emma Carelli, Milano, 7 settembre 1916.

<sup>994</sup> Ivi, Bozza di lettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi ed Emma Carelli, s.d. [settembre 1916].

<sup>995</sup> A tale saggio rimando per un'analisi del rapporto tra Toscanini, La Scala e la “costruzione di un'autorità culturale” messa in atto dal direttore per riformare il teatro lirico. L'impegno di Toscanini quale direttore musicale del Metropolitan dura dal 1908 al 1915. Si ricorda che nel 1908 l'addio del maestro e di Gatti-Casazza spianò la strada alle trattative di Temistocle Pozzali per la direzione del Piermarini, con la voce di un ingresso di Walter Mocchi nella gestione. Cfr. § II.

<sup>996</sup> La lettera, senza luogo né data è collocata dal biografo nel 1916.

L'entrata del sig. Walter Mocchi alla Scala è dunque una violazione alla tradizione e viene ad intorbidare la purezza adamantina della di Lei gestione, e ad iniziare forse, quell'immondezzaio cinematografico di rappresentazioni ammannite in fretta che fu la passata stagione del Teatro Colon di Buenos Ayres. Egli non ha alcun titolo di merito per accedervi. E quando questo signor impresario ha la sfacciataggine di scrivermi “che sta creando d'accordo con Lei, signor Duca, un nuovo strumento tecnico nel funzionamento teatrale che dovrebbe, secondo lui, dare risultati artistici superiori ai soliti”, io gli rispondo come già feci personalmente, così: No, sig. Walter Mocchi, voi non potete creare alcuna cosa, ma distruggere qualunque cosa – voi non potete riformare niente ma deformare tutto – la vostra carriera d'impresario teatrale è lì a dimostrarlo. È la storia di ieri e sarà quella di domani. L'iniziaste all'Adriano di Roma con poco onore – né maggior gloria vi arrise più tardi al teatro Dal Verme<sup>997</sup> – ricordate? e continuaste, passando di teatro in teatro, di scandalo in scandalo, speculando oggi sulla celebrità di un cantante, domani di un compositore, non facendo mai cosa bella d'arte. Inauguraste il teatro Colon di Buenos Ayres, dove dominavate tutto e tutti – ma in seguito agli spettacoli indecorosi ed alle conseguenti clamorose proteste del pubblico foste dopo un anno messo alla porta e sostituito. Colla vostra impertinente loquacità “in nome dell'Arte e per raggiungere un intento di riforma mai da nessuno ideato sinora (sic)” allettaste e vi accaparraste l'ingenuità di moltissime persone; costituiste società, che si affiliarono i maggiori teatri d'Italia allo scopo di dominare il mercato teatrale e porre freno alle crescenti esigenze degli artisti, creando nel contempo quel famoso “strumento tecnico” col risultato deplorabile che tutti conoscono. Le società svanirono, il mercato teatrale peggiorò, le esigenze degli artisti raggiunsero l'inverosimile per la concorrenza creata da voi, l'istrumento tecnico non si trovò o funzionò male, niente gloria e meno quattrini.<sup>998</sup>

Conclusa la disamina dei “titoli di benemerita artistica” di Walter Mocchi, Toscanini si appella a Visconti di Modrone perché rifletta sui “ben strani accoppiamenti” in corso alla Scala, senza però sortire alcun effetto. Anzi, nell'autunno del 1916 Mocchi e Visconti decidono di alzare la posta in gioco, allargando la combinazione in atto tra Scala, Costanzi e Colón ai principali teatri di Parigi, l'Opéra e l'Opéra Comique. La “geniale iniziativa”, come avrà a definirla il presidente dell'anonima scaligera<sup>999</sup>, rappresenta il più ambizioso progetto realizzato da Mocchi nella propria carriera.

Stando all'epistolario di Mascagni, l'idea inizia a prendere forma già nel 1915 e nell'aprile del 1916

<sup>997</sup> Il teatro milanese, nell'orbita di Casa Sonzogno insieme al Teatro Lirico, si avvaleva fin dal 1906 dell'apporto organizzativo di Mocchi. Come ricorda Titta Ruffo nelle proprie memorie, nell'Autunno 1906 egli viene scritturato al Lirico dall'impresario per otto recite di *Zazà* (Ruffo 1977: 229).

<sup>998</sup> Toscanini 2003: 142.

<sup>999</sup> “Informato dettagliatamente di Lei progetto approvo completamente plaudendo sua geniale iniziativa.” AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia telegramma di Uberto Visconti di Modrone a Walter Mocchi, Milano, [13-15 novembre 1916].

il compositore accenna a un “grande progetto di Mocchi per il 1917” che “matura da oltre un anno, è imperniato su *Lodoletta*” e dovrebbe “naturalmente” comprendere “Costanzi, Scala e America.”<sup>1000</sup> In realtà la combinazione a cui lavora l'agente del livornese è di maggior respiro: pur comprendendo la prima assoluta di *Lodoletta*, il programma graviterà intorno all'elemento di novità rappresentato dalle *premières* italiane dei titoli di Opéra e Opéra Comique<sup>1001</sup>.

Le basi della combinazione vengono gettate al di là dell'Atlantico, nell'ultimo scorcio della tournée sudamericana de La Teatral. A questo periodo risale la prima traccia finora reperita del coinvolgimento dell'Opéra di Parigi, un telegramma nel quale il procuratore di Visconti dimostra a Mocchi il proprio interesse per la “opportunità progetto francese”<sup>1002</sup>. Il 21 ottobre l'agente s'imbarca sul vapore Orissa alla volta di Lisbona; il 7 novembre è al Gran Hotel di Parigi, dove trova ad attenderlo il direttore scaligero Vittorio Mingardi. Mentre il marito è in viaggio, in attesa della conclusione dell'affare, Emma Carelli prende ancora una volta tempo con l'amministrazione capitolina e giustifica il ritardo nella “definizione del cartellone, non avendo potuto appianare le difficoltà, che ogni giorno mi ostacolano di più.”<sup>1003</sup>

Alla penna di Walter Mocchi la spiegazione della “geniale combinazione lirica franco italiana”<sup>1004</sup>:

[...] non si tratta più di fare puramente e semplicemente delle opere in francese: ma di uno scambio di spettacoli per dare solamente le premieres nella lingua originale, sia in Italia che in Francia. Siccome le opere saranno quelle che dovranno poi continuare ad essere date in italiano secondo il nostro cartellone, non vi è spesa di trasporto di materiale, né di coro né di orchestra. Anzi ci sarà il caso di un altro sbocco delle nostre messe in scena per le opere italiane che si daranno all'Opera di Parigi. Le nostre spese consistiranno nei cachets degli artisti francesi, che saranno preventivamente stabiliti a prezzi di guerra e di reclame. E saranno compensati dal rimborso dei cachets dei nostri artisti che verranno in Francia. Certamente qualche maggiore spesa l'avremo da una parte e dall'altra per il costo dei viaggi ed altri accessori; ma, non soltanto dette spese dovranno essere contenute nel bilancio preventivo della stagione, ma anche bisognerà tener conto dei maggiori incassi prodotti dall'avvenimento di dare di ogni

<sup>1000</sup> Precisa Mascagni: “Di questo progetto avevo ricevuto notizia diretta anche da Buenos Aires [...]” EPISTOLARIO II: 31.

<sup>1001</sup> Tale tesi è supportata dal ritardo con cui Mocchi imbastisce le trattative per la cessione dell'opera. Sebbene Mascagni accenni al progetto già ad aprile, l'agente attende i primi di ottobre prima di farsi vivo con il compositore (Cfr. EPISTOLARIO II: 32, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 7 ottobre 1916). Con lo spartito ancora da completare, Mocchi pensa “di dare *Lodoletta* alla Scala in marzo: in questo senso mi telegrafò anche dall'America”. Ivi: 33, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 26 ottobre 1916.

<sup>1002</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia telegramma di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 12 ottobre 1916.

<sup>1003</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 2, Lettera di Emma Carelli a Valentino Leonardi, Roma, 5 novembre 1916.

<sup>1004</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Telegramma di Vittorio Mingardi a Paolo Bruzzi, Parigi, 10 novembre 1916.

opera due premieres in lingue differenti e fra esse quella francese con l'indicazione di esecuzione dell'Opera o dell'Opera Comique di Parigi.<sup>1005</sup>

Lo snodo essenziale, sottolinea Mocchi, è l'appoggio politico all'iniziativa: nei mesi in cui si fanno sempre più strette le relazioni tra Italia e Francia, l'agente ottiene dal ministro di Belle Arti “di collaborare con il Patronato dei due Governi al più intiero avvicinamento dei due Popoli.”<sup>1006</sup> Come afferma il «Messaggero», infatti, la combinazione nasce sì dalle contingenze della guerra, ma ha uno sguardo di respiro ben maggiore:

Da tempo, molti di coloro che sono convinti della necessità di pensare fin d'ora al dopoguerra, si adoperano per rafforzare i vincoli fraterni che già legano in un fascio formidabile i paesi alleati. Per quel che concerne le relazioni franco-italiane si può dire che nessun campo è rimasto sconosciuto all'attività lodevolissima degli uomini politici e degli economisti, dei commercianti, dei finanzieri e degli intellettuali, che hanno preso a cuore la difesa dell'amicizia fra i due paesi latini. C'era, fino a ieri, il campo musicale non ancora esplorato: oggi non è più così. L'accordo firmato giorni or sono fra i rappresentanti dei maggiori teatri francesi e italiani, ha mirato a sanare anche questo lacuna.<sup>1007</sup>

Come recita il contratto firmato a Parigi, infatti, la convenzione tra i vari teatri nasce

[...] dans le désir de collaborer ensemble, avec l'autorisation du Gouvernement Français et sous le patronage de leurs gouvernements respectifs au rapprochement de la France et de l'Italie, en completant, par une entente artistique, les accords d'ordre politique et économique qui, pendant et après la guerre, doivent lier les deux pays [...].<sup>1008</sup>

Il placet governativo mette al riparo la Scala dalle accuse così bene espresse da Toscanini, ma anche dai malumori che Bruzzi aveva iniziato a subodorare negli ambienti più vicini al teatro: se Mascagni lascia intendere un'iniziale ostilità di Renzo Sonzogno (destinata comunque a rientrare in fretta)<sup>1009</sup>, il procuratore di Visconti sottolinea invece le ragioni del nazionalismo quale rischio per

<sup>1005</sup> Ivi, Lettera di Walter Mocchi a Paolo Bruzzi, Parigi, 11 novembre 1916.

<sup>1006</sup> *Ibidem*.

<sup>1007</sup> «Messaggero», 25 novembre 1916.

<sup>1008</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia contratto tra Jacques Rouché, P.B. Gheusi e Walter Mocchi, Parigi, 14 novembre 1916.

<sup>1009</sup> “[...] Mocchi arriverà il 4 novembre a Parigi; credo che succederanno dei fatti gravi fra lui e Renzo”. EPISTOLARIO II: 33, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 31 ottobre 1916. L'accordo con i teatri francesi alla fine riuscirà ad appianare le divergenze, tanto che il 9 novembre Mascagni scrive: “[...] stamattina è arrivato Renzo Sonzogno improvvisamente. Comincia già l'influenza di Mocchi! Renzo vuole assolutamente *Lodoletta* per la Scala. Capisci?... Ora la vuole; ma prima ha fatto di tutto perché io non lavorassi. La questione vera è che Mocchi, dopo aver letto la mia lettera, ha telegrafato a Renzo e lo ha obbligato a partire per Livorno [...]”. EPISTOLARIO II: 33-34, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 9 novembre 1916. “[Fra] le mie



## la combinazione architettata da Mocchi. Scrive Bruzzi:

La scrittura del M° Panizza e la scelta del “Fernando Cortez” come opera d'apertura, è stata accolta molto favorevolmente dalla stampa, dal pubblico e dagli interessati al Teatro, mentre le altre opere concordate ed i nomi dei nuovi maestri danno buon affidamento. Il programma però non è al completo [...]. Epperò devo dirLe che al Teatro Alla Scala, che da noi rappresenta il fulcro della italianità lirica, il concetto di dare opere nella loro lingua d'origine per un senso di maggior sincerità artistica, non viene compreso, mentre si ritiene che si voglia imporre al Teatro un diverso indirizzo, pregiudicevole al carattere ed alle tradizioni sue, epperò accolto con vera ostilità.<sup>1010</sup>

I timori di Bruzzi testimoniano un clima esacerbato dal nazionalismo, che rischia di far scordare agli habitués della Scala come in realtà in passato gli scambi con Parigi fossero sempre stati frequenti: basti pensare al *Pelléas et Mélisande* portato al Piermarini nel 1908 a pochi mesi dal debutto all'Opéra Comique, al *Sanson et Dalila* messo in scena a Milano dalla compagnia dell'Opéra nel febbraio 1910<sup>1011</sup>, alla convenzione tra Scala e Chatelet del 1912<sup>1012</sup>. Oppure, “la Saison Italienne” organizzata a Parigi dall'agente Gabriel Astruc in collaborazione con il Metropolitan di New York, che poté fregiarsi della presenza di Uberto Visconti di Modrone come “Membre du Comité de Patronage”<sup>1013</sup>.

La nuova combinazione tra Costanzi Scala Colón e i teatri francesi si realizza il 14 novembre 1916, con il contratto sottoscritto a Parigi tra il direttore dell'Opéra Jacques Rouché, quello dell'Opéra Comique Pierre-Barthélemy Gheusi e lo stesso Walter Mocchi, che, giusta delega di Visconti di Modrone, firma il contratto

---

condizioni” spiega Mascagni “c'è anche quella che io non dovrò dirigere *Lodoletta*.” (Ivi: 34, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 13 novembre 1916).

<sup>1010</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia lettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 2 novembre 1916. La missiva non viene però recapitata, come fa notare Mingardi: “Due parole in fretta perché [...] vedo le difficoltà postali e telegrafiche che ci sono, tanto che Mocchi non solo non ha ricevuto la sua lettera, ma nessuna altra corrispondenza. Confermo il mio telegramma, Mocchi è perplesso per le grandi difficoltà che si presentano; però mi pare abbia delle idee ed appunto per questo resto.” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Lettera di Vittorio Mingardi a Paolo Bruzzi, Parigi, 7 novembre 1916.

<sup>1011</sup> Ivi, b. I306, fasc. 1, Lettera dell'Opéra di Parigi a Uberto Visconti di Modrone, Parigi, 14 febbraio 1910.

<sup>1012</sup> Ivi, b. I305, fasc. 4, Bozza di convenzione tra il Teatro alla Scala e il Teatro Chatelet, s.d. [dicembre 1911-gennaio 1912]. Ivi, fasc. 1, c'è la bozza di preventivo, datato 22 dicembre 1911, nel quale compare anche *Isabeau*. Il programma prevede una stagione di un mese nella quale mettere in scena *Norma*, *Mefistofele*, *Cavaliere della Rosa*, *Solea*, con una compagnia guidata da Eugenia Burzio e Feodor Chaliapin. Sul podio, il direttore Serafin, con orchestra e coro scaligeri, da 80 elementi ciascuno. AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. I305, fasc. 4, *Preventivo di spese per l'esercizio di una stagione teatrale a Parigi – Teatro Chatelet – Maggio giugno 1912*.

<sup>1013</sup> Ivi, b. I306, fasc. 1, Lettera di Gabriel Astruc a Uberto Visconti di Modrone, Parigi, 11 aprile 1910. Tra le altre personalità coinvolte, anche Enrico di San Martino. Tra i promotori del progetto vi è Guido Gatti Casazza, il quale nell'ottobre 1909 informa dell'iniziativa Visconti, offrendogli l'adesione al Comitato. Corrispondenza in AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. I306, fasc. 1.

[...] en qualité de représentant de la SCALA de Milan, du Costanzi de Rome, de la firme DA ROSA – MOCCHI, concessionnaire du théâtre COLON de Buenos Aires et du théâtre Solis de Montevideo, et en son nom personnel comme concessionnaires des théâtres Municipaux de Rio de Janeiro et de Sanpaolo.<sup>1014</sup>

I vantaggi della convenzione, vincolante per gli anni 1917 e 1918, vengono espressi nei tre articoli del preambolo. Se la stretta collaborazione “permettra aux théâtres des Pays alliés d'augmenter le repertoire”, la rete interoceanica di sale teatrali e l'esperienza consolidata degli impresari italiani sulle piazze estere avrebbero garantito la circolazione delle compagnie italiane e francesi nei paesi rimasti al di fuori del conflitto. Sulle basi “d'une loyale et complete réciprocité”, i soci s'impegnano ad aprire

[...] d'un coté les théâtres de Paris et de la France, non seulement aux auteurs, mais aussi aux artistes italiens et, de l'autre coté, en ouvrant aux auteurs et aux artistes français, non seulement les théâtres italiens, mais aussi tous les grands centres artistiques de l'Espagne, du Portugal, de l'Amerique du Sud, etc. sur lesques l'Italie a exercé jusq'à présent et continue a exercer une influence presque exclusive.<sup>1015</sup>

Alle necessità organizzative, si affiancano le ragioni estetiche:

[...] rien n'est, au point de vue artistique, plus indiqué pour conserver à un opera lyrique l'ésprit et le caractère dans lesquels il a été conçu et crée, que de le faire représenter à l'Etranger, au moins pour la première fois dans sa langue d'origine par les artistes qui l'ont crée et sous la direction de son auteur ou d'un chef d'orchestre qualifié.<sup>1016</sup>

Pertanto, le direzioni si impegnano da un lato a mettere in scena “à la Scala de Milan, au Costanzi de Roma et dans les divers théâtres du Sud Ameriques” delle “représentations d'opéras et d'opéra comiques français [et] en français” con l'obbligo di allestire nei teatri di Roma e Milano, ogni anno, “au moins deux oeuvres lyriques françaises inédites en Italie.” Dall'altro, Opéra e Opéra Comique “prennent l'engagement de donner au cours des deux années 1917 et 1918 des représentations d'oeuvres italiennes en langue italienne, avec des artistes et des chefs d'orchestre italiens.” In questo caso, il titolo italiano d'obbligo si riduce a uno per ogni anno.

I rapporti finanziari e gli impegni organizzativi tra ciascun teatro sono regolati da scritture separate.

<sup>1014</sup> Ivi, b. H71, fasc. 9, Copia contratto tra Jacques Rouché, P.B. Gheusi e Walter Mocchi, Parigi, 14 novembre 1916.

<sup>1015</sup> *Ibidem.*

<sup>1016</sup> *Ibidem.*

A livello generale, i contratti prevedono una pianificazione di comune accordo dei cartelloni entro il mese di settembre. Le spese di coro, orchestra, “décors, costumes et accessoires” ricadono sulle singole direzioni, le quali “pourront échanger maquettes, croquis et mise en scène, dans des conditions à déterminer suivant le cas”<sup>1017</sup>. Compagnie, artisti principali e direttori, invece, vengono fatti circuitare tra i vari teatri. Onde evitare forme di concorrenza sleale tra le sale della combinazione, i soci “s'obligent mutuellement à ne jamais engager d'artistes appartenant aux théâtres susnommes sans s'être préalablement mis d'accord à ce sujet.”<sup>1018</sup> Il principio cardine è il seguente:

La direction qui importe l'oeuvre prend à sa charge tous les frais du spectacle et en conserve tous les bénéfices. Elle remboursera à la direction qui exporte les frais d'exportation, soit: frais de voyage des artistes, cachets, tous frais de transport etc. ... tant des operas nouveaux que des reprises et dont le total sera établi d'un commun accord lorsque le programme aura été déterminé.<sup>1019</sup>

La stagione 1916-17 viene pianificata secondo il seguente schema. Con cast e direttore in arrivo dall'Opéra la Scala allestirà *Fervaal* di Vincent D'Indy e il Costanzi il *Samson et Dalila* di Camille Saint Saëns, mentre gli obblighi con l'Opéra Comique riguardano il *Mârouf* di Henri Rabaud e *Cadeaux de Noël* di Xavier Leroux, da mandare in scena alla Scala e da riprendere poi a Roma con l'aggiunta di *Le Jongleur de Notre Dame* di Massenet, ma solo “si c'est matériellement possible”<sup>1020</sup>. Dopo l'evento d'arte della prima in francese, “les representations continueront avec des artistes italiens dans la traduction italienne”<sup>1021</sup>. Dal canto suo, l'Opéra metterà in scena *Aida* nel febbraio del 1917, impegnandosi a far debuttare il *Mefistofele* di Boito “à la fin de 1917 ou dans les 2 premiers mois de 1918”: per la *prima* la Scala “fournira les artistes et les chefs d'orchestre qui auront crée ces operas a son théâtre”, mentre le repliche “seront joués par des artistes français, dans une version française”<sup>1022</sup>. Il legame con l'Opéra sarà reso ancora più solido dalla presenza a Milano dello stesso Jacques Rouché, il quale porterà “l'intero personale lirico e coreografico militante sotto i suoi ordini” per mettere in scena alcuni classici della tradizione

<sup>1017</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia contratto tra Jacques Rouché e Walter Mocchi, Parigi, 14 novembre 1916.

<sup>1018</sup> *Ibidem*.

<sup>1019</sup> *Ibidem*.

<sup>1020</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia contratto tra P.B. Gheusi e Walter Mocchi, Parigi, 14 novembre 1916.

<sup>1021</sup> Ivi, Copia contratto tra Jacques Rouché e Walter Mocchi, Parigi, 14 novembre 1916.

<sup>1022</sup> *Ibidem*.

francese e un ballo di Stravinskij<sup>1023</sup>. L'Opéra Comique, invece, molto più genericamente s'impegna ad allestire "pendant l'année 1917" una non meglio specificata "oeuvre italienne inedite en France, nouvellement crée à la Scala ou au Costanzi"<sup>1024</sup>.

È bene osservare come la combinazione non punti tutto sull'attrattiva delle costosissime prime assolute, bensì sul colpo a effetto della rappresentazione in lingua originale di titoli di repertorio, una pratica che si affermerà stabilmente in Italia soltanto nel secondo dopoguerra: se le opere italiane portate in Francia rappresentano dei classici ormai storicizzati, anche quelle francesi risultano piuttosto datate, benché poco rappresentate al di fuori dei confini nazionali (il debutto di *Fervaal*, ad esempio, risaliva al 1897).

I contratti vengono spediti da Parigi il 18 novembre<sup>1025</sup> e l'8 dicembre i rappresentanti del Teatro alla Scala – indubbio fulcro e centro d'interesse dell'operazione – possono annunciare il programma della nuova stagione, con un'enfasi e uno stile dietro ai quali è difficile non scorgere la mano di Walter Mocchi:

Arduo [...] era il compito della preparazione della compagnia per le molte continue chiamate alle armi sia fra gli artisti, sia fra i componenti le masse orchestrali e corali. Più ardua ancora era la composizione del repertorio, data la doverosa opportunità di bandire le opere tedesche. Malgrado ciò, gli artisti scritturati rispondono pienamente alle esigenze del teatro e così le masse dell'orchestra e del coro. In quanto al repertorio, data l'esclusione delle opere tedesche, si è voluto, molto opportunamente stabilire un'intesa fra l'arte francese e l'arte italiana, ed è perciò che unitamente a due nostre importantissime novità: la Lodoletta di Pietro Mascagni, la cui prima creazione è riservata alle nostre scene, costituirà certamente il grande avvenimento dell'anno ed il Macigno di Victor De Sabata, un giovane esordiente, di cui si preconizza un glorioso e promettente battesimo – avremo il "MAROUF" di Rabaud e il "CADEAUX DE NOEL" di Leroux, due grandi ed autentici successi dell'Opéra Comique di Parigi. Si sarebbe voluto aggiungere anche una opera russa, ma mancava un degno protagonista per una possibile riproduzione del "Boris"; mentre per la creazione di una novità si opponeva la insormontabile difficoltà dell'invio del materiale dalla Russia. Per le opere italiane l'idea delle esumazioni si presentò assai lusinghiera, tanto più che si poté accaparrarsi artisti degni per degnamente eseguirle. [...] Sale quest'anno per la prima volta

<sup>1023</sup> "[...] un'opera in un atto di Rameau, il ballo del *Messidor* di Bruneau; l'esatta riproduzione degli storici concerti in casa di Mdlle de Nantes (1700), la quale darà agio di eseguire vari pezzi classici della scuola francese; e l'ultimo ballo di Strawinsky, di cui la première è appunto annunziata per la metà di Gennaio." AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Bozza di lettera della direzione generale del Teatro alla Scala, con correzioni manoscritte [di Walter Mocchi?], Milano, 8 dicembre 1916.

<sup>1024</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copia contratto tra P.B. Gheusi e Walter Mocchi, Parigi, 14 novembre 1916.

<sup>1025</sup> Ivi, Lettera di Walter Mocchi a Uberto Visconti di Modrone, 18 novembre 1916.

allo scranno direttoriale del nostro Massimo Teatro il maestro Panizza, musicista noto ed apprezzato tanto in Italia che all'estero, dove diresse in questi anni il regio di Torino. A suo carico starà la concertazione e direzione di quasi tutto l'ampio e notevole repertorio; mentre, anche per suo gentile desiderio, Pietro Mascagni concerterà e dirigerà Lodoletta, e così pure le due opere francesi, Marouff e Cadeaux de Noel, le quali, nelle prime rappresentazioni, verranno eseguite nell'idioma originale con artisti dell'opéra Comique, saranno dirette dai loro autori, i maestri Rabaud e Leroux. Nelle rappresentazioni successive queste opere avranno versione ed esecuzione italiana, che verrà a stabilire una nobile gara tra gli interpreti delle due nazioni.<sup>1026</sup>

Il coordinamento delle stagioni di Scala e Costanzi non è pacifico. È ancora una volta la corrispondenza privata di Pietro Mascagni – tutt'altro che entusiasta per l'impegno direttoriale assunto a Milano – a rivelare i retroscena dell'organizzazione, mettendo in luce le divergenze e gli attriti sempre più forti tra Mocchi, Sonzogno e gli amministratori scaligeri. Al centro della discussione, la competizione tra i due teatri per assicurarsi la prima assoluta di *Lodoletta*:

[...] c'è stato oggi Mocchi: è arrivato alle 10 di stamane, ed è ripartito ora alle 2 !/2 dopo mezzanotte. [...] Abbiamo tanto parlato e tanto discusso. Le notizie sono buone [...]. Dunque, appena Forzano avrà terminato il libretto, verrò a Roma a lavorare, a comporre l'opera, a strumentarla, a farla copiare... perché Mocchi vuol fare preparare il materiale della musica a Roma, al Costanzi... Perché, Annucchia mia, *Lodoletta* si darà alla Scala, ma per la prima volta si darà al Costanzi di Roma. Abbiamo tutto stabilito con Mocchi. La Scala l'avrà dopo, con gli stessi esecutori del Costanzi. Degli esecutori abbiamo discusso molto, ma non abbiamo scelto nessuno. [...] Vedremo! Mocchi però vuole ad ogni costo che io diriga *Lodoletta*.<sup>1027</sup>

Il progetto di Mocchi cozza però con le strategie della Scala, tanto che dieci giorni dopo Mascagni scrive:

[...] che giornata! Non mi aspettavo oggi una giornata simile! Mocchi è venuto... ma non è venuto solo: con lui sono venuti Renzo Sonzogno, la Carelli e Bruzzi (rappresentante del Duca Visconti di Modrone). Sono tutti qui, in casa mia, ed hanno riaccesa la discussione che in questi giorni li ha tanto tenuti agitati a Milano. Il mio timore purtroppo si è avverato: la questione sollevata è gravissima, perché la *Scala* intende di avere la primizia di *Lodoletta*, mentre la Carelli, Mocchi e Sonzogno vorrebbero darla prima al *Costanzi*. [...] Ma la Scala minaccia di rifiutare *Lodoletta* se si dà la prima al *Costanzi*. Finora non abbiamo

<sup>1026</sup> AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Bozza di lettera della direzione generale del Teatro alla Scala, con correzioni manoscritte [di Walter Mocchi?], Milano, 8 dicembre 1916.

<sup>1027</sup> EPISTOLARIO II: 34-35, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 19/20 novembre 1916.

nulla stabilito; ma io ho tutta la speranza di convincere Bruzzi e di farlo accondiscendere di prendere l'opera anche dopo il *Costanzi*. Il punto difficile da superare è la data della prima rappresentazione; perché, mentre il *Costanzi* può continuare la stagione anche dopo Quaresima (per dare un maggior numero di recite), la *Scala* deve per forza chiudere alla fine di quaresima, perché le masse partono per l'America. Per conseguenza sarebbe logico dare prima l'opera alla *Scala*. D'altra parte, io posso fare il miracolo di scrivere (comporre e strumentare) l'opera in 90 giorni, consegnandola a fine febbraio; ma non posso fare di più! [...] Naturalmente dobbiamo addivenire ad una conclusione; ed io voglio che *Lodoletta* sia composta, preparata ed eseguita a Roma.<sup>1028</sup>

La questione viene momentaneamente accantonata ma, come vedremo tra poco, riesploderà nei primi mesi del 1917, contribuendo alla rottura tra Scala e Costanzi.

Lasciato temporaneamente in disparte l'affaire *Lodoletta*, il 2 dicembre Emma Carelli illustra al Campidoglio il cartellone del Carnevale-Quaresima 1916-17: sebbene i rapporti tra l'impresa e gli altri teatri dell'entente siano ben noti – e del resto la locandina li evidenzierà a dovere, con la scritta “In collaborazione artistica con i Teatri alla «SCALA» di Milano e «COLON» di B. Ayres” – nella comunicazione ufficiale la direttrice del Costanzi non li formalizza, limitandosi a fare cenno al “recente colloquio” con l'assessore, durante il quale il programma “ottenne già la Sua completa approvazione.”<sup>1029</sup> Pur senza citare i partner francesi, Carelli inserisce tra le opere d'obbligo il *Sansone e Dalila* concordato con l'Opéra<sup>1030</sup>, mentre *Cadeaux de Noël* è citato a parte, insieme ai titoli che “l'Impresa si riserva il diritto di rappresentare” (*Norma*, *Tosca*, *Lodoletta* e l'atto unico *Huemac* di Pasquale De Rogatis)<sup>1031</sup>.

La discrezione di Carelli è probabilmente una forma di cautela per mettersi al riparo – soprattutto agli occhi della stampa – dalle accuse di speculazione. Anche in quest'occasione, infatti, il Comune sembra assecondare le strategie dell'impresa, accettando perfino la riduzione dell'orchestra a 64 elementi: nonostante riconosca “il danno e il malcontento già suscitato con l'avvenuta diminuzione di professori d'orchestra”, l'assessore Leonardi la consente “in considerazione del programma «ridotto» della stagione”. L'unica preoccupazione riguarda il “danno che potrebbe provenire alla

<sup>1028</sup> Ivi: 35, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 29 novembre 1916.

<sup>1029</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 2, Lettera di Emma Carelli a Valentino Leonardi (assessore alle Belle Arti), Roma, 2 dicembre 1916.

<sup>1030</sup> Altri titoli annunciati (ma non tutti andati in scena): *Mefistofele*, *Carmen*, *Fanciulla del West*, *Amore dei tre Re*, *Sonnambula*, *Lucrezia Borgia*, *L'Africana*.

<sup>1031</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 2, Lettera di Emma Carelli a Valentino Leonardi (assessore alle Belle Arti), Roma, 2 dicembre 1916.

classe artistica romana qualora dalla direzione dell'orchestra la preferenza venisse data a professori provenienti da altre città.”<sup>1032</sup> Ma Carelli tranquillizza subito il politico:

[...] prima preoccupazione dell'Impresa del Teatro Costanzi è stata quella di servirsi fino al possibile – ed anche al di là del possibile – degli elementi locali per la formazione dell'Orchestra. E la prova di questa preoccupazione è nel fatto che mia Orchestra si compone di 55 elementi romani, e di solo nove che sono stata costretta a far venire da altre città – con evidente mio sacrificio – per la assoluta impossibilità di trovarli a Roma.<sup>1033</sup>

Rispettata la misura di facciata, il 26 dicembre il sipario sulla stagione del Costanzi può alzarsi senza problemi sul *Mefistofele* inaugurale diretto dal fido Edoardo Vitale, cui seguono *Carmen*, *La Fanciulla del West*, *Sansone e Dalila*, *Thaïs*, *Rigoletto*, *La Traviata* e l'atto unico *La vecchia aquila*, dell'impresario-direttore dell'Opéra di Montecarlo Raoul Gunsbourg<sup>1034</sup>.

Come scrive l'amministratore Bruzzi, anche la stagione della Scala si avvia con “un ottimo successo artistico”<sup>1035</sup> sia per la qualità degli interpreti sia per quella degli allestimenti. Tuttavia il procuratore di Visconti denuncia un “risultato finanziario che certo fino ad oggi non corrisponde a quello artistico.” Per migliorare la situazione del teatro, egli suggerisce a Mocchi di puntare di più sul direttore Panizza: ha “avuto parecchie chiamate”, “è ben visto dalla stampa, gode di molte simpatie può riuscire di ottimo tramite per un po' di propaganda”, ma – sottolinea Bruzzi – “egli teme di non essere da Lei molto considerato.”<sup>1036</sup>

Tale affermazione denuncia i rapporti tesi tra Mocchi e il maestro argentino, dovuti alla ferma volontà di quest'ultimo di non voler cedere il podio della Scala ai direttori francesi ospiti in occasione delle prime. In particolare, Panizza si rifiuta di far dirigere *Marouf* al compositore dell'opera, Rabaud, con una scelta che ai primi di febbraio indurrà Mocchi a protestarlo con un durissimo telegramma:

Avverta pure Panizza che sua inqualificabile attitudine versa Rabaud ed impresa decidemi per avvenire

<sup>1032</sup> Ivi Lettera di Valentino Leonardi a Emma Carelli, Roma, 13 dicembre 1916.

<sup>1033</sup> Ivi, Lettera di Emma Carelli a Valentino Leonardi, Roma, 14 dicembre 1916.

<sup>1034</sup> La stagione si completa con *Tosca*, i titoli concordati dell'Opéra Comique diretti da Rabaud e Leroux, *Aida*, *Samson et Dalila* con gli artisti dell'Opéra diretti da Saint-Saëns, *Il Trovatore*, *Mignon*, *Lucrezia Borgia*, i *Ballets Russes* di Diaghilev, *Huëmac* e infine *Lodoletta*. Per un puntuale racconto della stagione rimando a Frajese 1977: II, 100-108.

<sup>1035</sup> AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copialettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 5 gennaio 1917.

<sup>1036</sup> *Ibidem*.

verso di lui stop Rabaud che già contrattai mille franchi partirà subito iniziare prove spero che esperienza questa anno avrà guarito Scala dalla malattia dei vecchiumi come opere ed interpreti.<sup>1037</sup>

I documenti da me studiati non consentono di dire quanto il sentimento di Panizza fosse autentico e quanto invece fosse dettato dalla volontà della Scala di tirarsi fuori da una combinazione che – come denuncia Bruzzi – costringeva a mettere in scena a Milano “un'opera molto costosa” (*Marouf*) mentre “il pubblico pagante era scarso e specialmente nelle poltrone.”<sup>1038</sup>. Quel che è certo è che il dissidio tra impresario e direttore riesce a rompere l'entente tra Scala e Opéra Comique. Accusa Mocchi:

Sono due anni che ho piena coscienza subordinare sempre miei interessi personali e quelli Costanzi alla Scala in compenso sono pienamente cosciente vostra irriduttibile incapacità apprezzare miei sacrifici ogni modo compiaciomi vostro dispaccio che pone fine ad un troppo lungo equivoco sin da anno scorso feci tutte mie riserve sistema confusionario per cui repertorio elenchi artistici condotta quotidiana stagione sono risultati eterne transazioni di opposte tendenze invece rispondere direzione unitaria che definisce assumesi intiera responsabilità stop mia attitudine Rabaud dipende unicamente necessità rispettare contratti entente italo francese firmati con autorizzazione Duca adesso sospendo momentaneamente partenza Rabaud lasciandovi tutta responsabilità mantenimento impegni rompendo ogni relazione personale con Scala riservandomi eventuali azioni se contratti fossero violati.<sup>1039</sup>

Bruzzi, che inizialmente si era detto entusiasta di aver trovato in Mocchi “un valido ed autorevole appoggio per l'andamento del nostro massimo Teatro”<sup>1040</sup>, prova a ricomporre il dissidio, ma l'agente coglie l'occasione per tagliare con la Scala. Come vedremo a breve, lo screzio pare un pretesto sfruttato dall'agente per risolvere a proprio vantaggio le trattative con Mascagni per il debutto di *Lodoletta*. La lunga lettera con cui Mocchi si congeda merita di essere trascritta per intero, perché – oltre agli aspetti meramente organizzativi – pone ben in evidenza le modalità di concertazione e le prassi allestitivie d'uso all'epoca:

Potremo avere tutti i colloqui di questo mondo: tutto ciò non varrà a distruggere la portata del suo telegramma di Parigi, che rivela, come ho già telegrafato, l'incapacità organica ad apprezzare l'opera da

<sup>1037</sup> Ivi, Telegramma di Walter Mocchi a Paolo Bruzzi, Parigi, 5 febbraio 1917.

<sup>1038</sup> A proposito del *Marouf*, Bruzzi invia a Parigi “Chiappa e Francioli per renderci conto di quello che è e di quello che si potrà economizzare.” AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Copialettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 5 gennaio 1917.

<sup>1039</sup> AVM, AFVM<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Telegramma di Walter Mocchi a Paolo Bruzzi, Parigi, 6 febbraio 1917.

<sup>1040</sup> Ivi, Copia lettera di Paolo Bruzzi a Walter Mocchi, Milano, 2 novembre 1916.



me prestata alla Scala, affrontando gratuitamente, anzi con sacrifici pecuniari ingentissimi, attacchi e noie di ogni specie. A Lei succede lo stesso fenomeno di Mingardi e della Carelli e di tutti coloro che hanno l'occhio miope, e non si curano – che delle piccole contingenze del minuto, che passa, nel teatro di cui si occupano. Ella per esempio non ha saputo vedere l'importanza enorme di principio della questione Panizza; eppure Ella ha sempre trovato ridicole le pretese anticommerciali ed anticontrattuali di Toscanini. La logica sarebbe che se certe imposizioni non si accettano da un Toscanini, è grottesco di discuterle con un Panizza. Nel caso specifico poi del Marouff vi è di mezzo un contratto da me firmato, con l'autorizzazione e benessere del Duca Visconti di Modrone e sotto il controllo del Governo Italiano e francese. Per questo contratto noi avremmo l'obbligo di concertare Marouff con artisti e direttore francese. Agli artisti ha rinunciato l'Opera Comique: noi siamo quindi da questo lato perfettamente in regola; ma non ha rinunciato al direttore, che è poi nientemeno che l'autore. Da qui l'indiscutibile nostro dovere, che fra le altre cose è un vantaggio ed uno scarico di responsabilità da parte della Scala, che l'opera sia concertata e diretta dall'autore. Con che diritto Ella mi telegrafa che io ho dimenticato gli interessi della Scala, nell'accettare l'unica delle due soluzioni che lei stessa mi aveva proposto? Ella è troppo incompetente in materia artistica perché io possa rimproverarle di essersi lasciato infinocchiare dal Maestro Panizza, che, a parte l'inadempienza del contratto d'Intesa Italo francese, pretendeva con l'altra soluzione proposta, dare a Rabaud la più ridicola fiche de consolation, cedendogli la bacchetta dopo la prima rappresentazione. Ma non sa lei che dirigere, non significa battere il tempo secondo la concertazione di un altro, ma batterlo secondo la propria concertazione? Quello che si domandava al Maestro Panizza era puramente e semplicemente un atto di camaraderie artistica verso Rabaud e di esecuzione pura e semplice del suo contratto con l'Impresa, essendo il direttore generale degli spettacoli, come lo hanno fatto mille volte Mascagni e Marinuzzi, obbligato a dare le disposizioni e provvedere alle preparazioni anche degli spettacoli, che autori dovranno dirigere. Non gli si è chiesto affatto di concertare l'opera sino la prova generale (cosa del resto per niente straordinaria!), ma semplicemente di leggere o di far leggere sotto la sua sorveglianza, l'opera in orchestra anche per correggere gli errori delle parti. L'altro ieri a Parigi il Sig. Vigna, direttore italiano alla Grande Opera, si è spontaneamente offerto di fare il suggeritore in una rappresentazione diretta da Marinuzzi all'Opera Comique, e non ha creduto affatto con ciò che la gente potesse credere che egli sia disceso di posizione artistica. D'altra parte ammettere la tesi di Panizza significherebbe ammettere che i teatri debbano rinunciare a fare dirigere le opere dai loro autori o rinunciare ad avere contemporaneamente un tecnico che sia responsabile della preparazione di tutti gli spettacoli. Del resto io ringrazio il cielo che questo incidente sia accaduto qui, perché so in questa maniera di non dovermi valere dell'opera del maestro Panizza in America, dove mi conviene far venire gran numero di autori e direttori a mio gusto, e non secondo il gusto degli scritturati.<sup>1041</sup>

<sup>1041</sup> AVM, *AFVM*<sup>III</sup>, b. H71, fasc. 9, Lettera di Walter Mocchi a Paolo Bruzzi (Procuratore Duca Uberto Visconti di Modrone), 9

Se in effetti Mocchi per la stagione del Colón scriverà ancora una volta Marinuzzi (e non Panizza), la lettera a Bruzzi si conclude con un attacco se possibile ancora più duro:

Ora, siccome io intendo assolutamente lavarmi le mani nell'assurda condotta di questa stagione alla Scala, la invito a prendere immediate risoluzioni [...]. I direttori di questo spettacolo saranno Rabaud e Leroux. [...]. Tanto era mio dovere comunicarle per evitare mie responsabilità.<sup>1042</sup>

Al di là delle pretese di Panizza e delle incomprensioni tra gli organizzatori, come anticipato in precedenza la rottura con la Scala sembra soprattutto dovuta alle trattative per assicurare al Costanzi la prima assoluta di *Lodoletta*; una questione intorno alla quale si intersecano non soltanto gli interessi contrapposti di Mocchi e Visconti, ma anche quelli degli editori Sonzogno e Ricordi. È ancora una volta l'epistolario di Mascagni a fare luce su una vicenda molto ingarbugliata e mai realmente sopita, che torna a galla con violenza nei primi mesi del 1917.

Il 13 gennaio Mascagni afferma di non voler dare l'opera alla Scala e si dice impegnato in trattative con la Carelli e Renzo Sonzogno per farla debuttare a Roma con il coinvolgimento degli scaligeri Caramba e Rovescalli. Improvvisamente, il 22 gennaio, una visita del librettista Giovacchino Forzano costringe il compositore a cambiare idea, rivelandogli i dettagli delle strategie dei due editori:

[...] Sonzogno è in trattative con Puccini per la *Rondine*, che Ricordi ha rifiutato. Viceversa Ricordi ha il *Tabarro* di Puccini (un atto) che ha offerto reiteratamente a Mocchi ed alla Carelli. Sonzogno ha dichiarato a Puccini che non può prendere la *Rondine* se si eseguisce il *Tabarro*; allora Puccini ha promesso di non far dare il *Tabarro*, purché Sonzogno si impegni a non eseguire *Lodoletta* prima che sia andata in scena *La Rondine*. Ecco tutto! Sonzogno mi fa tanto male per favorire Puccini e per avere l'opera sua.<sup>1043</sup>

Dopo la rottura con la Scala, la vicenda si complica ulteriormente: Mascagni rifiuta di consegnare l'opera e Mocchi invia al compositore “un lunghissimo telegramma [...] che rappresenta ciò che di più vile e di più volgare vi possa essere nel mondo.” L'agente,

[...] che già a Buenos-Aires ha fatto pubblicare che si darà *Lodoletta* con la superba creazione della

---

febbraio 1917.

<sup>1042</sup> *Ibidem*.

<sup>1043</sup> EPISTOLARIO II: 38-39, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 22 gennaio 1917.

celebre (?) Dalla Rizza, imposta e scelta dall'autore, è scattato e mi ha telegrafato in modo vergognoso. In poche parole egli mi fa un ricatto indegno. Mi dice: o voi mi date Lodoletta per l'America; o io vi faccio pagare la penale di L. 50.000 per violazione di contratto, poiché dovevate venire in America quest'anno. Ho passato tutta la notte a scrivere a macchina la risposta che mi è riuscita bellissima ed anche piena di spirito. L'ho preso in giro dal primo all'ultimo rigo; e nota che la lettera si compone di otto fogli grandi. Credo che, dopo questa lettera, il Sig. Mocchi si guarderà bene di ripetere certe cose. Non gli ho dato del mascalzone, ma soltanto del ridicolo e della marionetta. Vedi bene, Annuccia mia, che ho tenuto duro: dissi che alla Scala non avrei dato *Lodoletta* e *Lodoletta* non si dà.<sup>1044</sup>

Il 27 marzo 1917 il debutto de *La Rondine* all'Opéra di Montecarlo, con protagonista Gilda Dalla Rizza<sup>1045</sup>, sblocca l'intricata matassa di relazioni tra Sonzogno e Ricordi. E infatti pochi giorni dopo Mascagni è costretto a capitolare<sup>1046</sup>: *Lodoletta* debutterà al Costanzi il 30 aprile 1917 e al Colón nel luglio successivo, diretta da Marinuzzi e con protagonisti Enrico Caruso e la vituperata Dalla Rizza.

#### VII.5 Cenni alle stagioni 1917-18 e 1918-19

Nell'autunno del 1917 il ritorno in Italia della compagnia de La Teatral conferma l'ormai stretto legame consolidatosi in Sud America tra la troupe messa insieme da Mocchi, gli editori musicali e l'impresa del Costanzi: sebbene manchino fonti primarie a supporto, scorrendo il cartellone del Carnevale-Quaresima 1917-18 risulta evidente una convergenza di interessi intorno al teatro romano, uno dei pochi teatri europei che riesce a programmare una stagione regolare nell'ultimo anno della grande guerra. Mentre la Scala vive l'abbandono di Visconti di Modrone e apre a

<sup>1044</sup> Ivi: 39, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 23 febbraio 1917. Il giorno successivo, Mascagni scrive: "Sonzogno mi ha telegrafato oggi che Mocchi ha chinato il capo e gli ha portato il mio contratto d'America, per dimostrare che non vuole più tentare il ricatto. E poi mi dice che sta trattando (per darmi una soddisfazione e per farmi contento) di dare *Lodoletta* al Costanzi. Ma io oramai temo di tutto; e gli ho telegrafato che non posso più dargli l'opera: la consegnerò il giorno in cui mi obbliga il mio contratto, cioè: il 16 novembre 1918. E così Mocchi non potrà darla in America quest'anno. Ora debbo telegrafare la mia diffida al Costanzi ed alla Scala che hanno annunziato *Lodoletta*, e poi non la eseguiranno. Io sono in uno stato spaventoso di eccitazione [...]" Ivi: 40, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 24 febbraio 1917.

<sup>1045</sup> Commenta acido Mascagni: "In quanto alla *Rondine*, tutti i giornali fanno a gara per non parlarne: dicono che è graziosa, ma dicono anche che è vuota e che è una vera operetta. In complesso, non l'hanno presa sul serio: nessun critico è andato a Montecarlo. I telegrammi del successo sono opera di Mocchi che vorrebbe il trionfo della Dalla Rizza." EPISTOLARIO II: 40, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 30 marzo 1917.

<sup>1046</sup> "Puoi immaginare ciò che ho fatto in questi giorni per tenere testa alle infamie di Sonzogno, Mocchi e Forzano! Tu non potrai mai sapere quello che mi hanno fatto di male in questi giorni! E non potrai mai sapere che ho fatto io per sventare tutti i colpi che mi hanno vigliaccamente tirato." EPISTOLARIO II: 40-41, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Livorno, 31 marzo 1917.

singhiozzo e solo per rappresentazioni di beneficenza<sup>1047</sup>, il Costanzi – grazie soprattutto alla combinazione interoceanica – riesce a portare in scena molte delle opere viste in Sud America; tra queste *Lodoletta*, che con Gilda Dalla Rizza e Beniamino Gigli il 26 dicembre inaugura il Carnevale sotto la bacchetta di Hector Panizza, evidentemente riconciliatosi con l'impresa. Dalla Rizza, protetta da Mocchi, è protagonista anche del debutto romano de *La Rondine* pucciniana, de *La Fanciulla del West* e del *Mefistofele*, mentre a Rosina Storchio ed Elvira De Hidalgo sono affidate – tra l'altro – *La Traviata*, *Mignon* e *I Puritani*.

Le strette relazioni tra La Teatral e Impresa Teatro Costanzi permettono di alzare il sipario anche nella stagione 1918-19. Nonostante la recrudescenza degli ultimi mesi di guerra, le ormai difficilissime condizioni di movimento degli artisti e, non ultima, l'epidemia di spagnola che imperversa in tutta la Penisola, Emma Carelli riesce a mettere insieme quella che lei stessa definisce “la stagione più completa che io abbia organizzato al Costanzi”<sup>1048</sup>. Sul podio si alternano Vincenzo Bellezza, Teofilo De Angelis e Gino Marinuzzi (il quale il 6 marzo 1919 vede l'andata in scena della sua *Jacquerie*), mentre il cartellone si segnala per il *Don Carlo* inaugurale del 21 dicembre e, soprattutto, per il debutto del *Trittico* pucciniano, allestito secondo le personali indicazioni dell'autore a partire dall'11 gennaio 1919. La stagione è impreziosita dal lavoro degli scenografi scaligeri ormai entrati stabilmente nell'orbita della combinazione interoceanica. Spiega Carelli:

Un vero progresso sulle altre stagioni è stato quello delle scene; che sono state gran parte del successo, come quelle del *Trittico*, di *Rigoletto*, di *Jacquerie*, di *Aida*, di *Bohème* – vere opere d'arte, di artisti quali Sala Rovescalli. Si è cominciato a realizzare lo scambio dei materiali fra America ed Italia; ciò che ha permesso al Costanzi, unico in Italia, di diventare un Teatro a repertorio, da nulla invidiare a nessun grande Teatro, quali il Metropolitan di New-York ed il Colon di Buenos Ayres.<sup>1049</sup>

<sup>1047</sup> Nel settembre del 1917, dopo quasi quindici anni, Uberto Visconti di Modrone scioglie il contratto con il Comune: “in termini finanziari l'esperienza gli era costata circa 412.000 lire.” (Piazzoni 1995: 203). L'amministrazione affida allora l'esercizio del teatro alla Società Italiana Fra gli Artisti Lirici (SIFAL), sorta di associazione cooperativa vista di buon occhio dalla giunta socialista per la tutela dei lavoratori del teatro. Tuttavia “nella situazione generata dalla disfatta militare dell'ottobre 1917 [la SIFAL] decise di rimandare a tempi migliori la realizzazione del suo progetto”: un decreto prefettizio limita a soli tre giorni alla settimana l'agibilità del teatro e costringe la Scala ad aperture sporadiche. La SIFAL riuscirà a organizzare alcune stagioni tra il febbraio e il settembre 1918, ma il mancato rinnovo della concessione comunale negli ultimi mesi di guerra costringerà il teatro alla chiusura.

<sup>1048</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 4, Lettera di Emma Carelli all'assessore Leonardi, Roma, 26 aprile 1919.

<sup>1049</sup> *Ibidem*.

Nonostante il programma proceda spedito, con quindici opere messe in scena dal 21 dicembre al 19 aprile<sup>1050</sup>, uno sciopero dell'orchestra costringe Carelli a chiudere in anticipo la stagione, "proprio nel momento" lamenta l'impresaria "in cui pagate tutte le spese generali agli Editori, fornitori, scenografi etc. ed adempiuti agli impegni con gli abbonati ed il Comune speravo di raccogliere anche io il frutto materiale e morale."<sup>1051</sup> Espletato quasi per intero il programma, l'impresa non riesce a ottemperare all'obbligo di allestire le recite popolari. Ciò nonostante, continua il soprano,

Ho [...] la grande soddisfazione di aver mantenuti largamente i miei impegni verso il pubblico, verso gli abbonati e verso il Municipio, e ciò malgrado il ritardo che ancor dura da parte del Consiglio di ratificare la deliberazione già data dalla Giunta e nella cui fede ho osato d'iniziare questa italianissima stagione che è rimasta anche con quella del S. Carlo di Napoli l'unica stagione ufficiale d'Italia di questo anno fra Milano, Torino, Genova e Venezia.<sup>1052</sup>

Il problema, per Carelli, è il mancato rinnovo della sovvenzione municipale, scaduta nel 1918, che la costringe ad anticipare la totalità delle spese: nonostante l'impresa solleciti da tempo e con regolarità l'assessorato alla Belle Arti, il consiglio comunale – dilaniato dalle difficoltà della grande guerra – tergiversa sulla concessione. In attesa del rinnovo, che come vedremo nel prossimo capitolo avverrà soltanto nell'autunno successivo, l'impresaria sottolinea il rilievo artistico della propria stagione, ponendo l'accento sulla combinazione interoceanica che l'aveva resa possibile:

L'Impresa del Teatro Costanzi ha adempiuto scrupolosamente i suoi impegni, anzi li ha superati, rendendosi veramente benemerita della cittadinanza, specie quando si consideri che ha dato a Roma una stagione lirica ufficiale di eccezionale importanza, mentre la Scala di Milano, il Regio di Torino, e il Carlo Felice di Genova rimanevano chiusi non essendosi potuto superare le gravi difficoltà che l'Impresa del Teatro Costanzi ha potuto vincere anche in grazia alla sua organizzazione con i grandi Teatri Sud-Americani.<sup>1053</sup>

<sup>1050</sup> *Don Carlos, Ballo in Maschera, Trittico, Carmen, Rigoletto, Barbiere, Mefistofele, La Tosca, Jacques, L'amore dei tre re, Il carillon Magico, Aida, Butterfly, Pelleas, Boheme.*

<sup>1051</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 4, Lettera di Emma Carelli all'assessore Leonardi, Roma, 26 aprile 1919. Nel giugno successivo la missiva viene spedita nuovamente da Gino Pierantoni al nuovo assessore Lanciani, per sollecitare un intervento a favore del Costanzi. La lettera viene protocollata una seconda volta il 20 giugno 1919.

<sup>1052</sup> *Ibidem.*

<sup>1053</sup> Ivi, Lettera di Emma Carelli a Rodolfo Lanciani, Roma, 4 agosto 1919.

## VIII. Dalla “guerra civile” al fascismo. Riorganizzazione del sistema teatrale e nuovi assetti della STIn (1919-1926)

*Inquadrate sommariamente la situazione socio-economica del dopoguerra e le politiche teatrali fasciste, si analizzano qui il difficile stato della STIn negli anni Venti e il passaggio della maggioranza delle azioni al Governatorato di Roma, con l'estromissione di Mocchi e Carelli dal Costanzi (1926). Fin dal termine del conflitto la Società Teatrale Internazionale soffre i continui rovesci finanziari delle attività sudamericane di parte dei propri azionisti: i debiti e le ipoteche si moltiplicano, mentre la crisi del teatro lirico contribuisce ad affossare i bilanci, paventando sempre più spesso l'ipotesi di una liquidazione dell'anonima. Nel 1926 il dissesto finanziario della società e il mutato clima politico pongono le condizioni ideali per la cessione della maggioranza delle azioni della STIn al Governatorato fascista di Roma: con un investimento tutto sommato ridotto, l'amministrazione pubblica si accolla le passività dell'anonima, garantendo allo Stato il controllo del teatro d'opera che alla capitale mancava.*

### VIII.1 Evoluzione del quadro economico-giuridico e riflessi sulla crisi del sistema teatrale italiano

Prodotto estremo dell'Italia liberale al tracollo, il fascismo si impone al potere sfruttando la grande instabilità politica economica e sociale del paese appena uscito dal conflitto mondiale. In un ordinamento istituzionale sempre più debole e in uno Stato lacerato da una “guerra civile” riconosciuta come tale già dai contemporanei<sup>1054</sup>, il movimento e le squadre di Benito Mussolini diventano lo strumento attraverso il quale la monarchia, il padronato e la nuova aristocrazia industriale riescono a opporre l'ordine autoritario alle istanze delle forze rivoluzionarie del proletariato, annientando lo spauracchio del “pericolo bolscevico”. Se a proposito dell'instaurarsi del regime si può parlare di una strategia che combina “l'azione terroristica con la manovra politica e l'attività parlamentare” (Gentile 2002: 16) è bene precisare come sul lungo periodo l'affermazione del fascismo – seppur costante – segua percorsi eclettici e tutt'altro che preordinati:

Esperimento istituzionale eminentemente pragmatico, il Fascismo naviga a vista introducendo innovazioni istituzionali nel corso degli anni e modificando la forma di governo grazie a continui assestamenti di rotta, tali da far sì che la realtà istituzionale del 1943 non sia più quella del 1922-25; ma

<sup>1054</sup> Secondo alcuni storici, la “guerra civile” avrà un impatto di lunga durata sulla società italiana, tanto da concludersi soltanto nella “resa dei conti” successiva all'8 settembre 1943. Per un inquadramento generale, cfr. Fabbri 2009: IX-XXVII. A tale testo rimando per un'accurata ricostruzione delle origini della “guerra civile” e dell'ascesa del fascismo.

che, di converso, quella stessa realtà non sia altro che il prodotto di una serie infinita di microcambiamenti assorbiti dal sistema tra il 1925 e il 1938.<sup>1055</sup>

Il risultato è tale per cui “all'inizio degli anni Trenta, l'architettura politico-istituzionale del nuovo regime era compiuta nelle sue strutture fondamentali” (Gentile 2002: 21). La deriva autoritaria affascina molti ex socialisti rivoluzionari, come un personaggio per noi importante come l'ex dirigente del PSI Walter Mocchi. A ridosso delle elezioni del 1924 l'agente teatrale – ormai votato alla causa fascista e molto addentro alla macchina corporativa che stava dando vita alla trasformazione per decreto dell'assetto costituzionale – si lascia ad esempio andare a una sintesi lucida e alquanto significativa del clima che di lì a poco porterà all'omicidio di Giacomo Matteotti:

Le elezioni sono un giuoco necessario e noioso per far perdere tre mesi di tempo; ma la Camera nuova dovrà limitarsi ad essere formata esclusivamente da uomini devoti, che il Duce personalmente avrà accettato e cresimato, perché la Camera nuova dovrà limitarsi a votare tutte le riforme, costituzionali o no, che costituiscono l'installazione definitivo del regime fascista, Sindacati, Corporazioni e Consigli Nazionali legiferanti compresi, e magari anche l'abolizione del Parlamento riconosciuto ormai come inutile strumento dell'*ancien régime* Europeo. La milizia, corpo di 300mila uomini armato sino ai denti e che proprio ieri ha giurato fedeltà esclusivamente all'Italia fascista e di morire esclusivamente per Mussolini, è l'argomento persuasivo e definitivo, assai più d'ogni manganello antecedente, della volontà inflessibile di realizzare, fino alle ultime conclusioni, la riforma fascista, che deve dare all'Italia ed al Mondo la formula nuova della soluzione dei conflitti tra capitale e lavoro [...].<sup>1056</sup>

L'involuzione in senso totalitario dello Stato fascista porta con sé numerose riforme in campo economico, giuridico e sindacale e ha ripercussioni profonde sulla riorganizzazione del sistema teatrale italiano. Come vedremo nei §§ VIII.2 e IX, tali riforme giocheranno un ruolo essenziale negli ultimi anni di vita della Società Teatrale Internazionale, sia nel dibattito interno all'azionariato

<sup>1055</sup> Martucci 2002: 199. Secondo periodizzazioni ampiamente condivise, l'evoluzione del fascismo può essere divisa in fasi circoscritte. In accordo Renzo De Felice, la storia di Mussolini (e del fascismo) si svolge in sei periodi, corrispondenti ad altrettanti volumi editi da Einaudi dal 1965 al 1997: “Il rivoluzionario” (1883-1920), “Il fascista - La conquista del potere” (1921-1925), “Il fascista - L'organizzazione dello Stato fascista” (1925-1929), “Il duce - Gli anni del consenso” (1929-1936), “Il duce - Lo Stato totalitario” (1936-1939), “L'alleato” (1940-1945).

<sup>1056</sup> MARINUZZI: 368, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Roma, 2 febbraio 1924. Secondo la fitta corrispondenza tra agente e direttore d'orchestra, le prime tracce di un avvicinamento di Mocchi al fascismo risalgono al 1921: “Voialtri artisti avete l'abitudine di andare gridando che nei contratti manca solo il capestro e che gli impresari sono dei mascalzoni. [...] La verità è che s'impone, e non tarderà a realizzarsi, una buona passata di fascisti, non solo nei *restaurants* e nelle botteghe dei verdurieri, ma anche davanti e dentro i teatri.” Ivi: 314, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Rio de Janeiro, 29 giugno 1921. Negli anni Trenta Mocchi si legherà in maniera molto forte al regime, diventando anche un informatore dell'OVRA (cfr. § VIII.4).

negli anni precedenti la statalizzazione fascista, sia nella fase di liquidazione della STIn.

Prima di passare in rassegna il riassetto del sistema teatrale, è necessaria una breve digressione sull'evoluzione del quadro normativo in materia di diritto commerciale. Nei primi anni Venti “ormai dovunque le idee guida (o, se si preferisce, i miti fondanti) del diritto azionario ottocentesco vengono messe in discussione, e risultano obsolete” (Teti 1999: 1259-1260). In Italia il dibattito si avvia nell'ambito dei provvedimenti emanati per la risoluzione dei problemi del dopoguerra: con decreto 8 novembre 1919 viene istituita un'apposita Commissione, presieduta da Cesare Vivante, la quale ha l'obiettivo di “rendere ordinata la vita economica”, “fissa[re] un'articolata disciplina della concorrenza e prevede[re] una serie di obblighi volti a garantire «la probità delle relazioni commerciali»” (Teti 1999: 1257-1258). Al centro della discussione si pongono la struttura e le norme che regolano la vita delle società anonime, gravate da limiti e problemi che abbiamo in larga parte riscontrato nei capitoli precedenti a proposito dell'amministrazione della STIn (opacità e disomogeneità nella stesura dei bilanci, ricorso a prestanome, dittatura della maggioranza, ecc.). Se è vero che, come osserva Sabino Cassese, “a guardar da vicino la legislazione del ventennio fascista, essa si presenta come un vero digesto dell'economia” (Cassese 1974: 102), è altrettanto evidente che le riforme non seguono un percorso lineare: al progetto della Commissione Vivante, infatti, si aggiungono presto altre prese di posizione (quale quella della Confederazione generale dell'Industria, nel 1925<sup>1057</sup>), che vanno a comporre un mosaico complesso e rispecchiano i vari percorsi attraverso cui lo Stato liberale collassa nel regime autoritario. In un susseguirsi di proposte, dibattiti e teorizzazioni, il processo di riforma si realizzerà compiutamente soltanto nel 1942, con l'unificazione del diritto privato e la soppressione del Codice di Commercio (Teti 1999: 1266-1269).

Ciò che invece si segnala come un elemento di continuità tra gli ultimi anni dell'età liberale e la prima fase di consolidamento del regime – e quindi investe da vicino la storia della STIn – è il tentativo del Legislatore “di riportare tutti i conflitti di lavoro, fino ad allora impostati sul piano della «lotta di classe», in un ordinato alveo giuridico, l'unico ritenuto idoneo a salvaguardare gli

---

<sup>1057</sup> Tale lavoro, “[...] in buona sostanza, se ipotizzava, come il Progetto della Commissione Vivante, in tema di società anonime una disciplina che avrebbe mantenuto saldo il potere dei gruppi di controllo, a differenza di quello, però, non tendeva ad ampliare le forme di tutela (e di autotutela) degli azionisti esclusi dal controllo.” Teti 1999: 1259-1260.



interessi della «produzione nazionale»<sup>1058</sup>. A partire dal 1918-19, infatti, si assiste a una proliferazione di sindacati, corporazioni e associazioni di categoria, nonché a un irrobustimento dei consessi di più antica data che inaspriscono le rivendicazioni sindacali e causano ondate di scioperi. All'interno del processo di “rivoluzione legalitaria”, il regime si preoccupa quindi di risolvere tali conflitti e con la legge 3 aprile 1926, n. 563, fissa una disciplina giuridica dei rapporti di lavoro. Lo strumento individuato dai giuslavoristi fascisti è quello dell'inquadramento dei rappresentanti di ciascun ramo della produzione, anche di quella teatrale, all'interno delle corporazioni. Sebbene spesso si sia parlato, a proposito del fascismo, di un sistema economico organizzato sul modello corporativo, è bene osservare che “la reale, effettiva gestione statale dell'economia si realizzò nel periodo studiato con strumenti diversi e più efficaci, con enti, leggi, atti amministrativi *che non hanno niente in comune con l'ordinamento corporativo*” (Cassese 1974: 102)<sup>1059</sup>. Pertanto, “se il governo corporativo dell'economia rimase una mera ipotesi, molto più concreta, e destinata a durare nel tempo, fu l'ingerenza dello stato nelle attività economiche” (Teti 1999: 1264-1265).

Se gli studi economici e giuridici tracciano un profilo definito del tracollo dell'età liberale, superando quell'arretratezza denunciata da Sabino Cassese nel suo fondamentale saggio sull'amministrazione pubblica<sup>1060</sup>, ancora oggi la storia del teatro presenta una produzione piuttosto limitata di studi sull'organizzazione dello spettacolo nel primo dopoguerra: perfino le numerose e importanti pubblicazioni sul sistema teatrale fascista<sup>1061</sup>, a mio avviso concentrano

---

<sup>1058</sup> Ivi: 1264.

<sup>1059</sup> Corsivo nell'originale. Spiega il giurista: “Chi legge gli scritti dell'epoca fascista è colpito da una singolare contraddizione. Da una parte, si dice che l'epoca si può caratterizzare come corporativa: tutte le istituzioni vengono classificate come corporative. Dall'altra, si afferma che il corporativismo è un «bluff», una «facciata». La struttura corporativa, come apparato di direzione pubblica dell'economia, fu disciplinata con varie leggi, che vanno dal 1926 al 1939, e con due leggi intermedie, del 1930 e del 1934. Essa è in sostanza una piramide. Alla base vi sono associazioni di tre livelli, dei datori di lavoro e dei lavoratori: unioni, federazioni e confederazioni. Queste ultime danno luogo a 22 corporazioni costituite per «grandi rami della produzione» [...]. Le corporazioni sono costituite con una rappresentanza mista, dell'uno e dell'altro sindacato, e con una presenza di rappresentanti del partito nazionale fascista. Al vertice di questa piramide, v'era il Consiglio nazionale delle corporazioni e il Comitato corporativo centrale. Il primo riuniva i membri di tutte le corporazioni (più di seicento). Il Comitato corporativo centrale era costituito dai presidenti delle corporazioni, dai ministri economici, dal segretario del partito nazionale fascista. [...] È da notare che nella fase dell'iniziativa e nella fase della deliberazione vi è un concorso della volontà del Capo del governo. Il meccanismo non può quindi funzionare per forza autonoma; deve ricorrere, nei momenti decisivi, ad un organismo esterno, che è il Capo del governo.” Ivi: 108-109.

<sup>1060</sup> A questo proposito, lo studioso spiegava che il nodo “costituito dai complessi rapporti tra capitale privato, intervento governativo e impresa pubblica, non [era] stato ancora studiato in maniera complessiva” Cassese 1974: 107.

<sup>1061</sup> Sui limiti della “storiografia separata” degli studi teatrali e sull'impostazione degli studi sul teatro fascista, cfr. Pedullà 2009<sup>2</sup>: 26-35. Il maggiore studio sulle dinamiche organizzative è senza dubbio Scarpellini 2004. Per una panoramica sugli anni Venti: Schino 1992; sull'evoluzione della regia in questi anni: AA.VV. 2008. Anche in questo caso più avanzati risultano gli studi musicologici relativi al teatro musicale: cfr. Nicolodi 1984 e 1993.

l'analisi sulle riforme degli anni Trenta, limitandosi a tratteggiare sommariamente il variegato e magmatico panorama degli anni compresi tra l'armistizio e l'avvio della fase di "rivoluzione legalitaria". Tale impostazione, come ha giustamente sottolineato Claudio Meldolesi, è probabilmente dovuta al fatto che se "negli anni venti il fascismo istruì la più severa istanza fallimentare nei confronti delle formazioni teatrali a composizione mista", è soltanto nel decennio successivo che la "politica teatrale" riesce a

[...] modificare strutturalmente il sistema delle cose sceniche italiane: l'insieme degli agenti, degli impresari e degli intermediari fu autorizzato a collegarsi al sistema economico generale, a partecipare ai suoi stessi profitti; e lo Stato, sulla scia, poté avviare un suo processo a tappe di razionalizzazione e di "riqualificazione" artistica.<sup>1062</sup>

Eppure, prendendo in esame lo stato della società dello spettacolo nell'immediato dopoguerra, ci si rende conto di come essa anticipi e orienti il percorso delle riforme fasciste, sperimentando soluzioni finalizzate a risolvere la crisi del sistema teatrale che saranno in seguito fatte proprie e sviluppate dal regime. Se la chiave di volta del sistema teatrale fascista è senza dubbio "la svolta corporativa" (Meldolesi 1984: 26) degli anni Trenta, già nel turbolento "biennio rosso" si verificano un'ascesa e un rinvigorimento di leghe, corporazioni e unioni sindacali del mondo dello spettacolo – alcune attive da molto tempo, altre di nuova costituzione – che portano presto a un inasprimento del conflitto tra settori contrapposti dell'industria spettacolare. Da una parte l'Associazione fra Proprietari ed Esercenti di Teatri (APT), fondata nel 1909 e retta da Giuseppe Paradossi, impone una struttura aggregativa sempre più autoritaria<sup>1063</sup>, dall'altra, per dirla con il capocomico Alfredo De Sanctis, tra le maestranze spuntano "i primi germogli sovietici" (De Sanctis 1945: 247).

Dalla contrapposizione tra questi due orientamenti, il 20 settembre 1919 – "fatto nuovissimo ed

<sup>1062</sup> Meldolesi 1984: 25. Pedullà riprende tale discorso sottolineando che è proprio l'opera di "riforma/restaurazione" attuata nel Ventennio (e in particolare nella seconda metà degli anni Trenta) "che sarà capace di incidere anche sulle strutture linguistiche della scena [e] prolungherà i suoi effetti nell'Italia del dopoguerra, quando saranno riconoscibili numerosi elementi di continuità. L'Italia repubblicana eredita complessivamente l'insieme degli ordinamenti, le consuetudini e le strutture istituzionali create dal regime [...]" Pedullà 2009<sup>2</sup>: 17.

<sup>1063</sup> Nell'immediato dopoguerra l'APT vede tra i propri soci i più potenti proprietari teatrali: Giuseppe Paradossi, Franco Liberati, i fratelli Chiarella e la ditta Suvini Zerbini. In termini di sale, il consorzio controlla i principali teatri di Milano (Olimpia, Fossati, Diana, Filodrammatici, Lirico, Dal Verme, Verdi), Roma (Valle, Quirino, Nazionale), Torino (Carignano, Chiarella, Alfieri, Vittorio Emanuele e Balbo), Genova (Margherita) oltre a diverse sale di Napoli, Palermo e Bologna. Cfr. Pedullà 2009<sup>2</sup>: 52-53; Scarpellini 2004: 14-19.

anormale”<sup>1064</sup> – si assiste al primo sciopero nel sistema della produzione teatrale: l'agitazione, promossa dalla Lega di miglioramento fra gli Artisti drammatici contro le condizioni di lavoro imposte da capocomici e imprese, costringe per 56 giorni alla chiusura quasi tutti i teatri di Milano<sup>1065</sup>, monopolizzando il dibattito anche sulla stampa specializzata.

Lo sconcerto per lo sciopero degli attori fu grande. Era la prima volta che il mondo dello spettacolo assumeva le armi tipiche della lotta politica, spaccandosi tra proprietari e esecutori, manifestando con ciò, ancora più apertamente, di condividere i problemi e i contrasti che agitavano l'intera società.<sup>1066</sup>

Riassume Enrico Polese:

Non si parla che di scioperi, che di organizzazioni, di leghe, di sodalizzi, di resistenza, di minimi e massimi di stipendi, di ore di lavoro, di sfruttati e di sfruttatori, ma e, per favore, d'arte chi se ne occupa? Più nessuno! Gli artisti non dovrebbero anche procurare di sapere recitare o cantare bene o il meno peggio? Pare che non sia necessario. E studiare? e migliorarsi? non c'è tempo per ora da pensarci; ora ci sono i comizii e le competizioni. Ma l'Arte? ma l'Arte?... e il pubblico il quale vuole solo un godimento intellettuale?... speriamo che torneranno a pensarvi all'arte ed anche al pubblico!<sup>1067</sup>

Le rivendicazioni delle maestranze e la politicizzazione del mondo teatrale – “conseguente a un profondo malessere, dovuto a condizioni economiche assai precarie e alla mancanza di una specifica regolamentazione dei rapporti di lavoro” (Scarpellini 2000: 91) – rappresenteranno ancora a lungo uno dei cardini del dibattito e dello scontro tra le categorie. Come vedremo tra poco, infatti, sarà proprio la contrapposizione sindacale a stimolare lo sviluppo di politiche corporative che giocheranno un ruolo fondamentale nei primi anni del fascismo.

Prima di addentrarsi in tale questione è necessaria una premessa sulle difficoltà del mondo dello spettacolo nell'immediato dopoguerra. In questo periodo, infatti, la parola crisi torna ad affacciarsi con frequenza sulle colonne della stampa periodica. Da una parte la concorrenza del cinematografo e l'egemonia degli editori musicali creano difficoltà alla lirica e all'operetta,

<sup>1064</sup> Enrico Polese, *Ma perché?!!*, in «AD», XLVIII, n. 34-35, 4 ottobre 1919.

<sup>1065</sup> Lo sciopero, scatenato dalle trattative per la formazione di un'orchestra stagionale al Dal Verme, colpisce tutti i teatri gestiti dal consorzio guidato dalla Suvini Zerboni (Manzoni, Filodrammatici, Olympia, Eden, Diana, Fossati, Lirico, Dal Verme, Verdi). Restavano invece in funzione alcuni teatri di varietà e lirica non eserciti dal gruppo: San Martino, Trianon, Commenda e Carcano. Sull'agitazione milanese del 1919, cfr. Scarpellini 2000: 100-103.

<sup>1066</sup> Scarpellini 2000: 102.

<sup>1067</sup> *E l'arte?*, in «AD», XLVIII, n. 34-35, 4 ottobre 1919.

costrette a fare i conti con la chiusura delle piazze sudamericane; dall'altra la drammatica soffre una crisi strutturale, artistica e sociologica prima ancora che economica. Questa riguarda da una parte il modello della compagnia all'antica italiana e della famiglia d'arte, ormai al collasso nel primo dopoguerra; dall'altra le contingenze storiche e le continue agitazioni, che impediscono una programmazione stabile nei teatri (Pedullà 2009<sup>2</sup>: 44-55). Le difficoltà del mercato sono nel 1922 riassunte con grande chiarezza da Antonio Campanozzi, protagonista dell'effimera esperienza romana del Teatro del Popolo di ispirazione socialista<sup>1068</sup>. Come esemplifica il capocomico dopo il fallimento della stagione 1921-22, a un fulmineo periodo di entusiasmo, al termine della guerra, che pare in grado di risollevare i consumi dell'industria teatrale, succedono le agitazioni e l'instabilità istituzionale che segnano una brusca battuta d'arresto sia alla regolarità delle stagioni, sia all'afflusso di pubblico. Scrive Campanozzi:

L'Impresa artistica fu preparata, con regolari inscindibili impegni, nel periodo di maggior floridezza del teatro italiano, cioè nella prima metà del 1920, e dovette iniziarsi e svolgersi nel periodo della peggiore crisi, in cui circa un terzo di compagnie drammatiche, compresa qualcuna di ordine primarissimo, furono costrette a sciogliersi [...]. L'impresa economica era sorta in vista delle floride condizioni dell'immediato dopo-guerra, laddove l'uragano scatenatosi nel 1921, con la chiusura di molte fabbriche, andò cagionando una sempre crescente disoccupazione proprio in quelle classi che dovevano prevalentemente costituire il nostro pubblico [...].<sup>1069</sup>

Sintetizza l'agente Giuseppe Lusardi:

Tutte le imprese oggi si svolgono in perdita e queste sono tenute non da mecenati, ma da uomini che lavorano per vivere. L'impresa di Trieste nell'attuale stagione autunnale perde una grossa somma e ciò in parte per la crisi che si è abbattuta sul Teatro Lirico in genere e in parte per gli scioperi che per la seconda volta in una breve stagione hanno fatto chiudere il Teatro.<sup>1070</sup>

Alle difficoltà del mercato italiano, si aggiunge il definitivo tramonto delle floride piazze sudamericane, ormai appannaggio – sulla spinta dell'argentino “Ser nacional”<sup>1071</sup> – delle

<sup>1068</sup> L'esperienza del “Teatro del Popolo” era stata avviata, nel 1911, alla Società Umanitaria di Milano; nel primo dopoguerra, “alla Società artistica cooperativa Teatro del Popolo aderivano, oltre all'Umanitaria, la Lega dei Comuni socialisti, la Lega nazionale delle Cooperative, la Confederazione generale del Lavoro, l'Alleanza generale di Torino e varie altre associazioni.” (Scarpellini 2000: 130). Tra queste, la compagine romana guidata da Campanozzi.

<sup>1069</sup> *Una replica di Campanozzi*, in «AD», LI, n. 13, 18 febbraio 1922.

<sup>1070</sup> MARINUZZI: 318, Lettera di Giuseppe Lusardi a Gino Marinuzzi, Milano, 21 novembre 1921.

<sup>1071</sup> Per gli aspetti musicali, cfr. Cetrangolo 1996. Per un inquadramento dei rapporti tra nazionalismo italiano, politiche migratorie

## compagnie locali di madrelingua spagnola. Spiega Polese:

Le ultime notizie che ci provengono da Buenos Aires non sono affatto liete..... non per quei teatri, ma per le nostre compagnie: quei teatri fanno affari d'oro, ma sono totalmente occupati da compagnie nazionali argentine formatesi durante questi anni di guerra. Gli argentini àno lavorato di buzzo buono e queste nuove compagnie sono formate di giovani artisti già divenuti scaltri nell'arte di recitare e che curano soprattutto l'eleganza. Le mises en scènes sono accuratissime e presero a modello i teatri parigini, per modo che ogni teatro à la sua dotazione di scena in tela. Gli stipendi accordati agli artisti sono elevati e queste compagnie non àno alcuna intenzione di tornare a cedere il campo alle nostre. In questi anni gli argentini si sono resi indipendenti, tanto da noi come dalle compagnie spagnuole. [...] Per il repertorio un gruppo di letterati argentini traducono tutte le novità migliori francesi, italiane e spagnuole e per quanto riguarda le nostre commedie più applaudite le conoscono già tutte.<sup>1072</sup>

Walter Mocchi si adatta presto al nuovo stato di cose, se è vero che, come sottolinea puntualmente «L'Arte Drammatica», “la sera del 1 settembre al teatro Coliseo della grande metropoli argentina à debuttato, e con successo, la compagnia d'operette Stefi Csillag ed Enrico Valle, che cantano in castigliano [e] àno definitivamente abbandonato l'idioma nostro”<sup>1073</sup>. Eppure, nonostante la capacità di adattamento, anche il potentissimo agente e impresario Mocchi in questi anni sconterà con perdite milionarie le mutate condizioni del mercato, dovute sia all'evoluzione dei gusti della nuova classe dirigente argentina, sia a cause meramente economiche, come l'inflazione e l'instabilità dei tassi di cambio pagate a caro prezzo – dagli artisti come dagli impresari – sugli anticipi per scritture e cachet<sup>1074</sup>. La crisi del mercato sudamericano è sintetizzata con grande

---

fasciste e Repubblica argentina, cfr. Gentile 1986.

<sup>1072</sup> *Notizie argentine*, in «AD», XLVIII, n. 34-35, 4 ottobre 1919.

<sup>1073</sup> *Notiziario*, in «AD», XLVIII, n. 36, 11 ottobre 1919

<sup>1074</sup> Della questione si dibatte in molte pagine del carteggio Mocchi-Marinuzzi. Scrive ad esempio l'impresario: “[Nel] tuo contratto [...] la paga appariva di 30 mila lire al mese per 4 mesi e [...] il cambio del Brasile era quello del giorno, come in Argentina: tu ammetterai che se avessi saputo che la tua paga in Brasile per 65 giorni non era più di 65 mila lire al cambio del giorno, come io credevo, ma di circa 85 mila lire al cambio fisso di 600 – e cioè non di 23.200\$000 (per me che ho fissato la lira al cambio di 357), ma sibbene di 49.800\$000 (assai più del doppio, come vedi), mi sarei ben guardato di darti spontaneamente al Brasile tre *contos* al mese per le tue spese di vita [...]” MARINUZZI: 314, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Rio de Janeiro, 29 giugno 1921. Secondo Augusto Carelli sono soprattutto le cause economiche e commerciali a porre fine allo scambio di compagnie tra emisferi Nord e Sud: “Tutto ciò s'è arrestato quando appunto il mercato sudamericano ha sofferto per la fatale ripercussione del dopoguerra; quando, cioè, per mutate vie di traffico i frigoriferi argentini furono soppiantati da quelli australiani, ciò che determinò la spaventosa crisi del bestiame e provocò in Sudamerica quello stato di malessere e di disordine economico che produsse via via in quattro anni le note rivoluzioni dell'Argentina, del Brasile, del Cile ecc. Fu allora che l'abbonamento del teatro Colon – non ostante il magnifico complesso della compagnia, di cui facevan parte la Muzio, la Besanzoni, la Dalla Rizza, Fleta, Galeffi ecc. – cadde da un milione e mezzo di pezzi a soli trecentomila. Mocchi, conscio del disastro, non volle abbandonare il campo di battaglia ed ebbe a subire in quel momento – com'è logico – anche l'attacco dei suoi avversari imbalanziti e che non vollero capire che le catastrofi erano dovute a contingenze di forza maggiore. Fissi alla sorgente di

efficacia da Walter Mocchi, che protesta con Gino Marinuzzi per le condizioni pretese dall'artista:

Io non so se tu [...] non ti sia accorto che L'Italia ha perduto tutti, dico tutti, i teatri grandi dell'estero, che erano, cinque anni fa, di sua esclusiva pertinenza: Madrid, Londra, Barcellona, Lisbona, ecc.; che al Metropolitan di 100 artisti annunziati, gli italiani siano solo 15, e che dei 22 artisti nuovi scritturati, quest'anno, due soli siano del nostro paese; che il Municipale di Santiago da due anni non funzioni ad opera; che alle due compagnie italiane sudamericane del Colón e del Coliseo, funzionanti contemporaneamente, se ne sia sostituita una sola con un quartetto tedesco, un altro francese, e due soli quartetti italiani! Una ragione ci deve ben essere di questo disastro! Certamente molto ha contribuito la guerra [...]. All'irrequietezza ed alla mobilità del gusto si aggiunge il fenomeno delle colonie francesi e tedesche, centri fortissimi di propaganda, e le snobistiche informazioni delle famiglie viaggianti per l'Europa, che si fermano specialmente a Parigi e a Berlino!!! [...] Malgrado ciò, però, la cosa non avrebbe un'importanza definitivamente esiziale per l'arte nostra, se gli artisti italiani non ci mettessero tutti la loro buona volontà per il suicidio. Se, infatti, gli artisti, [...] cambiassero di sistema, ed invece di rinchiudersi in folli e proibitive esigenze [...] si trasformassero in collaboratori, sul terreno delle realtà e delle possibilità, l'avvenire si potrebbe profilare meno pessimisticamente e potrebbe rappresentare il periodo della Riconquista.<sup>1075</sup>

Nel 1922 Mocchi tenta di assecondare le mutate esigenze delle piazze sudamericane con una tournée con l'Orchestra Filarmonica di Vienna e con artisti tedeschi, diretti da Felix Weingartner e da Pietro Mascagni (nel 1923, l'impresario chiamerà Richard Strauss per dirigere la Filarmonica). Scottato da questa esperienza, sarà proprio il livornese a sfruttare le scelte anti italiane dell'impresario per un attacco diretto di fronte ai dirigenti fascisti del Congresso del Teatro Lirico del marzo 1923. Nel frattempo, in Italia, mentre il teatro musicale – grazie al determinante contributo della “generazione dell'Ottanta”<sup>1076</sup> – cominciava “a distillare dalle sperimentazioni delle avanguardie alcuni motivi di moderato rinnovamento” e “il dibattito culturale si arricchiva dei primi richiami per il «ritorno all'ordine»” (Salveti 1996b: 445)<sup>1077</sup>, il sistema produttivo operistico

---

guadagno così cospicuo – quale in America in Italia era stata quell'organizzazione – i loro appetiti non compresero l'ineluttabilità del fato, e, rifiutandosi all'appello di un fronte unico italiano, che Mocchi invocava, illusi di poter fare oramai da soli, precipitarono la sua e la loro rovina, trascinando disgraziatamente nel baratro anche tutte le fortune del teatro lirico italiano di quel momento.” CARELLI: 147-148.

<sup>1075</sup> MARINUZZI: 336-337, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, 21 gennaio 1923.

<sup>1076</sup> Per un'agile panoramica, cfr. Benzi 2004: 81-82.

<sup>1077</sup> Il “ritorno all'ordine”, in musica, diventerà elemento programmatico della politica del regime nel 1929, con la famosa relazione *Mascagni contro il Novecentismo*, tenuta al Congresso delle Arti Popolari, in cui il livornese “condannava tutta l'arte del Novecento, in quanto imposizione del brutto, del grottesco, del rifiuto della tradizione” (Ivi: 446-447). Dopo anni di dibattito, lo scontro tra tradizionalisti e modernisti (principalmente identificati in Alfredo Casella e Gianfrancesco Malipiero) si infiamma il 17

vive una crisi strutturale, dovuta sia alla progressiva disaffezione del pubblico per il genere sia alle difficoltà economiche e alle tensioni sociali che dilanano il paese appena uscito dal conflitto. Franco Liberati, che come vedremo avrà in questi anni un ruolo di primo piano nella vita della STIn, inquadra il problema con grande precisione:

La crisi che pesa sul teatro lirico non è temporanea, ma ha radici profonde di cui si devono cercare le cause soprattutto nelle condizioni generali della vita nazionale. Il teatro è per me il termometro della vita cittadina. Quando le sale sono affollate, quando gli spettacoli sono allestiti, più che con dignità e con decoro, con ricchezza e con lusso, è segno che il denaro si può spendere e si spende senza soverchie preoccupazioni. [...] Ora [...] si ha paura da parte degli impresari di arrischiare il denaro. Perché il pubblico non frequenta più le sale di spettacoli e quello che interviene ha esigenze che impressionano e che non sono date dalla qualità degli spettatori. È avvenuta la selezione. I nuovi ricchi hanno preferito altro genere di divertimento: essi accorrono dove sono meglio accolti, dove comprendono più facilmente e si annoiano meno.<sup>1078</sup>

Anche Mocchi denuncia la crisi a mezzo stampa<sup>1079</sup> partendo “violentemente in guerra contro gli Artisti italiani, responsabili della perdita di tutti i mercati nostri lirici all'estero.”<sup>1080</sup> In una delle tante lettere scritte a Marinuzzi sull'argomento, l'impresario spiega come l'attacco alle compagnie, definite senza mezzi termini “merce” troppo costosa, sia necessario di fronte alla gravità del momento “e come sia imminente una campagna a cui prenderà parte lo stesso Governo per obbligare gli artisti a capire quale sia il vero interesse loro e nello stesso tempo del nostro Paese”:

---

dicembre 1932, quando su «La Stampa» e «Corriere della Sera» compare un “Manifesto” contro i giovani compositori, in favore della grande tradizione melodrammatica italiana. Tra i firmatari, i critici musicali Alberto Gasco e Alceo Toni, nonché Respighi, Pizzetti, Mulè, Zandonai e Pick-Mangiagalli. Per un inquadramento generale, cfr. Ivi: 447.

<sup>1078</sup> *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla “Stampa” da un competente*, in «S», 17 marzo 1923. Anche il genere leggero per eccellenza, l'operetta, vive nei primi anni Venti una fase di grande stanchezza. Per contribuirne al rilancio, nel marzo 1920 Casa Sonzogno lancia una nuova rivista, «L'Abicì», destinata a una sola uscita. Recita l'editoriale: “Che ne è – ci siamo domandati – del teatro musicale italiano? Che ne è, soprattutto, della gaia arte dell'operetta? [...] L'opera e l'operetta italiane sono un vero abicì. Possiedono – lo riconosciamo – molte cose: l'indifferenza completa del pubblico che le considerano un balocco di poco valore; possiedono una bella critica che le ignora sempre quando non se ne ricorda per dirne male; possiedono anche molti giornali che le vestono e le spogliano secondo i gusti del momento ma -conveniamone- mancava ancora una piccola casa, dove accogliere gli amici, dove rivelarsi vere creature, dove fare toilette con un po' di malizia e di civetteria. Le abbiamo preparata noi, la piccola casa di vetro. Ogni Pagina di L'Abicì si muterà così per l'opera e l'operetta in un limpido specchio che ne rifletterà e moltiplicherà il volto, il sorriso, le smorfiette, e le unghie rosee: ed esse si potranno vedere qui nella loro leggera bellezza, nella loro gloria ridente, negli sforzi per rinnovarsi e rinnovare, e troveranno qui, la difesa senza rancori, il rifugio senza distinzioni, l'esaltazione senza esagerazione, ed avranno finalmente qui, il loro salotto, la loro scuola e il loro sillabario fiorito.” «L'Abicì», I, n. 1, 15 marzo 1920. Nello stesso numero si segnala una lunga intervista a Mascagni su *Si*. Sul declino dell'operetta, vedi anche Pedullà 2009<sup>2</sup>, cap. II, § 1.

<sup>1079</sup> *La crisi del teatro lirico*, in «La Tribuna», 25 gennaio 1923.

<sup>1080</sup> MARINUZZI: 339, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Roma, [gennaio 1923].

Non significa nulla che, in speciali condizioni di concorrenza, e quando non vi era una crisi in America, e quando soprattutto non vi era la concorrenza straniera, ci siano stati dei Maestri, molto pochi e molto fortunati, che abbiano una volta tanto [...] realizzato delle vere e proprie estorsioni di paghe. L'importante è che oggi, pur non essendoci più la concorrenza delle Imprese in Sud America, l'aumento dei prezzi delle masse, raddoppiatisi, il minor concorso del pubblico al Teatro per la crisi economica, e il divieto della Municipalità di aumentare i prezzi, rendono passive le Stagioni del Colón; sicché è indispensabile ridurre il costo delle Compagnie, e dar preferenza a della merce che, pur essendo meno buona (e non si può dir davvero che sia sempre così) costi meno.<sup>1081</sup>

Se Mocchi interpreta la crisi del mercato lirico stringendo sulla prospettiva organizzativa a lui più vicina, una maggiore profondità di analisi è invece quella di Pietro Mascagni, che a pochi mesi dalla statalizzazione del Costanzi – sperando di ottenere un incarico di primo piano nel futuro Teatro Reale – denuncerà in una lunga lettera a Benito Mussolini le cause della crisi del teatro operistico in Italia, dovuta a ragioni estetiche prima ancora che produttive.<sup>1082</sup>

Al di là delle discussioni intorno alla crisi della produzione musicale, nell'immediato dopoguerra i problemi del mondo teatrale sono – come sottolineato con stizza da Polese nel citato articolo de «L'Arte Drammatica» – anche di ordine sindacale e coinvolgono tutte le forze dell'industria spettacolare, dai proprietari delle sale ai cantanti, dagli attori alle maestranze, fino ai compositori e ai drammaturghi. Snodo essenziale è, come abbiamo visto, lo sciopero milanese dell'autunno 1919, sia per la larga partecipazione sia perché mette in luce alcune caratteristiche “corporative” che costituiranno un cardine delle politiche teatrali fasciste. L'agitazione sortisce infatti un duplice effetto: da una parte, nel gennaio 1920 nasce la Confederazione Nazionale fra i Lavoratori del Teatro (di ispirazione socialista e che in breve tempo raccoglierà 13.700 iscritti); dall'altra, per reazione, nel gennaio 1922 si forma la Corporazione Nazionale del Teatro, guidata da Gino Calza Bini prima e da Edmondo Rossoni poi. Di chiara matrice fascista, prima ancora della marcia su Roma essa confluisce nella Confederazione nazionale delle Corporazioni sindacali, raccogliendo il consenso dei capocomici e dell'APT<sup>1083</sup>. Walter Mocchi, che partecipa al Consiglio Nazionale del Teatro quale Segretario generale del Sindacato degli Impresari, spiega così il nuovo organismo:

---

<sup>1081</sup> *Ibidem.*

<sup>1082</sup> EPISTOLARIO II: 137-138, Lettera di Pietro Mascagni a Benito Mussolini, Roma, 24 giugno 1926.

<sup>1083</sup> Per un inquadramento generale, cfr. Scarpellini 2004: 37-45.



[La] Corporazione del Teatro [...] è una entità che pur potendo fare molto bene alla soluzione della crisi lirica non ha niente a che fare con la medesima ed è un organismo autonomo dall'avvicinarsi delle vacche magre e di quelle grasse. Si tratta dell'inizio di una organizzazione politica, sociale ed economica che contrassegna il Fascismo e che troverà prima o poi nella riforma della costituzione e delle leggi la sua concretezza, ma che intanto si forma e s'impone mediante le forze sindacali.<sup>1084</sup>

A dispetto del fermento dei principali attori del sistema dell'industria teatrale e dei reboanti annunci della pubblicistica di categoria<sup>1085</sup>, l'intervento degli ultimi governi liberali in materia di spettacolo si limita, con diversi decreti distribuiti tra gennaio e febbraio 1921, a uniformare la tassazione su tutto il territorio nazionale con l'introduzione di un'aliquota unica del 10% (di cui il 5.50% al Governo e il 4.50% alla SIA)<sup>1086</sup>. L'unica eccezione è rappresentata dalla provincia di Milano, dove l'imposizione è del 12%: il 2% in più, non senza proteste<sup>1087</sup>, è destinato a finanziare l'Ente Autonomo del Teatro alla Scala, di fresca costituzione<sup>1088</sup>.

Nel periodo in cui la crisi del mercato teatrale viene denunciata con sempre maggior vigore, la costituzione dell'Ente Autonomo scaligero suscita l'attenzione degli operatori della lirica, i quali nel marzo 1923, su spinta della Società Italiana fra gli Artisti Lirici (SIFAL), organizzano al Teatro Argentina il Congresso del Teatro Lirico per chiedere al governo l'introduzione di misure speciali per la salvaguardia della produzione operistica. Tra queste, l'istituzione di Enti Autonomi nelle città principali (che si rivelerà determinante per il futuro della STIn), l'esproprio per motivi di pubblica utilità dei palchi privati nei teatri comunali, il diritto statale sulle opere cadute in pubblico dominio e, soprattutto, la soluzione dell'annosa questione del mediatorato, che dopo aver rappresentato nell'immediato dopoguerra uno dei Leitmotive del dibattito delle organizzazioni di categoria<sup>1089</sup>,

<sup>1084</sup> MARINUZZI: 364, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, 11 gennaio 1924.

<sup>1085</sup> Cfr. in particolare gli articoli di «Tepsi», dal 1922 organo ufficiale della Corporazione nazionale del teatro.

<sup>1086</sup> La tassa e il dibattito sull'aliquota unica vengono analizzate nel dettaglio da Enrico Polese: cfr. *Le nuove tasse teatrali e il Governo*, in «AD», L, n. 7, 25 dicembre 1920; *La nuova tassa sui teatri*, in «AD», L, n. 9, 15 gennaio 1921.

<sup>1087</sup> Le proteste sulla riforma portano all'istituzione, presso il Ministero delle Finanze, di una commissione composta da funzionari ministeriali e da Marco Praga, Emma Carelli e Franco Liberati. Tale commissione si occupa anche di definire tariffe agevolate per il settore teatrale, dopo che i prezzi del trasporto ferroviario in autunno erano aumentati del 60% per biglietti personali e del 120% per le merci. Cfr. *Le nuove tasse teatrali e il Governo*, in «AD», L, n. 7, 25 dicembre 1920.

<sup>1088</sup> Lo schema di costituzione viene presentato dal sindaco di Milano Emilio Caldara il 12 gennaio 1919; il 25 febbraio 1920 viene presentata la convenzione tra Comune e palchettisti e il 9 luglio 1920 la costituzione del Teatro alla Scala in Ente Autonomo è un fatto compiuto. Cfr. Piazzoni 1995: 216-227.

<sup>1089</sup> Si scrive ad esempio nel 1920: «La Società Italiana fra gli Artisti Lirici, si è rivolta al Ministero dell'Istruzione (Sottosegretariato per le Belle Arti) per domandare che il detto Dicastero si faccia promotore di un provvedimento col quale venga esteso per analogia anche alla classe teatrale il divieto che il decreto legge 19 ottobre 1919 N. 2214 ha posto all'esercizio del mediatore privato nel collocamento della mano d'opera. Il sottosegretario per le Belle Arti, onor. Molmenti [...] ha domandato alla Società

“costituì il perno della politica condotta dagli organismi sindacali nella seconda metà degli anni '20” (Scarpellini 2004: 75).

Al Congresso del Teatro Lirico partecipano autorità governative, corporazioni sindacali, rappresentanti degli editori, degli autori e delle maestranze. La riunione, indetta per ricondurre nei binari corporativi lo scontro in atto e dibattere “l'istituzione degli enti autonomi, la questione dei palchettisti e l'abolizione del mediatorato”<sup>1090</sup>, diventa l'occasione per un regolamento di conti tra Pietro Mascagni e Walter Mocchi, definito dal livornese il “Buffalo Bill degli impresari italiani all'estero” che “denigra l'arte italiana all'estero per valorizzare l'arte tedesca”, crea “Compagnie con artisti stranieri ed è autore di un *trust* di Società teatrali.”<sup>1091</sup> Il dibattito si concluderà a ceffoni, con tanto di nomina di un Giurì d'onore e l'invio dei padrini<sup>1092</sup>.

La strategia è semplice: screditare il potentissimo agente facendo leva sulle ragioni del nazionalismo, mettendo in cattiva luce la scelta di Mocchi di organizzare la tournée sudamericana del 1922 scritturando una compagnia tedesca diretta da Felix Weingartner, con Mascagni inserito – come vedremo nel prossimo capitolo – quale ricalzo per i notabili argentini nostalgici del verismo italiano. Sebbene quanto denunciato dal compositore rispecchi la realtà dei fatti, è importante sottolineare come il risentimento personale di Mascagni venga sfruttato dal governo fascista per portare avanti – senza esporsi – la propria battaglia contro il mediatorato. L'intervento del livornese è infatti accuratamente concordato con i vertici governativi<sup>1093</sup> e Mascagni si presta ad attaccare Mocchi con la convinzione di riuscire a risolvere le annose vertenze che l'oppongono all'impresario<sup>1094</sup>.

---

degli Artisti Lirici se al loro intento di liberarsi dallo strozzinaggio delle Agenzie teatrali, non sarebbe più efficace di un divieto legislativo l'affidare la funzione di mediatore a una loro organizzazione di classe. Al che gli artisti hanno replicato che ciò è nei loro propositi e che plaudono al disegno di costituire al più presto possibile il desideratissimo «Ufficio del Teatro». *Contro i mediatori teatrali*, in «La Tribuna», 1 gennaio 1920

<sup>1090</sup> *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla “Stampa” da un competente*, in «S», 17 marzo 1923.

<sup>1091</sup> *Mascagni e Walter Mocchi alle mani*, in «S», 15 marzo 1923.

<sup>1092</sup> *Mascagni manda i padrini a Walter Mocchi*, in «S», 16 marzo 1923.

<sup>1093</sup> “Il famoso Congresso dei lavoratori del teatro lirico si risolverà in una buffonata. [...] Io, che ho accettato il dibattito con Walter Mocchi perché me lo ha imposto Mussolini, sono obbligato a seguire la volontà del Governo”. EPISTOLARIO II: 102-103, Lettera di Pietro Mascagni a Emy Mascagni, Roma, 2 marzo 1923.

<sup>1094</sup> “Domani andrò da Acerbo: ho parecchie cose da sistemare col Governo in relazione alle mie questioni con Walter Mocchi: la *Sifal* di Milano, con tutti gli artisti, si è messa dalla parte mia e muove una guerra spietata a Mocchi.” EPISTOLARIO II: 102, Lettera di Pietro Mascagni a Emy Mascagni, Roma, 8 febbraio 1923.

Consapevole della direzione in cui aveva iniziato a soffiare il vento<sup>1095</sup>, però, Mocchi non si fa cogliere di sorpresa e al Congresso caldeggia la “proposta di abolire gli agenti teatrali e gli accaparratori”, “dicendo che i mediatori dovrebbero unirsi in una organizzazione dipendente dalla *Sifal* e che potrebbe formare un ufficio unico di collocamento.” Contestualmente, egli “sostiene la necessità di costituire un sindacato fra impresari”<sup>1096</sup>. Al termine di un dibattito in cui il principe degli agenti si ricostruisce una propria verginità, “la proposta Mocchi per costituire il sindacato degli impresari e abolire gli agenti teatrali è approvata per acclamazione.”<sup>1097</sup>

Nonostante le ottimistiche previsioni del Congresso<sup>1098</sup>, l'intervento del Legislatore impiegherà ancora anni prima di mettere ordine nell'annosa questione degli agenti teatrali: soltanto la Carta del Lavoro del 1927 renderà di fatto illegale il mediatorato nelle professioni liberali, perché in contrasto con le politiche di collocamento corporative (precedenza agli iscritti al partito, ai sindacati fascisti, assunzione secondo anzianità di iscrizione)<sup>1099</sup>. Tuttavia, in mancanza di un'ordinanza specifica per gli addetti all'industria dello spettacolo, “si giunse alle soglie degli anni '30 senza che fossero intervenuti mutamenti di sorta”, e anzi “alcuni fra gli agenti più quotati, come Emilio Ferone” (che come vedremo a breve avrà un peso notevole nella STIn) continuavano a far “lievitare i prezzi in misura tanto rilevante che molte imprese di spettacolo non erano più in condizioni di anticipare cifre così elevate.”<sup>1100</sup> La questione si risolverà – a livello formale – soltanto nel 1933, quando una circolare del duce metterà fuorilegge i mediatori teatrali.

Allo stesso modo, nonostante i numerosi dibattiti e progetti spalmati per tutti gli anni Trenta, una vera e propria riforma organica degli Enti lirici si avrà soltanto con il Regio Decreto 3 febbraio 1936, n. 43. La legge rappresenta uno snodo fondamentale nella storia del teatro italiano e fornirà un modello per l'organizzazione dei teatri d'opera fino all'istituzione delle Fondazioni lirico-sinfoniche del 1996. Innanzitutto la riforma del 1936 sottrae la gestione e il finanziamento dei teatri ai

---

<sup>1095</sup> Già a febbraio Mascagni aveva attaccato Mocchi con analoghe argomentazioni, ingaggiando uno scambio di lettere aperte sulla stampa periodica. La vicenda è riassunta in *La polemica Mascagni-Walter Mocchi*, in «S», 16 febbraio 1923.

<sup>1096</sup> *La crisi della “lirica”*, in «S», 16 marzo 1923.

<sup>1097</sup> *Ibidem*.

<sup>1098</sup> “[...] d'ora innanzi [gli impresari] non avranno più bisogno di servirsi di agenti privati. Gli impresari procederanno d'accordo con la «Sifal», la quale diverrà l'agenzia teatrale di tutti i teatri d'Italia.” *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla “Stampa” da un competente*, in «S», 17 marzo 1923.

<sup>1099</sup> Cfr. Scarpellini 2004: 70-74.

<sup>1100</sup> Ivi: 74.

comuni, portandola sotto l'ala ministeriale; in secondo luogo stabilisce la necessaria costituzione in Enti Autonomi con personalità giuridica propria e finalità esclusivamente artistiche per i teatri lirici con stagioni della durata non inferiore a un mese; infine introduce quello che ancora oggi rappresenta uno dei cardini dell'organizzazione degli enti lirici: la divisione della direzione tra due figure, un responsabile amministrativo (il podestà nominato dal prefetto) e un direttore artistico (un sovrintendente di nomina ministeriale)<sup>1101</sup>. Come vedremo nel capitolo IX, alla messa a punto del Regio Decreto e, più in generale, alla definizione delle politiche teatrali fasciste in tema di enti lirici contribuirà in maniera determinante l'esperienza avviata dal regime proprio al Teatro Costanzi, che a partire dal 1926, con l'acquisto da parte del Governatorato di Roma di un nutrito pacchetto di azioni della Società Teatrale Internazionale, diventa campo di prova per la sperimentazione di nuove soluzioni organizzative a livello artistico, gestionale e amministrativo<sup>1102</sup>.

#### VIII.2 *Vita amministrativa della STIn. Dall'allontanamento di Séguin al teatro in mano a Mocchi e Carelli*

Negli anni compresi tra la fine della grande guerra e la nazionalizzazione fascista del 1926 la vita della Società Teatrale Internazionale è caratterizzata da due elementi portanti: il definitivo allontanamento di Charles Séguin dall'azionariato e una progressiva concentrazione delle azioni nelle mani di Mocchi e Carelli, protagonisti di un lento ma costante consolidamento della propria posizione di preminenza all'interno della società. Nonostante siano essenziali nella vita della STIn, tali elementi emergono soltanto sfrondando la ricostruzione dell'attività sociale dai vorticosi rivolgimenti che interessano l'azionariato: i primi anni Venti vedono infatti un continuo susseguirsi di gruppi di interesse che tentano una scalata alla maggioranza, pur senza riuscire mai a ottenerla in maniera duratura.

La ricostruzione di questi anni è particolarmente difficoltosa a causa della scarsità di fonti primarie: perfino i verbali di assemblea relativi a questa fase, conservati presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma, sono caratterizzati da una grande concisione, risultando talvolta

---

<sup>1101</sup> Ivi: 221-222.

<sup>1102</sup> È bene sottolineare come la precedente trasformazione dell'Anonima scaligera si configuri come un atto comunale, sospinto – al di là dell'indubbia rinomanza dell'ente – da interessi locali; l'esperienza del Costanzi/Teatro Reale dell'Opera, invece, investe direttamente il Ministero, chiamando in causa il Governo per la definizione di una rinnovata politica gestionale e organizzativa.

criptici e di difficile lettura. Di grande utilità sarebbe stata la possibilità di attingere ai verbali dei consigli di amministrazione, purtroppo irreperibili presso gli archivi da me consultati: questi documenti, talvolta citati da Vittorio Frajese senza che sia specificata mai la fonte, avrebbero consentito di ricostruire nel dettaglio l'andamento sociale, qui necessariamente affrontato attraverso ipotesi deduttive a partire dall'analisi del passaggio di azioni tra i soci<sup>1103</sup>. I fogli degli annunci legali, integrati con la narrazione del giornalista romano e della stampa periodica coeva, consentono comunque di tratteggiare gli aspetti più generali di un quadro assai complesso.

Per tutta la prima metà del 1920 l'azionariato della STIn conserva alcune delle peculiarità che ne avevano caratterizzato la composizione fin dai primi anni Dieci: passaggio di titoli tra vari prestanome<sup>1104</sup>, divisione delle azioni in pacchetti riconducibili a gruppi ben definiti<sup>1105</sup> e rappresentanza in consiglio di amministrazione affidata a persone legate a banche e creditori. Quale naturale esito di questa gestione routiniera, il 10 aprile 1920 il Consiglio di Amministrazione rinnova per un altro quinquennio all'Impresa Teatro Costanzi l'affitto dell'immobile di proprietà, mantenendo inalterate le condizioni del periodo precedente. Eppure, come precisa Frajese attingendo al verbale del consiglio, al di là delle apparenze la situazione della Società Teatrale Internazionale è tutt'altro che tranquilla: nonostante il rinnovo del contratto d'affitto

[...] la "Stin", che aveva ormai mire esclusivamente speculative, non nascose le proprie preoccupazioni di ordine economico-finanziario e prospettò la eventualità, in un prossimo futuro, di una liquidazione anticipata dell'azienda. Gli azionisti, dal loro canto, avversarono tale disegno che parve ingiustificato e che, in fondo, anche altre volte era stato ventilato in momenti di crisi, poi favorevolmente superati.<sup>1106</sup>

In realtà nel volgere di alcuni mesi le difficoltà finanziarie comporteranno la cessione di una parte rilevante del pacchetto azionario "argentino" a un agguerrito gruppo di speculatori italiani: nell'estate del 1920 gli equilibri della STIn cambiano infatti bruscamente. Una società concorrente

<sup>1103</sup> A questo proposito, è importante ricordare come l'Archivio del Teatro dell'Opera di Roma non conservi alcun atto relativo alla gestione Mocchi-Carelli. Allo stesso modo, l'archivio della STIn conservato presso l'Archivio Storico Capitolino presenta una lacuna a proposito di questi anni.

<sup>1104</sup> Tra i molti, anche i fratelli di Emma Carelli, Augusto e Decio, e Carlo Artico, "coadiutore" del notaio di fiducia della STIn, Francesco Stame, il quale detiene temporaneamente 51 azioni dal 7 al 16 marzo 1921. La composizione dell'azionariato è riportata nella tabella in Appendice.

<sup>1105</sup> Nell'assemblea del 20 febbraio 1920, ad esempio, la maggioranza è rappresentata da persone riconducibili all'amministratore delegato Giuseppe Marchesano, quali Alfonso Sermonti, che partecipa in nome proprio (100 azioni) e in rappresentanza dei 30 titoli di Giovanni Marchesano. Cfr. ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 16.

<sup>1106</sup> Frajese 1977: II, 134.

dell'Internazionale sulla piazza di Roma, la *Ars Italica*, inizia ad accaparrarsi pacchetti di azioni della minoranza "italiana", trattando l'acquisto dei titoli in mano a Séguin. Amministrata dall'avvocato Giacomo Zunino (definito da Polese "uno dei principi dei nostri grandi industriali italiani"<sup>1107</sup>) e diretta da un capocomico di grande prestigio come Virgilio Talli, l'*Ars Italica* è concessionaria del Teatro Argentina, gestito in contrasto con le direttive dell'Associazione Proprietari di Teatri<sup>1108</sup>. Pur impegnata nella produzione di spettacoli d'arte e di progetti di avanguardia – tra questi, la promozione del "Teatro del Colore" di Achille Ricciardi ed Enrico Prampolini<sup>1109</sup> – l'*Ars Italica* ha anche un'anima speculativa, che emerge a partire dai primi mesi del 1920: probabilmente sopiti i dissapori con Franco Liberati (forte socio dell'APT e figura preminente nella drammatica capitolina)<sup>1110</sup>, la società tenta di perseguire delle strategie aggregative sulla piazza di Roma coinvolgendo in un progetto comune i teatri Quirino, Valle e Nazionale. Quando l'infamante definizione di "trust" compare sulla stampa romana, l'agente Enrico Polese, non sappiamo se coinvolto nell'operazione, prova a ridimensionare la vicenda, che risulta di grande interesse negli anni in cui – sull'onda del citato cartello tra la Suvini Zerboni e l'APT – anche altre società individuavano nelle strategie aggregative una risorsa per rispondere alla crisi del mercato teatrale. Scrive «L'Arte Drammatica»:

In questi giorni il nostro mondo teatrale è stato in pavido orgasmo per delle voci che ad arte si sono fatte circolare sulla costituzione di un grande trust teatrale che sarebbe avvenuta a Roma. A rimettere subito le cose a posto abbiamo voluto attingere notizie a fonte autorizzata e possiamo in modo preciso ed assoluto smentire la costituzione del trust. Si tratta, invece, molto semplicemente e molto modestamente di un'intesa corsa fra i dirigenti l'*Ars Italica* e i concessionari dei teatri Valle, Quirino e

<sup>1107</sup> *Notiziario*, in «AD», XLVIII, n. 28, 26 luglio 1919.

<sup>1108</sup> *Notiziario*, in «AD», XLVIII, n. 21, 17 maggio 1919. Pur dotata di una denominazione simile, la *Ars Italica* non sembra collegata direttamente alla *Lyrice Italica Ars*, società sorta negli stessi anni e organizzatrice di alcune stagioni dell'Arena di Verona (1919-20) e all'Arena Civica di Milano in collaborazione con il Teatro del Popolo. Cfr. Scarpellini 2000: 108-113. "Ars Italica" è comunque una denominazione di grande successo nel primo dopoguerra. Basti pensare che, presso il registro delle ditte della Camera di Commercio di Milano, sono ben tre le società iscritte con tale ragione sociale, tutte comunque estranee al mondo del teatro. Una prima *Ars Italica* viene aperta il 21 febbraio 1921 dalle sorelle Clelia e Rina Magnani per il "commercio di oggetti artistici e arredamento della casa" (cessata il 15 aprile 1929); una seconda, la ditta individuale di Virginia Baldi, fino al 31 ottobre 1938 si occupa della vendita di ceramiche artistiche in via della Spiga. Completa il quadro una tipografia che, costituita il 24 agosto 1929 come "Società Anonima Istituto Arti Grafiche Raffaello Sanzio", il 3 gennaio 1930 cambia denominazione in "Italica Ars". L'attività viene cessata l'11 luglio 1933. Cfr. ASCCMI, *Registro ditte cessate, Società Anonima Italica Ars*.

<sup>1109</sup> Vittorio Orazi, *Il "Teatro del Colore"*, in «AD», XLIX, n. 11, 7 febbraio 1920.

<sup>1110</sup> Nel 1910 si occupa di organizzare il nuovo triennio comico per la compagnia di Ermete Novelli, cercando di scritturarlo al Costanzi e all'Argentina (ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 7, Lettera di Franco Liberati a Gino Pierantoni, Roma, 16 settembre 1910). Negli anni successivi si occuperà di organizzare le stagioni del Quirino e, in epoca fascista, rivestirà ruoli di primo piano all'interno delle corporazioni di settore.

Nazionale per coordinare e disciplinare lo svolgimento delle diverse stagioni teatrali nei loro teatri. Così, ad esempio, si eviterà quello che tante volte abbiamo deplorato per le grandi città e, cioè, che contemporaneamente agiscano due o più compagnie di prosa o d'operetta facendosi un'inutile e sciocca concorrenza. Niente altro, adunque, che un coordinamento di spettacoli, salva ed impregiudicata l'autonomia di gestione di ogni singolo teatro. [...] Niente accaparramento, adunque, di compagnie; niente concorrenza più o meno sleale, ma una feconda cooperazione per il raggiungimento di quegli ideali che sono nell'animo di quanti amano il teatro.<sup>1111</sup>

In maniera non dissimile da quanto sperimentato dalla Società Teatrale Internazionale dodici anni prima, le mire dell'Ars Italica sul Costanzi sembrano dunque porsi quale naturale completamento di un progetto aggregativo che partendo dalla drammatica (l'Argentina, in concessione dal Comune) prova a estendersi al principale teatro lirico della capitale, con legami tutti da studiare tra maggiorenti romani, impresari e pubblici amministratori. All'interno di questa matassa, l'elemento su cui concentrare l'attenzione è l'acquisto da parte dell'Ars Italica di alcuni pacchetti di azioni della STIn. Dell'operazione, mai esplicitata nei verbali d'assemblea, dà conto la stampa coeva. Scrive «Epoca»:

Ora un gruppo di capitalisti che fanno capo alla società "Ars Italica", ha potuto riunire nelle proprie mani le azioni non argentine, ottenendo, a quel che sembra, la maggioranza. Il che potrebbe fare assumere una diversa fisionomia al Teatro Costanzi. Infatti, ove il massimo teatro di Roma, che lo ha in affitto per cinque anni ancora, venisse gestito da una Società che dimostrasse di voler dare all'Azienda teatrale un carattere artistico assolutamente alieno da ogni intento speculativo, potrebbe usufruire anche di quei benefici che lo Stato offre ai grandi teatri, e che ora sembrano limitati alla sola Scala di Milano. Si afferma che la nuova Società abbia intenti analoghi a quelli che dirigono l'Amministrazione scaligera e che voglia addivenire ad un rinnovamento tecnico-organico del Costanzi, così da porlo nelle condizioni dei maggiori teatri moderni.<sup>1112</sup>

La tentazione di trasformare la STIn e il Costanzi in ente autonomo, sul modello della Scala, si paleserà nei verbali soltanto nel 1923, sebbene il racconto giornalistico colga un orientamento già ben delineato in Mocchi e nei diversi gruppi di interesse che ruotano intorno all'Internazionale. «Epoca» sembra aver ragione anche sulla preminenza del nuovo gruppo di azionisti in seno alla STIn: sebbene il nome Ars Italica non figuri mai negli atti ufficiali – ma si palesi soltanto attraverso i

<sup>1111</sup> *Per mettere le cose a posto*, in «AD», XLIX, n. 12, 21 febbraio 1920.

<sup>1112</sup> «Epoca», 20 agosto 1920. Trascritto in Frajese 1977: II, 124.

nomi di alcuni soci presenti in assemblea, quali Ernesto Tofani e l'amministratore delegato Zunino – il 27 novembre 1920, durante una seduta degli azionisti dell'Internazionale, si afferma con preoccupazione che la maggioranza non è più in mano a Séguin, ma è passata a un altro gruppo detentore di 209 azioni (di cui però soltanto 117 presenti). Sull'andamento di questa assemblea – caratterizzata tra l'altro dalla presenza di una trentina di nuovi azionisti, ognuno portatore di una azione nominale – torneremo tra poco.

Prima è infatti necessario introdurre un secondo gruppo di speculatori che, in contemporanea con l'ingresso dell'Ars Italica e in maniera altrettanto nebulosa, si affaccia nell'azionariato della STIn: tra l'estate 1920 e il marzo 1921 la URBS inizia ad accaparrarsi un numero rilevante di titoli, scatenando le più vive preoccupazioni di Walter Mocchi. A novembre la società, rappresentata in assemblea dal suo vice-presidente Gerolamo Arnaldi, possiede 12 azioni; nel marzo successivo saranno già 167. Fondata a Roma il 4 aprile 1910, la URBS nasce con l'esplicito scopo di acquistare e gestire la sede del Grande Oriente d'Italia<sup>1113</sup>; nel 1920 la società massonica è dotata di un capitale versato di L. 2.100.000 ed estende la propria azione a una più ampia amministrazione di beni immobiliari. Non è chiaro perché la URBS decida di investire nella azioni della STIn, anche se si può ipotizzare che l'interesse sia quello di assicurarsi il Costanzi per mere finalità speculative, legandosi all'Ars Italica oppure lucrando sul passaggio di azioni tra il gruppo italo-argentino e i concessionari del teatro Mocchi e Carelli (ipotesi suffragata dalle dichiarazioni in assemblea del vice-presidente della società<sup>1114</sup>).

---

<sup>1113</sup> “Scopo della Società è l'acquisto del palazzo già Giustiniani [...] con ogni suo annesso e connesso, nonché il godimento e l'amministrazione, e occorrendo anche la rivendita del palazzo medesimo, nonché l'acquisto e il godimento e occorrendo anche la rivendita di altri stabili.” ASCCRM, *Fondo Registro Ditte*, posizione n. 28852 “Società Anonima Urbs”, *Atto costitutivo della “Società URBS” (Anonima con Sede in Roma)*, Roma, 4 aprile 1910. La anonima società URBS si costituisce con atto rogato da Francesco Stame, notaio di fiducia della STIn, e si dota inizialmente di un capitale sociale di L. 500mila, suddiviso in cinquanta azioni e così distribuito: Ettore Ferrari (10 azioni), Achille Baliore (10), Teresio Trincheri (10), Israele Ottolenghi (5), Carlo Berlenda (5), Achille Levi (5), Giovanni Albano (5). Purtroppo gli atti della URBS, che avrebbero potuto far luce sugli interessi della società nei confronti del Costanzi, sono stati consegnati alla Procura della Repubblica di Firenze e non sono consultabili. Ringrazio il dott. Marco Esposito dell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma per il prezioso aiuto nel reperimento dei pochi atti disponibili e per le importanti indicazioni che è stato in grado di fornirmi.

<sup>1114</sup> Nell'assemblea del 27 novembre il rappresentante della società, Gerolamo Arnaldi, “sente il dovere di dichiarare che sarebbe comparso oltre che personalmente, anche quale rappresentante della Società “URBS” di cui è Vice Presidente, se all'ultimo momento non avesse ricevuto offerta per rilievo delle azioni della S.T.I.N. possedute dalla URBS, offerta che lo obbliga a convocare il suo Consiglio di amministrazione per sapere se crede accettare e che lo consiglia quindi a non esercitare il suo diritto di rappresentare le dette azioni, per lasciare allo eventuale acquirente libertà di azione in merito agli oggetti posti all'ordine del giorno.” ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 18, *Verbale di assemblea generale straordinaria degli azionisti della “Società Teatrale Internazionale”*, Roma, 27 novembre 1920.



È proprio nell'assemblea generale straordinaria del 27 novembre 1920 che i diversi gruppi di interesse arrivano a un primo confronto diretto. Acquistata parte delle azioni di Séguin, il nuovo gruppo di speculatori, ha la ferma intenzione di assicurarsi il controllo del Costanzi alterando gli equilibri del consiglio attraverso modifiche a colpi di maggioranza dello statuto. Come vedremo tra poco Mocchi, trovatosi improvvisamente in minoranza, tenta in tutti i modi di far dichiarare la convocazione “nulla e priva di verun effetto per indeterminatezza dell'ordine del giorno.”<sup>1115</sup> Spiega l'azionista Mario Pasanisi, molto legato a Emma Carelli<sup>1116</sup>:

[...] è notorio che un gruppo di duecentonove azioni della STIN, accaparrate di recente, intendeva di impadronirsi non soltanto dell'amministrazione della società, il che potrebbe anche essere legittimo, ma addirittura mutare le basi sostanziali e statutarie della società stessa senza averne il diritto ed i legittimi mezzi. Che in conseguenza il programma si riduceva nel rendere deserta la prima assemblea convocata dallo stesso gruppo, per sostenere poi (in frode allo spirito della legge e dello statuto e contrariamente alle stesse) che nella seconda si dovesse votare a maggioranza dei presenti e soffocare così il resto degli azionisti. Tale fatto notorio ha trovato la conferma nell'altro che vennero depositate per l'assemblea N.389 azioni, mentre ne sono presenti solo 272 e le mancanti appartengono proprio al gruppo in discorso. Però dopo le dichiarazioni dell'avvocato Arnaldi a nome della URBS, occorre che l'assemblea si rinvii per dar modo al resto degli azionisti di intervenire e votare lealmente.<sup>1117</sup>

Consapevolmente immemore di due lustri abbondanti di gestione amministrativa ai limiti del Codice di Commercio, Mocchi gioca allora la carta della correttezza formale, denunciando l'illegalità delle strategie adottate dal gruppo avversario:

L'azionista Mocchi [...] dichiara che l'ordine del giorno è indeterminato ed oscuro, e che secondo lui ogni azionista prima di intervenire alla assemblea per modificare uno statuto ha il diritto di essere assolutamente informato dello specificato contenuto dell'ordine del giorno nei suoi più essenziali particolari, affinché possa prepararsi a una discussione serena e oggettiva e prendere ponderate deliberazioni, mentre, in caso contrario, come l'ordine del giorno in questione, l'azionista corre il rischio di trovarsi di fronte a sorprese e colpi di scena di un'eventuale maggioranza; per tale motivo ritiene che

<sup>1115</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 18, *Verbale di assemblea generale straordinaria degli azionisti della “Società Teatrale Internazionale”*, Roma, 27 novembre 1920.

<sup>1116</sup> Ricorda il fratello Augusto: “Dal 1920 Emma ha avuto a teatro un amico vero: l'avv. Mario Pasanisi, che le è stato utile in parecchie congiunture. A lui essa si dirigeva con ammirazione e con affetto, con la sicurezza con cui ci si rivolge al medico fidato quando il pericolo della malattia sovrasta.” CARELLI: 243. Dal marzo 1921 e fino al 1926 Pasanisi diventerà membro stabile del Consiglio di Amministrazione e (dal luglio 1921) membro del Comitato direttivo.

<sup>1117</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 18, *Verbale di assemblea generale straordinaria degli azionisti della “Società Teatrale Internazionale”*, Roma, 27 novembre 1920.

la convocazione della presente assemblea sia invalida e priva di ogni effetto e che quindi non può tenersi nemmeno in seconda convocazione, poiché altrimenti sarebbe ancora più facile il giuoco, visto che evidentemente ma erroneamente gli avversari credono che in seconda convocazione, l'assemblea può validamente deliberare con la semplice maggioranza delle loro azioni.<sup>1118</sup>

La mozione di Mocchi viene approvata con sette voti contrari e il silente appoggio dei rappresentanti dell'Urbs, Arnaldi e Giacomo Zunino, i quali abbandonano l'assemblea dichiarando che essa "non è in numero legale per discutere alcun punto dell'ordine del giorno"<sup>1119</sup>.

I mesi successivi sono di importanza capitale nelle vicende della STIn: scampato il pericolo della scalata da parte di un gruppo scopertamente ostile, Charles Séguin viene interamente liquidato e la maggioranza delle azioni passa a Walter Mocchi ed Emma Carelli. È difficile valutare quanto questa accelerazione nel rivolgimento degli equilibri interni sia dovuto alla Urbs; quel che è certo è che l'ingresso dei suoi capitali altera in profondità la composizione e le strategie del Consiglio: nel marzo 1921 la immobiliare del Grande Oriente d'Italia fa eleggere due propri rappresentanti nel consiglio di amministrazione (Gerolamo Arnaldi e l'amministratore delegato dell'Ars Italica Giacomo Zunino) e uno nel Comitato direttivo (lo stesso Arnaldi). Nello stesso periodo fanno il loro ingresso nell'Internazionale alcuni dei principali esponenti dell'Associazione Proprietari di Teatri, Vincenzo Morichini, Giuseppe Paradossi e Franco Liberati, i quali inseriscono il Costanzi in un più ampio disegno di allargamento dell'area di influenza<sup>1120</sup>, come sembrerebbe dimostrare la presenza nel nuovo gruppo di Renzo Rossi, impresario del Quirino e da tempo in affari con Emma Carelli<sup>1121</sup>. Tali ingressi portano subito a un avvicendamento nel Comitato direttivo e ad alcune modifiche dello Statuto<sup>1122</sup>, nonché a una redistribuzione degli incarichi amministrativi nei mesi

---

<sup>1118</sup> *Ibidem*. Il riferimento è alle disposizioni del Codice di Commercio, che prevedono una maggioranza qualificata (¾ delle azioni) per apportare modifiche di rilievo allo Statuto.

<sup>1119</sup> *Ibidem*.

<sup>1120</sup> Proprio nei mesi in cui i suoi rappresentanti entrano nella STIn, l'APT estende i propri investimenti anche a nuovi generali spettacolari. Cfr. *I teatri di Varietà e l'A.P.T.*, in «AD», L, n. 12, 12 febbraio 1921.

<sup>1121</sup> Ricorda Augusto: "[...] nell'aprile 1912, Emma presentò un *enfant prodige* alla testa di una grande orchestra sinfonica: Willy Ferrero. Per la verità della storia bisogna notare che Willy fu raccomandato all'impresaria del Costanzi da Renzo Rossi. Qualcuno in direzione avendo espressa poca simpatia per gli *enfant prodiges*, Emma tagliò corto: - Andiamo, Rossi non mi propone mai sciocchezze!" CARELLI: 164.

<sup>1122</sup> Nella seduta del 16 marzo 1921 vengono modificati alcuni articoli che regolano la composizione del consiglio di amministrazione: il CdA viene portato da 3 a 9 membri (art. 20), ogni amministratore deve costituire in cauzione 8 azioni della società (art. 22), viene dato il più largo potere esecutivo a un Comitato di 3 membri (art. 27) al quale viene affidata anche la firma sociale (art. 28), e modifiche di minor conto agli articoli 25, 31 e 35. Cfr. ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 20, *Verbale di assemblea generale straordinaria della Società Anonima per azioni con denominazione: Società Teatrale Internazionale*, Roma,

successivi<sup>1123</sup>.

I nuovi soci portano anche a un risanamento delle casse della STIn, che per la prima volta nella propria storia il 7 marzo 1921 approva un bilancio in attivo, con un utile di L. 87.899,00 che viene accantonato e non interamente distribuito tra gli azionisti<sup>1124</sup>. Annotano i sindaci Vincenzo Salemi e Virgilio Vercelloni:

La situazione finanziaria della società è notevolmente migliorata e ne è lieto indice il fatto che vi si propone la distribuzione di un dividendo, pur non trascurando di accantonare qualche prudenziale riserva. Di questo miglioramento va data lode al consiglio di amministrazione, rimasto da alcuni anni immutato nei suoi elementi dirigenti, che con grande abnegazione, con spirito di saggia e cauta amministrazione seppero ridurre al minimo le spese ed assicurare una rendita cospicua che non costava nessuna spesa di produzione, vietandosi qualunque operazione aleatoria.<sup>1125</sup>

Di fatto, nella loro relazione, i sindaci evidenziano come – sottratta dai rischi dell'organizzazione diretta delle stagioni del Costanzi – l'amministrazione fondiaria dell'immobile di proprietà sia l'unica possibilità di risanare a poco a poco i bilanci della STIn. Come vedremo più avanti, però, la totale dipendenza dell'anonima dalle entrate di affitto e dalla percentuale sugli utili della Impresa Teatro Costanzi si rivelerà una strategia di cortissimo respiro. La crisi del mercato teatrale porterà infatti in breve tempo Emma Carelli a chiudere in passivo le proprie stagioni, costringendo l'impresaria a chiedere continue dilazioni nel pagamento dei canoni; inoltre, l'acquisto della maggioranza dei titoli della STIn da parte di Mocchi e Carelli accollerà in breve la passività dell'impresa sulle timide attività della anonima.

Nel frattempo l'Internazionale inizia a sanare i propri debiti<sup>1126</sup> e si affranca definitivamente da

---

16 marzo 1921.

<sup>1123</sup> "Nell'adunanza del 21 maggio il Consiglio deliberò la distribuzione delle diverse mansioni: al Morichini i rapporti con l'Impresa Costanzi, la contabilità e la cassa; al Mocchi le assicurazioni e gli affari contenziosi, le pratiche legali e i rapporti con i teatri, le Imprese e società teatrali straniere; all'ing. Arnaldi i lavori nello stabile e la manutenzione dei locali. Inoltre fu affidata al Morichini la firma sociale per tutto quello che riguardava incassi, prelevamenti presso banche, istituti e privati." Frajese 1977: II, 135.

<sup>1124</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 19, *Verbale di assemblea generale ordinaria della società anonima per azioni, con denominazione: "Società Teatrale Internazionale"*, Roma, 7 marzo 1921.

<sup>1125</sup> Ivi, *Allegato B. - Relazione dei Sindaci*, Roma, 10 febbraio 1921.

<sup>1126</sup> "Nella seduta del 25 maggio il Consiglio di Amministrazione per regolarizzare una pendenza di 647.585,90 lire contratta dalla «Stin» con un privato, Federico Gentili, concesse ipoteca, per il rateo quinquennale della cifra in parola, sull'edificio ed area confinanti con Via Torino, Via Firenze e la zona demaniale. Nella seduta del 1° luglio, infine, a modifica del contratto già rinnovato all'Impresa, fu stabilito che la Sala dei concerti sarebbe stata affittata direttamente dalla «Stin», che avrebbe trattenuto il settanta per cento, restando il trenta in conto affitto del Teatro." Frajese 1977: II, 135.

Charles Séguin<sup>1127</sup>, mentre il 2 luglio 1921 l'assemblea generale straordinaria della STIn viene convocata in seguito alle “dimissioni dello intero consiglio”, che “sono sembrate doverose in vista dei mutamenti avvenuti tra i principali gruppi di azionisti, per lasciare ai nuovi acquirenti di esse la maggiore libertà di scelta”<sup>1128</sup>. Nell'estate 1921, infatti, gli equilibri interni all'azionariato cambiano radicalmente, stabilizzandosi in quelli che resteranno gli assetti fino al 1926: la Urbs vende i propri titoli e il potere si concentra nelle mani di pochi amministratori. Con l'acquisto di 130 azioni (l'anno dopo saliranno a 200) Emma Carelli diventa la socia di maggioranza relativa; Mario Pasanisi passa da 25 azioni a 116 e Morichini, Liberati, Paradossi e Rossi accrescono la propria partecipazione da un titolo a 20 e vengono nominati consiglieri di amministrazione<sup>1129</sup>.

Lo strettissimo legame tra Impresa Teatro Costanzi e nuovo gruppo dirigente viene enfatizzato, durante l'assemblea, da lodi sperticate al lavoro degli impresari: Vincenzo Morichini rivolge

[...] sentite congratulazioni e ringraziamenti alla gentilissima signora Emma Carelli, che quale gerente della Società affittuaria del n/ teatro seppe con tanta competenza e sentimento artistico organizzare e dirigere indefessamente gli importanti ed interessanti spettacoli lirici delle passate stagioni, che tanto lustro apportarono al n/ Teatro Costanzi. E tali sentimenti ci è grato esternarli anche a Walter Mocchi suo valido cooperatore, augurando alle grandi ed audaci imprese teatrali loro completo successo artistico e finanziario.<sup>1130</sup>

Quale chiosa, il presidente Francesco Liberati “si unisce alle parole della relazione Morichini” e “aggiunge da parte sua parole di affettuosa amicizia e di gratitudine per l'opera della signora Carelli e del signor Mocchi”, chiedendo all'assemblea di inviare un apposito telegramma all'agente impegnato in Sud America “perché egli nonostante le seimila miglia che ci separano attualmente sappia che è sempre vicino ai cuori dei facenti parte della Società Teatrale Internazionale.” In un clima di eccitazione, la proposta viene deliberata “per acclamazione”<sup>1131</sup>. Alla fine della seduta, l'assemblea accentra il potere esecutivo al Comitato direttivo composto da Mocchi, Marchesano e Morichini (supplenti Pasanisi, Barzilai e Rossi).

<sup>1127</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 21, *Verbale dell'adunanza della assemblea generale straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 2 luglio 1921.

<sup>1128</sup> *Ibidem*.

<sup>1129</sup> Durante la seduta, il CdA viene ridotto nuovamente a 11 membri. La composizione è riportata in Appendice.

<sup>1130</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 21, *Verbale dell'adunanza della assemblea generale straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 2 luglio 1921.

<sup>1131</sup> *Ibidem*.

La preminenza di Mocchi e Carelli si consolida il 7 marzo 1922, quando gli impresari si impadroniscono – per la prima volta scopertamente – della maggioranza assoluta del consiglio: al soprano sono intestate 200 azioni, al marito 8<sup>1132</sup>; pur con passaggi di pacchetti azionari a rappresentanti di comodo, tale preminenza resterà inalterata fino al 1926, quando la vendita al Governatorato di Roma dei 296 titoli in mano alla coppia ne renderà esplicita la proprietà<sup>1133</sup>. Per rimanere al 1922, il 7 marzo l'assemblea, chiamata a votare il bilancio della stagione 1921, si produce ancora una volta in una laudatio della coppia “per la correttezza con cui ha regolato i rapporti con la Società Teatrale Internazionale e per le relazioni sempre riguardose con cui si svolge il contratto di affitto”<sup>1134</sup>: per la prima volta dalla fondazione della STIn, infatti, gli utili della gestione (L. 156.638,51) permettono di ripartire dei dividendi tra i soci. Tale risultato, comunque, ha un valore più simbolico che sostanziale, come precisa Giacomo Barberi, rappresentante in assemblea degli interessi di Carelli:

L'azionista Barberi crede di interpretare il pensiero dell'assemblea esprimendo il suo plauso al Consiglio per la opera esplicata – e che ha servito dopo tanti anni a rimettere il bilancio della Società in condizioni di mantenere tutti gli impegni – di tenere intatta la cifra degli utili dell'anno decorso e di portarne degli altri nel bilancio dell'ultimo anno [...] ma deve ricordare che le azioni avevano in principio un valore di L. 5000 per ognuna, valore nominale che si è andato riducendo in vista dei pochi favorevoli risultati dei bilanci. Nota poi che da undici anni i capitali impiegati nella Società Teatrale Internazionale non hanno mai avuto alcun interesse – se pure dato il valore nominale delle azioni oggi, mentre esse ne hanno uno intrinseco molto maggiore, può sembrare rilevante di distribuire gli utili dei due anni ultimi – deve pensarsi che detti utili non costituiscono nemmeno il dieci per cento del capitale iniziale il che corrisponderebbe ora a meno dell'uno per cento per tutti gli esercizi decorsi.<sup>1135</sup>

Nonostante i dividendi e i bilanci in via di risanamento, nonché la nomina – nel luglio 1922 – di Francesco Liberati ad assessore alle Belle Arti del Comune di Roma, la situazione della STIn resta molto difficile. Come denuncia il verbale dell'assemblea del 28 febbraio 1923, infatti, il mercato teatrale dei primi anni Venti dimostra una stanchezza notevole, che induce il segretario Pasanisi a segnalare le difficoltà della “opera compiuta dalla amministrazione sia nei rapporti della tutela dei

<sup>1132</sup> *Ibidem.*

<sup>1133</sup> Per una ricostruzione dei passaggi di azioni, rimando ancora una volta alla tabella in Appendice.

<sup>1134</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 22, *Verbale dell'assemblea generale ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 7 marzo 1922.

<sup>1135</sup> *Ibidem.*

diritti della Società di fronte ai sempre crescenti aggravi fiscali, sia sull'andamento della industria teatrale che è sicuramente in crisi.”<sup>1136</sup> Inoltre, e questo è il dato più rilevante, Pasanisi

[...] dichiara che il Consiglio vede di buon occhio il movimento iniziato per la costituzione di un ente autonomo, e darà ogni aiuto allo effetto di raggiungere lo scopo nazionale che esso si prefigge.<sup>1137</sup>

L'osservazione di Pasanisi anticipa di poche settimane le deliberazioni del Congresso del Teatro Lirico che avrebbero effettivamente individuato nella costituzione degli enti autonomi una via d'uscita per la crisi del mercato teatrale. Spiega Franco Liberati al termine del convegno:

È noto che per effetto del decreto legge maggio 1920 tutti i Comuni con popolazione superiore ai 200 mila abitanti possono costituire l'ente autonomo del teatro lirico. Milano ha dato l'esempio [...]. Ora l'esempio di Milano deve essere seguito da tutte le grandi città. Io come assessore alle Belle Arti di Roma mi occupai della cosa. Nominai una Commissione per attuare il progetto, Commissione che presto credo terminerà i suoi lavori. [...] sono perfettamente d'accordo nel credere che creando Enti autonomi nelle grandi città, la crisi avrà un certo rimedio, infatti buona parte dei cantanti che ora emigrano troveranno qui da esercitare la loro arte. Gli spettacoli saranno allestiti tutti, con decoro, poiché nessuno dovrà guadagnare e speculare su alcuno, e si potrà aiutare l'autore nazionale che ora non trova un impresario che gli rappresenti il lavoro. Di più ritengo che l'Ente autonomo potrà esercitare una specie di calmiera sulle paghe. [...] Per Roma io ho domandato, e Walter Mocchi si è associato, che il Governo attui la fondazione di un Teatro nazionale dell'opera come hanno tutte le capitali d'Europa e d'America.<sup>1138</sup>

Indubbiamente il dialogo avviato dai maggiorenti della STIn rispondeva alle esigenze del giovane governo fascista, che avrebbe potuto accreditarsi dando finalmente alla capitale del Regno il grande teatro d'opera che le mancava. Eppure, nell'aprile del 1923, il progetto ha una battuta di arresto quando Marcello Piacentini dà alle stampe il pamphlet *Studi per il Teatro Massimo di Roma*. Il futuro teorico dell'architettura di regime articola la propria riflessione sulla possibilità di costruire ex novo un grande teatro “non inferiore a quello delle grandi Capitali europee”, del costo di 30 milioni di lire, oppure sul più economico (21 milioni) “ingrandimento e assetto del Teatro Costanzi”, giudicato però negativamente per “la mediocrità della località”, “l'insufficienza degli accessi, la sala non bella e non comoda” e “il palcoscenico insufficientemente profondo”

<sup>1136</sup> Ivi, fasc. 23, *Verbale della assemblea ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 28 febbraio 1923.

<sup>1137</sup> *Ibidem*.

<sup>1138</sup> *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla “Stampa” da un competente*, in «S», 17 marzo 1923.

(Piacentini 1923: pagine non numerate). Il duro giudizio di Piacentini – che comunque tre anni più tardi si occuperà della ristrutturazione del Costanzi – porta il Governatorato a cercare altre strade per la costruzione ex novo del Teatro Reale dell'Opera.

Il 1923 si chiude con l'allontanamento di Franco Liberati, Giuseppe Paradossi e Vincenzo Morichini e un nuovo riassetto della STIn, che diventa ora faccenda praticamente esclusiva di Mocchi e Carelli. L'assemblea del 12 gennaio 1924 sancisce infatti la fine della diarchia “costituita dai rappresentanti dei due gruppi possessori delle azioni” che, come precisa Pasanisi, “sono stati sempre, di accordo in ogni questione che interessava il benessere ed il miglioramento della azienda.”<sup>1139</sup> Il gruppo riconducibile all'APT vende le proprie azioni e Morichini si congeda sottolineando come “la S.T.I.N. sia oggi in ottime condizioni patrimoniali e la sua amministrazione affidata in ottime mani.”<sup>1140</sup> Il nuovo Consiglio d'Amministrazione rappresenta unicamente gli interessi di Walter Mocchi ed Emma Carelli, peraltro giunti in quei mesi a una separazione legale dopo anni di contrasti<sup>1141</sup>. Da questo momento, le vicende della Società Teatrale Internazionale e dell'Impresa Teatro Costanzi coincidono.

### VIII.3 *Dal Piccolo Marat alla nazionalizzazione. Le ultime stagioni dell'Impresa Teatro Costanzi*

Dopo essere riuscita a mantenere il teatro aperto nei turbolenti anni di guerra e aver allestito la stagione 1918-19 senza poter contare sulla sovvenzione municipale (cfr. § VII.5), anche per il 1919-20 l'Impresa Teatro Costanzi deve fare i conti con i ritardi del Campidoglio. Nonostante le trattative tra Carelli e l'amministrazione siano avviate fin dall'anno precedente, il contratto definitivo tarda ad arrivare, sia per l'instabilità del quadro politico sia per l'incertezza dell'immediato dopoguerra.

A fronte dei tentennamenti del municipio, a gennaio l'impresaria aveva scritto al sindaco Apolloni dicendosi disponibile a rinunciare “ad ogni azione per la decorsa stagione 1918-19, sempre che le condizioni stabilite non subiscano ulteriori modifiche e la Convenzione venga al più presto

<sup>1139</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 24, *Verbale dell'adunanza della assemblea generale ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 12 gennaio 1924.

<sup>1140</sup> *Ibidem*.

<sup>1141</sup> Pur accennando a una prima ipotesi di separazione già nel 1904-05 (CARELLI: 107), il memoriale di Augusto non fa mai esplicitamente cenno alle frequenti turbolenze nella vita della coppia, limitandosi a sottintenderle. Rivelatori sono invece gli epistolari di Mascagni e di Marinuzzi, ricchi di dettagli sulle relazioni extra-coniugali di Mocchi: le principali sono quella con Maria Farneti, divenuta l'amante dell'agente durante la tournée sudamericana di *Isabeau* del 1911 (EPISTOLARIO I: 340, 343-344) e quella quasi decennale intrecciata con Gilda Dalla Rizza a partire dal 1914 (MARINUZZI: 219-221, 374-375).

approvata”, chiedendo in cambio, “come già stabilito d'accordo, che della Commissione teatrale non faranno parte persone comunque interessate nel mondo lirico o drammatico, o, comunque appartenenti all'ambiente teatrale.”<sup>1142</sup> Ad aprile, Carelli sollecita il Municipio e si dice disponibile ad accettare nuove condizioni<sup>1143</sup>, ma la situazione non si sblocca. Il 10 giugno il procuratore dell'Impresa, Gino Pierantoni, ora consigliere provinciale, chiede un incontro al neo assessore Rodolfo Lanciani, “in merito alla questione della dote al Teatro Costanzi”<sup>1144</sup>; a luglio l'Ufficio legale del Comune discute un nuovo schema di convenzione<sup>1145</sup>.

Finalmente, tra novembre e dicembre 1919, a cartellone già presentato, la Giunta comunale delibera il rinnovo della convenzione triennale, con una sovvenzione annuale di L. 80mila e lo stanziamento di ulteriori 80mila Lire per la copertura della stagione già conclusa. Data la procedura d'urgenza con cui il Consiglio delibera la sovvenzione, il sindaco scrive al prefetto perché l'atto sia sottoposto alla Giunta Provinciale Amministrativa. Questa avanza “forte e persistente il dubbio sulla necessità ed opportunità della concessione di una dote”<sup>1146</sup>, ma il sindaco risponde giustificando lo stanziamento della sovvenzione municipale con la necessità di aumentare le paghe alle maestranze e di stimolare la concorrenza al ribasso tra le sale della capitale:

Gli alti prezzi, ora praticati non solo per il Costanzi ma anche per gli altri teatri di Roma, sono dovuti non tanto alle maggiori esigenze delle Imprese, quanto alla necessità in cui queste si trovano di dover dare agli artisti ed agli operai compensi assai più elevati di quelli corrisposti prima e durante la guerra; e d'altra parte ritengo che tali prezzi giustifichino maggiormente la concessione di una dote, perché solo per questa il Comune potrà ottenere che, per ciascuna stagione, almeno tredici delle rappresentazioni del Costanzi siano date a prezzi popolari, i quali obbligherebbero probabilmente, per spirito di concorrenza, le Imprese degli altri teatri a concedere straordinari ribassi con evidente beneficio della cittadinanza.<sup>1147</sup>

<sup>1142</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 4, Lettera di Emma Carelli ad Adolfo Apolloni, Roma, 25 gennaio 1919.

<sup>1143</sup> Ivi, Lettera di Emma Carelli all'assessore Leonardi, Roma, 26 aprile 1919. Viene spedita di nuovo da Pierantoni al nuovo assessore Lanciani e protocollata il 20 giugno 1919.

<sup>1144</sup> Ivi, Lettera di Gino Pierantoni a Rodolfo Lanciani, Roma, 10 giugno 1919.

<sup>1145</sup> Il 1° luglio, ad esempio, un parere dell'Ufficio legale evidenzia dei passaggi poco chiari nella bozza: “Vedesi, se la espressione opera rara e di difficile esecuzione possa essere sostituita da altra più chiara. Rara, forse, s'intende, ma di difficile esecuzione s'intende meno. Difficile rispetto agli attori principali? alla messa in scena? al numero di componenti i cori? ecc. ecc. Di questa riflessione non si stimò di tener conto.” ASCA, X', b. 56, fasc. 4, Parere dell'ufficio legale, Roma, 1 luglio 1919. Lo stesso ufficio aveva redatto un primo parere già il 14 marzo 1919.

<sup>1146</sup> Ivi, Lettera del Prefetto al Sindaco, Roma, 6 dicembre 1919.

<sup>1147</sup> Ivi, Lettera di Adolfo Apolloni al Prefetto della Provincia di Roma, Roma, 15 dicembre 1919.



La stagione si avvia il 26 dicembre con l'*Iris*, cui seguono *La Valchiria*, *Manon*, *La forza del destino*, *Madama Butterfly*, la prima romana de *La via della finestra* di Riccardo Zandonai, *Mefistofele*, *La Gioconda*, *i Ballets Russes* di Diaghilev, la novità *L'uomo che ride* di Arrigo Pedrollo, il *Trittico* di Puccini, *Andrea Chénier*, *Mirra* di Alaleona e *Il barbiere di Siviglia*. Ciò che invece non va in scena è *Il piccolo Marat*, nuova opera di Mascagni che, annunciata a mezzo stampa da Emma Carelli tra settembre e ottobre, sarà oggetto di un'articolata polemica che coinvolgerà compositore, Impresa, editore Sonzogno, librettista (Giovacchino Forzano) e che si concluderà nella primavera 1920 con vivaci scambi di lettere aperte sulle pagine de «La Tribuna»<sup>1148</sup>.

Il 10 aprile il Consiglio di Amministrazione della STIn rinnova all'Impresa il contratto di affitto e gestione del Costanzi (Frajese 1977: II, 134), mentre ad agosto Mocchi si aggiudica uno stanziamento pubblico extra per celebrare con una stagione ufficiale il cinquantesimo anniversario della Breccia di Porta Pia. La stagioncina si inaugura il 16 settembre con un grandioso *Otello*.

Sempre il 1920 si segnala per il tentativo fallito dell'impresario di fronteggiare la crisi del mercato sudamericano aprendosi alle piazze del Nord America<sup>1149</sup>, nonché per una “stagione sfortunata” organizzata da Mocchi al Politeama Fiorentino, “dove Emma – ricorda Augusto Carelli – era accorsa per liquidare con la minor perdita possibile” (CARELLI: 195). L'effimera esperienza fiorentina non rappresenta l'unico tentativo di diversificare l'attività impresariale da parte di Mocchi: fermo nella propria convinzione che soltanto una rete per la circuitazione di artisti e produzioni avrebbe potuto contrastare la crisi del mercato lirico ricorrendo al repertorio e alle economie di scala, nel 1922 l'impresario, insieme alla moglie, tenta di assumere l'impresa del San Carlo alla scadenza della concessione ad Augusto Laganà. A tal fine, Emma Carelli compila e invia al sindaco di Napoli l'opuscolo *Per la concessione del R. Teatro di S. Carlo. Domanda-programma Per la ditta Carelli-Mocchi*, nel quale l'impresaria passa in rassegna i principali problemi produttivi del teatro e

<sup>1148</sup> Le lettere escono a marzo (12, 13, 17, 18, 19) e il 2 aprile. Tracce molto più ampie in EPISTOLARIO II: 66-67, 71-76, 80-81. Per un inquadramento generale sull'opera, cfr. AA.VV. 1990.

<sup>1149</sup> Mocchi tenta di sfruttare Marinuzzi, ormai celebrato direttore della Lyric Opera di Chicago, per penetrare nel mercato nordamericano. Il concorrente Giuseppe Lusardi mette in guardia il maestro: “Tu fai pratiche per introdurre Mocchi a Chicago. Tu, facendo questo, agisci, come già altre volte, sotto l'influenza di quell'uomo, che ti suggestiona. Ma il consiglio mio, di un uomo che vive molto lontano, è questo: non far entrare Mocchi nell'America del nord. Restaci tu solo, diventane se vuoi il padrone, ma mai per ragione alcuna portaci Mocchi. Questi ti dà il calcio dell'asino. Hai capito? Tutti i suoi piani appartengono alla categoria del *bluff*. Lo scambio degli artisti, dei teatri ecc. è una illusione. Di vero non ci sarebbe che questo: in quella piazza diventerebbe pericoloso perché ne sono convinto e perché è umano: non ti tollererebbe più e ti manderebbe al diavolo.” MARINUZZI: 295-296, Lettera di Giuseppe Lusardi a Gino Marinuzzi, Milano, 13 luglio 1920.

propone quale soluzione la creazione di un “Superconservatorio” a spese del concessionario per la creazione delle maestranze e degli artisti, nonché l’inserimento del San Carlo all’interno di

[...] quella organizzazione interoceanica che, capitanata da Walter Mocchi è riuscita non solo ad unificare tutto il mercato sud-americano... ma ha anche potuto porre a beneficio dei propri Teatri d'Italia la gratuita utilizzazione dei suoi sontuosi materiali scenici, in tela e dipinti dai più celebri pittori.<sup>1150</sup>

La proposta verrà scartata dal municipio, che affiderà il San Carlo alla Società Esercizio Real Teatro di San Carlo dello stesso Laganà. E proprio con Laganà e con Forzano nel 1923 Mocchi fonderà la Società del Teatro Lirico, organizzata “per la risoluzione della crisi del teatro lirico e per assicurare continuità di lavoro agli artisti ed alle masse, provvedendo alla dignità degli spettacoli.”<sup>1151</sup> Anche questa esperienza sarà destinata a vita piuttosto breve (CARELLI: 206-207).

Tornando al Costanzi, la stagione 1920-21 si caratterizza per la scrittura di Felix Weingartner, in arrivo da Vienna, che il 21 dicembre inaugura il Carnevale-Quaresima con un’acclamata edizione del *Tristano e Isotta* con protagonista Lucie Weidt, dell’Opera di Vienna. Il cartellone vede susseguirsi *Carmen*, *Marouf* e il grandioso ritorno dei *Ballets Russes*. Il 2 maggio 1921, a teatro esaurito e in un clima di fervente eccitazione, va finalmente in scena la prima de *Il piccolo Marat*<sup>1152</sup>. Ricorda Augusto Carelli:

La stagione ufficiale era di sedici o diciotto opere in massima, e di ognuna di esse si faceva di sana pianta per lo meno una scena all’anno. In definitiva si trattava di creare sulle venti o venticinque scene e di restaurarne altrettante.<sup>1153</sup>

Sebbene di una decina d’anni successivo rispetto ai fatti narrati, il memoriale di Augusto Carelli è prezioso per far luce sulla prassi produttiva del Costanzi nel primo dopoguerra: abbandonata ogni

<sup>1150</sup> La relazione di Emma Carelli è parzialmente trascritta in Bossa 1987: 287-288.

<sup>1151</sup> MARINUZZI: 362, Lettera di Gino Marinuzzi a Walter Mocchi, Napoli, 10 gennaio 1924. Secondo Augusto Carelli, i soci erano mossi da fini meno utilitaristici: “La società doveva dare ricetto ai giovani autori, che trovavano chiuse le porte editoriali – e chi conosce le beghe tra autori ed editori darà immediatamente plauso alla creazione di quella società. Da essa ebbe vita il contratto con Forzano e quelli con Riccitelli, <Guido> Laccetti, Renato Broggi (*sic!*) e Marinuzzi.” CARELLI: 207. Da tale esperienza videro la luce le opere *Palla de’ Mozzi* (Marinuzzi), *Compagnacci* (Riccitelli), *Madonna Oretta* (Laccetti) e *Isabella Orsini* (Brogi), rappresentate tutte tra Costanzi e America del Sud. Nonostante l’intento speculativo sia denunciato dallo stesso Marinuzzi, recentemente anche Guido Salvetti ha ripreso l’interpretazione di Carelli: “La preoccupazione di dare qualche opportunità ai giovani e agli esordienti si manifestò anche con apposite società teatrali, tra cui ricordiamo la Società del Teatro Lirico, fondata dall’impresario Walter Mocchi [...] per la scoperta di giovani compositori operistici, i quali venivano agevolati addirittura con l’offerta di un librettista dell’associazione, Giovacchino Forzano.” Salvetti 1996b: 442.

<sup>1152</sup> Sulla fortuna della stagione, cfr. Frajese 1977: II, 125-134.

<sup>1153</sup> CARELLI: 202-203.

speranza di poter tornare in Russia, dalla stagione 1920-21 egli diventa infatti lo scenografo principale del teatro, e racconta con dovizia di particolari (e una buona dose di romanzata nostalgia) le difficoltà dell'impresa retta dalla sorella, che “non disponeva dei mezzi necessari a mantener fiorente una cosa così grande come lo studio scenografico del suo teatro”, sebbene si dovesse “al suo temperamento conservatore il non averlo abolito” (CARELLI: 199). Di certo, la qualità degli allestimenti del Costanzi doveva essere di molto calata rispetto ai fasti dell'anteguerra: nell'impossibilità materiale di rinnovare non soltanto le scenografie, ma anche la dotazione di palcoscenico, nel 1925 l'Impresa riuscirà a ottenere dal Comune “un supplemento di contributo”, pari a L. 50.000 annue, “da investirsi esclusivamente in attrezzature e macchinari necessari al teatro, e che non dovranno in nessun modo essere asportati dal teatro stesso.”<sup>1154</sup> Ciò nonostante, nell'inventario dei materiali ceduti nel 1926 al Governatorato fascista il funzionario doveva annotare:

L'inventario sulla base del quale è stata effettuata la riconsegna da parte dell'Impresa Teatro Costanzi è trascritto su apposito libro bollato e vidimato in data 12 Novembre 1915 dal R. Tribunale, secondo le prescrizioni del Codice di Commercio. La compilazione di esso però risale ad epoca molto anteriore, dal che ne risulta che il materiale in esso descritto, dopo lunghi anni di uso è ormai antiquato e in gran parte non più utilizzabile per l'esigenze d'un teatro moderno.<sup>1155</sup>

L'arretratezza del materiale scenico – per cui comunque, come vedremo nel prossimo capitolo, Carelli riuscirà a strappare al Governatorato un milione di lire – può sorprendere il lettore, ma non certo l'amministrazione capitolina: già nel 1922, al momento di chiedere il rinnovo della dote municipale, Emma Carelli non fa mistero delle difficoltà tra cui è costretta a muoversi (né potrebbe, essendo l'assessore Liberati da tempo consigliere della STIn). Scrive l'impresaria:

Nel ringraziarLa vivamente per il suo interessamento alle sorti del Teatro Costanzi, da me gestito e diretto e per sua maggior comodità, ove ve ne fosse bisogno, Le unisco il BILANCIO della passata Stagione Lirica Ufficiale, dal quale potrà facilmente rilevare quale ingente perdita abbia subito l'Impresa. Basteranno poche cifre (segnate in rosso) per dimostrare a chi neppure lo sospetta, cosa costi oggi una

<sup>1154</sup> ASCA, *Contr.*, 397. *Atti pubblici e privati – febbraio 1925, Supplemento di contributo al Costanzi per rinnovo macchinari scenici*, Roma, 26 febbraio 1925.

<sup>1155</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Relazione sulla riconsegna del materiale in uso alla Società in Accomandita “Impresa Teatro Costanzi”*.

Stagione Lirica.<sup>1156</sup>

Sebbene il consiglio comunale riconosca che a partire dal 1919 “le condizioni del mercato teatrale specialmente lirico, hanno subito radicali mutamenti facendosi di giorno in giorno più difficili e creando una vera e generale crisi del teatro che ha posto in pericolo la vita delle Imprese più serie” e si adoperi affinché la convenzione in scadenza “venga prorogata almeno per un quinquennio aumentandosi congruamente la dotazione a datare dalla stagione in corso”, alcuni consiglieri non possono fare a meno di constatare che “purtroppo la messa in scena del Costanzi, se talora è buona, altre volte lascia assai a desiderare.” E che, come sottolinea il consigliere Odoardo Croce, “gli artisti buoni disertano dal nostro teatro perché non sono pagati in misura adeguata.”<sup>1157</sup>

Nel 1922 il Campidoglio si preoccupa dunque di migliorare le clausole della concessione, ponendo al centro della discussione alcuni aspetti relativi alla qualità degli allestimenti. Se il consiglio ammette la necessità – anche a fronte dell'inflazione – di erogare un contributo “elevato da L. 100.000 a L. 150.000”, allo stesso tempo sottolinea il bisogno “di una vigilanza più intensa e efficace sugli spettacoli”<sup>1158</sup>. In particolare il consigliere Corrado Ricci iscrive il problema delle messinscene al Costanzi in una più generale arretratezza del panorama nazionale:

[...] l'arte scenografica italiana, che pure ha valorosi pittori, è ancora tuttavia una scenografia in parte arretrata. Essa ha raggiunto in Russia e in Inghilterra specialmente un rinnovamento straordinario. È necessario occuparsi di ciò anche in Italia.<sup>1159</sup>

Il problema principale viene ravvisato nella formulazione dell'articolo 8 della convenzione, secondo il quale “L'Impresa si obbliga inoltre a valersi degli scenografi e dei vestiaristi di Roma per nuovi allestimenti scenici, adattamenti e riparazioni, sempre a parità delle condizioni”. Secondo Ricci tale vincolo, valido anche per masse, coro e orchestra, “sembra destinato a un disinteresse estetico veramente deplorabile”, perché “seguendo alla lettera tale articolo si avrebbe che se uno scenografo di Milano di primo ordine, di spirito chiedesse per una scena una determinata somma, si dovrebbe, per ugual somma, assegnare ad uno scenografo di Roma anche se tecnicamente

<sup>1156</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 5, Lettera di Emma Carelli a Franco Liberati, Roma, 15 luglio 1922.

<sup>1157</sup> Ivi, *Consiglio Comunale di Roma – Processo verbale dell'adunanza tenuta Lunedì 17 Luglio 1922*.

<sup>1158</sup> *Ibidem*.

<sup>1159</sup> *Ibidem*.

inferiore.” Egli propone quindi che l'art. 8 venga modificato obbligando l'impresa “a valersi di scenografi di assoluto valore che dimostrino di conoscere e di essere capaci di seguire lo importante rinnovamento scenografico adottato con tanta fortuna in altri paesi d'Europa”, auspicando “che il Costanzi introducesse questo nuovo sistema che si basa su mezzi luminosi e meccanici”, abbandonando progressivamente il ricorso alla scena dipinta<sup>1160</sup>. Per l'opposizione dell'assessore Liberati l'emendamento Ricci viene ritirato e la nuova convenzione, con l'elevazione della dote a L. 150mila, risulta approvata per il quinquennio 1922-1926<sup>1161</sup>.

Nonostante la rinnovata stabilità finanziaria, questi restano anni molto difficili per l'Impresa Teatro Costanzi, costretta a fare i conti con le pretese delle maestranze e con il pessimo andamento delle imprese interoceaniche di Mocchi. La stagione d'Autunno del 1921 ad esempio salta a causa delle divergenze tra sindacato orchestrale e Impresa, mettendo a rischio persino la tradizionale stagione di Carnevale. «Idea Nazionale» annuncia così lo scongiurato pericolo e la regolare apertura di Santo Stefano:

La stagione al Costanzi ci sarà. Le voci minacciose che correvano qualche settimana fa sulla riapertura del nostro teatro lirico sono oramai senza fondamento. [...] Sarebbe stato veramente deplorabile che le divergenze fra il sindacato orchestrale e l'impresa [...] avessero messo in pericolo la continuità di quella che oramai può chiamarsi una tradizione. Le critiche che si sono potute muovere a questo o a quello spettacolo degli ultimi anni, le riserve che si sono fatte a certi particolari criteri di organizzazione non debbono impedire il giusto riconoscimento di tutte le difficoltà che sono state superate, specialmente durante gli anni di guerra, per non interrompere le stagioni liriche del *Costanzi*. Poiché è assai facile criticare quando una stagione c'è mentre sembra assai difficile pensare che non ci sarebbe nulla da criticare quando una stagione ci fosse. Ora sta in fatto, chiusasi per molto la *Scala*, la tradizione dei grandi spettacoli lirici è stata mantenuta appunto dal *Costanzi*, che ha giovato anche a sostenere poi la concorrenza che le organizzazioni liriche francesi e ora di nuovo le tedesche hanno condotto e conducono come una offensiva contro la preminenza degli italiani nelle due Americhe. Con gli sforzi fatti per non interrompere le stagioni sinfoniche dell'*Augusteo* <il quale gode di un finanziamento comunale di L. 100mila> e quelle liriche del *Costanzi*, Roma è riuscita a tenere un vero e proprio primato musicale. Dobbiamo sforzarci che questo primato abbia sempre motivi sostanziali e non apparenti; che, oltre la conoscenza di novità, assicuri esecuzioni di stile alle opere gloriose del nostro repertorio; ma è chiaro

<sup>1160</sup> *Ibidem.*

<sup>1161</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 5, Convenzione tra il Comune di Roma ed Emma Carelli, Roma, [6 settembre] 1922. La stesura definitiva è in Ivi, fasc. 6, Convenzione tra il Comune di Roma e l'Impresa Teatro Costanzi per le stagioni 1921-22, 1925-26, Roma, 29 novembre 1922.

che la premessa di una sana critica, di una critica utile e collaboratrice, debba appunto essere il riconoscimento di quanto di buono è stato già fatto per porre Roma in una posizione dominante. Del resto basta, ad esempio, considerare che nel cartellone della *Scala* il *Trittico* di Puccini, già eseguito in due stagioni al *Costanzi* e che quest'anno si ripete, è considerato una novità!<sup>1162</sup>

L'articolo è interessante, perché coglie quegli umori misti di campanilismo, nazionalismo e necessità di una mano pubblica forte nell'organizzazione culturale capitolina che – in piena epoca fascista – porteranno alla costituzione del Teatro Reale dell'Opera quale Ente Autonomo. E proprio su tali umori Mocchi e Carelli, come vedremo nel prossimo capitolo, tenteranno di far leva per garantirsi la gestione del *Costanzi* dopo la cessione dell'immobile al Governatorato.

Per il momento, nei primi anni Venti, gli impresari sono costretti a fare i conti con il pessimo andamento delle attività d'oltreoceano, pagate a caro prezzo sull'equilibrio finanziario dell'Impresa Teatro *Costanzi*. In Sud America, infatti, Mocchi è costretto a confrontarsi con i mutati gusti del pubblico, i problemi con le amministrazioni locali<sup>1163</sup>, con la corsa della svalutazione e con le oscillazioni del mercato valutario. Se già nel 1921 l'impresario denuncia “che il cambio questa volta rappresent[a] per me un disastro di ben 120 contos in più, nel solo Brasile”<sup>1164</sup>, è nella stagione 1922 che le difficoltà esplodono in maniera organica. Escluso per quattro anni dalla gestione del *Colón*, nel 1922 Mocchi, associandosi ancora una volta con Faustino da Rosa, ottiene di nuovo la concessione della principale sala di Buenos Aires. Per assecondare le esigenze della élite argentina l'impresario scrittura l'infaticabile Weingartner e una compagnia interamente tedesca<sup>1165</sup>,

---

<sup>1162</sup> *La stagione al Costanzi*, in «Idea Nazionale», 21 ottobre 1921.

<sup>1163</sup> “Pensa che si temeva (e si teme ancora) di vederci chiuso il teatro Colòn e di essere rimandati via tutti. C'è una questione enorme fra Mocchi e il municipio; e finora non è stata risolta. Mocchi però, con un colpo di audacia, è riuscito a debuttare con la Compagnia.” EPISTOLARIO II: 90, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Buenos Aires, 26 maggio 1922.

<sup>1164</sup> MARINUZZI: 314, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Rio de Janeiro, 29 giugno 1921.

<sup>1165</sup> Nel rinfacciare a Marinuzzi la scelta di preferire il Nord al Sud America, Mocchi riassume le prestazioni dei “tedeschi”: “[...] Weingartner mi ha reso servizi indimenticabili e mi ha prodotto benefici economici fortissimi. È venuto con la compagnia, ha diretto nei due mesi ventidue recite di *Parsifal*, *Oro del Reno*, *Walkiria*, *Siegfried*, *Crepuscolo*, la sua opera; e poi si è imbarcato per Rio, mi ha ricevuto la Filarmonica di Vienna, in 13 giorni ha realizzato 13 concerti; è sbarcato a Montevideo, in tre giorni tre concerti; è tornato a Buenos Aires, in 26 giorni 22 concerti e 4 recite di *Tetralogia* con la Filarmonica e gli artisti tedeschi; è ripartito per Rio e vi ha diretto, ed anche a San Paulo, le recite tedesche. Con i soli concerti della Filarmonica mi ha fatto guadagnare 100 contos a Rio, 17.000 pesos a Montevideo, 130.000 pesos nazionali a Buenos Aires. Questi guadagni della Filarmonica mi hanno compensato i 200.000 pesos di perdita della... stagione del *Colón*, dove, senza le recite wagneriane, che hanno dato una media del 30% inferiore a quelle italiane, io avrei perduto 150.000 pesos di più. Ebbene, per tutto questo servizio e per questi risultati finanziari, io ho dato 8.000 pesos mensili per 5 mesi a Felix Weingartner.” MARINUZZI: 337-338, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, 21 gennaio 1923.

affidandosi di ricalco a Mascagni per far presa sui vecchi appassionati dell'arte italiana<sup>1166</sup>. E soprattutto, come spiega lo stesso Mocchi, “nella vana illusione che <Mascagni> renda (come aveva fatto 13 anni fa [...])”, contando “nel fascino che egli sperava avrebbe nel pubblico il nome dell'autore di *Cavalleria*.”<sup>1167</sup> La convivenza tra i due direttori sarà tutt'altro che semplice e porterà, come abbiamo visto, a far maturare un forte risentimento di Mascagni nei confronti del proprio impresario<sup>1168</sup>. Anche Mocchi esprimerà la propria delusione nei confronti del livornese, pur ammettendo di dover cercare altrove le cause del fallimento della stagione:

Pietro Mascagni ha rappresentato per me una delusione, un disastro di polemiche, tutta una coda di cose noiose: certo di lui non posso dire quello che dico di Weingartner: egli non mi ha fatto guadagnare: sarebbe però assurdo dire che lui sia la colpa delle mie perdite: lo sono state le paghe eccessive di tutti, lui compreso, comprese le masse [...].<sup>1169</sup>

Il pessimo andamento delle tournée d'oltreoceano causa problemi con il Municipio di Buenos Aires<sup>1170</sup> e si riflette sulle casse dell'Impresa Teatro Costanzi: il 12 novembre 1922 Carelli chiede

<sup>1166</sup> Racconta lo stesso Mascagni: “[...] io lavoro dalla mattina alla sera. Però sono circondato da mille insidie: non soltanto i tedeschi, ma anche gli stessi italiani vorrebbero mettermi da parte. E non sanno, e non si accorgono, amore, che qui, in questi Paesi, io sono come Dio! [...] Il Presidente della Repubblica mandò a dire che non voleva, per la serata di gala, opere tedesche, e che intendeva che in una Compagnia dove c'è il nome di Pietro Mascagni, Pietro Mascagni doveva essere il direttore, ed impose all'impresa che fosse eseguita *Cavalleria*. Il Bellezza <Vincenzo Bellezza, già direttore al Costanzi> aveva già provato anche l'*Inno Nazionale*, e dovette cedermi il posto.” EPISTOLARIO II: 91, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Buenos Aires, 26 maggio 1922.

<sup>1167</sup> MARINUZZI: 338, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Roma, [gennaio 1923].

<sup>1168</sup> “Qui le cose per me vanno molto male; e vanno male per l'arte della nostra Patria. Mocchi si è schierato dalla parte dei tedeschi e fa di tutto per avvilire l'arte italiana.” EPISTOLARIO II: 91, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Buenos Aires, 29 giugno 1922. E ancora, in una lettera all'amico Giuseppe Maria Viti, definirà Mocchi un “cuore da mercante” che “ha perduto il senno e la salute per la guerra che gli è stata mossa, per le insidie che gli hanno seminato sulla sua via, per gli attacchi feroci e per le violenze di cui è stato vittima da parte del Municipio (socialista!) di B. Aires” (Ivi: 92-93).

<sup>1169</sup> MARINUZZI: 338, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Roma, [gennaio 1923]. Delle perdite dà conto Mascagni: “La *tournée* è stata disastrosa, sia dal lato artistico che da quello finanziario: Mocchi perderà circa sette milioni di lire; e li perde per la sua stupidaggine e per il suo sentimento anti-italiano. Già lui non ha diretto mai la *tournée*: egli è stato una marionetta a cui qualcuno tirava i fili delle mani e delle gambe; e così egli agiva e si muoveva. Il suo *entourage* lo ha rovinato: gli hanno fatto fare economia di artisti, di professori, di coristi, e tutto questo ha rovinato la parte artistica della *tournée*; ed il pubblico (che capisce sempre) ha compiuto la rovina della parte finanziaria, disertando i teatri, dove si sono dati spettacoli indecorosi. Pensa che cominciammo la *tournée* con 100 professori d'orchestra e 100 coristi: quando venimmo al Brasile (dopo l'Argentina) l'orchestra fu ridotta a 60 ed a 58 i coristi; ora, da due mesi, facciamo gli spettacoli con 41 professori d'orchestra (!): una vergogna!” EPISTOLARIO II: 98, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Rio de Janeiro, 8 novembre 1922.

<sup>1170</sup> “En el mes de junio la empresa del Colón solicita ser eximida del pago del alquiler, que asciende a 250.000 pesos anuales, fundándose en la difícil situación en que dice encontrarse en esa temporada. En agosto, se le exime el pago de esa suma, pero se le quita en cambio el derecho de solicitar prórroga de su contrato por un año más; es decir, no le corresponde el año 1925.” Caamaño 1969: III, 80. Nel maggio 1924 “Walter Mocchi solicita ayuda a la Municipalidad para continuar la temporada, pues dada la poca venta de abonos no puede afrontar los gastos.” In seguito a questa richiesta, “con fecha 30 de mayo, Intendencia propone la rescisión del contrato con Da Rosa-Mocchi. La temporada seguiría bajo un sistema de explotación mixta entre la Municipalidad y el concesionario, repartiéndose los beneficios por mitades.” Ivi: 81. Tale sistema pone le basi per la rivoluzione nella gestione del teatro che si concretterà l'anno successivo: la stagione 1925 segna infatti la fine della concessione impresariale e l'assunzione diretta dell'impegno organizzativo da parte del Municipio di Buenos Aires.

alla STIn “un abbuono sulle somme ancora dovute per canoni di affitto (che fu concesso nei limiti di 150.000 lire)” (Frajese 1977: II, 156) e nel dicembre 1923 domanderà la dilazione del proprio debito con la Cassa di Risparmio di Roma. Nello stesso periodo l'Impresa, gravata da un forte deficit, si rivolge alla STIn pregandola di ridurre la percentuale da corrispondere sugli incassi della stagione e “affermando che la crisi del teatro lirico in tutto il mondo avrebbe potuto giustificare la risoluzione del contratto per cause di forza maggiore” (Frajese 1977: II, 158). Il Consiglio di Amministrazione dell'Internazionale accetta di rivedere alcune condizioni contrattuali, ma probabilmente temendo l'insolvibilità il 17 gennaio 1924 chiederà a Carelli di versare giornalmente la percentuale dovuta sugli incassi.

Nonostante le evidenti difficoltà finanziarie, grazie a un'operazione spregiudicata e piuttosto singolare tra marzo e aprile 1924 Mocchi e Carelli riescono a conquistare la maggioranza della STIn. Il 7 marzo 1924 il Consiglio di Amministrazione approva l'accensione di un'ipoteca sul teatro Costanzi quale garanzia per un finanziamento di L. 3.800.000 a favore di Mocchi e Carelli, i quali investono la somma per acquistare i pacchetti azionari della minoranza. In sostanza, il patrimonio immobiliare della società viene sfruttato per consentire la scalata di due soli soci grazie alla connivenza degli istituti di credito, degli organi di vigilanza e al silente assenso dei consiglieri.

Il 29 aprile 1924 Mocchi e Carelli depositano presso la Banca Regionale le 296 azioni di proprietà e chiedono la convocazione di un'assemblea straordinaria tesa a sistemare i debiti italiani e sudamericani degli impresari. Il 19 maggio, l'assemblea “delibera di autorizzare il Comitato direttivo”:

1°) ad avallare cambiali per L. 300.000 emesse il 29 aprile 1924 da Walter Mocchi ed Emma Carelli e a favore del Banco di Roma e scadenza al 15 giugno 1924.

2°) ad acconsentire iscrizione ipotecaria sul Teatro Costanzi fino alla concorrenza di Pesos 400.000.- carta a favore del Signor Emilio Schiffner e per una operazione di finanziamento da farsi dallo stesso al signor Walter Mocchi, purché però la detta operazione sia garantita con pegno di 376 azioni della S.T.I.N. La ipoteca stessa sarà iscritta a richiesta del signor Schiffner e senza aggravio giudiziario della Società.<sup>1171</sup>

<sup>1171</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 25, *Verbale di generale straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 19 maggio 1924.



Ottenuta la garanzia ipotecaria, Mocchi e Carelli tentano di ottimizzare le scritture coordinate tra Roma e il Sud America, tentando di coinvolgere i principali impresari berlinesi per aprirsi al più stabile mercato nordeuropeo. Se già nella stagione 1922-23 il Costanzi può fregiarsi della direzione di Otto Klemperer, nel maggio 1924 Carelli tratta con Robert Sachs l'organizzazione di una breve stagione autunnale, in Germania, con la compagnia del Costanzi, quale "primo esperimento come una via di reciproco scambio artistico". Spiega l'impresaria: "La mia Impresa porterebbe gli artisti, il maestro direttore e i sostituti, più cinquanta coristi e i costumi. A tutto il resto dovrebbe provvedere il teatro tedesco, e cioè: orchestra, ballerine, scene, attrezzi, luce, ecc."<sup>1172</sup> Tale soluzione non avrà seguito, sia per il crescente sentimento nazionalista in seno al regime fascista, sia per le difficoltà produttive dell'impresa romana: proprio nel maggio 1924, a trattative avviate, le maestranze paralizzano l'attività del Costanzi con un lungo sciopero dalle motivazioni non dissimili a quelle degli anni Dieci (cfr. §§ VI.1 e VII.5); l'agitazione, insieme alle precarie condizioni finanziarie dell'impresa, concorrerà a far tenere chiuso il teatro fino all'ottobre successivo, facendo sfumare ogni possibilità di scambio con le sale tedesche.

Dal punto di vista finanziario, gli ultimi due anni della gestione Mocchi-Carelli sono caratterizzati da un doppio registro: da un lato l'Impresa Teatro Costanzi è gravata da un passivo imponente, principalmente dovuto al disastro finanziario in Sud America; dall'altro la STIn pare sulla via del risanamento. Sulla crisi d'oltreoceano è illuminante lo stesso Mocchi, che al termine della stagione si sfoga con Marinuzzi:

[...] non hai compreso il significato dell'enorme disastro finanziario della presente Stagione che, proprio per essere stata fra le più brillanti della mia carriera impresariesca, conferma l'esistenza di una crisi finanziaria e teatrale, di un ciclone che minaccia la vita stessa del Teatro Lirico in Sud-America e per cui, tutt'altro che pensare a realizzare (almeno finché dura la bufera) guadagni favolosi, non soltanto bisogna

<sup>1172</sup> CARELLI: 219-20, Lettera di Emma Carelli a Robert Sachs, Milano, 28 maggio 1924. Le opere proposte sono *Mefistofele*, *Falstaff*, *Gioconda* e *Dannazione di Faust*, sebbene l'impresaria tenga a sottolineare le differenze produttive tra Italia e teatri tedeschi: "Consideri pure se, in un paese come la Germania, abituato ad un continuo mutamento di repertorio, le convenga ripetere tre o quattro volte un'opera, perché Lei sa meglio di me come basti *una sola sera* di magro introito per rovinare un affare; e che per quanto la colpa non sarebbe da addebitare a me, né al mio complesso artistico, pure me ne dorrei assai. Io considero, insomma, questo primo esperimento come una via di reciproco scambio artistico; e però credo che specialmente le opere pucciniane sarebbero le più indicate per gl'incassi [...]" *Ibidem*. Nello stesso periodo, Emma Carelli tratta con l'agente berlinese Norbert Salter per portare al Costanzi "le *Ring* en allemand, avec une troupe allemande [...]. Moi je donne le théâtre au complet (service, éclairage et bureaux y compris), orchestre, chœur et costumes pour le chœur, mise en scène. Vous devez pourvoir à tout le spectacle, compris le chef d'orchestre, qui doit être Mr. Klemperer, et songer au régisseur – si vous en avez besoin, et au souffleur [...]. Si la chose marchera, rien ne nous empêche ensuite de monter Strauss et Mozart." CARELLI: 230-231, Lettera di Emma Carelli a Norbert Sandler, 28 agosto 1924.

considerarsi fortunati di non essere travolti dalla disoccupazione, ma è indispensabile, nell'interesse dell'avvenire della propria professione, collaborare al suo salvataggio anche (il che non è proprio il tuo caso) se si dovesse lavorare in pura perdita o per le semplici spese di vita.<sup>1173</sup>

In accordo con la visione dell'impresario – e come confermato da Augusto Carelli<sup>1174</sup> – in questi anni le attività del Costanzi vengono infatti sfruttate per bilanciare le perdite in Sud America, in attesa dell'avvio di una nuova fase di ripresa negli altalenanti cicli economici delle piazze d'oltreoceano. Osservando i libri contabili della STIn, il sistema di distribuzione delle perdite sembra reggere: nel presentare il bilancio 1924 dell'Internazionale, Pasanisi sottolinea infatti la buona gestione del Costanzi, capace di far chiudere in attivo l'anno contabile dell'Internazionale. Spiega l'amministratore:

[...] anche quest'anno la Società – chiudendosi il bilancio con L. 56120 di utili – ha potuto ottenere un utile notevole, sebbene abbia continuato ad imperversare in tutto il mondo la crisi dei Teatri lirici. Le ragioni precipue di ciò vanno trovate nella linea di condotta tenuta dalla amministrazione, di controllo cioè, limitazione assoluta di ogni spesa, non assolutamente necessaria, e nella gestione del teatro tenuta dall'impresa Teatro Costanzi. Questa è impersonata dalla signora Emma Carelli, la quale unisce la qualità di squisita artista a quella di perfetta direttrice della massimo teatro di Roma. Le stagioni del Costanzi hanno oramai raggiunto un grado di perfezione artistica tale da meritare il plauso di tutti. La signora Carelli, con le sole proprie forze, provvede perché la capitale del Regno abbia un teatro degno – e non teme di subire perdite né di logorare le sue inesauribili energie [...].<sup>1175</sup>

In realtà le perdite della gestione Carelli si verificano anche in Italia e pesano in maniera ormai insostenibile sulle casse dell'Impresa Teatro Costanzi<sup>1176</sup>. Il sistema si regge soltanto grazie al

---

<sup>1173</sup> MARINUZZI: 335, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, [s.d.] 1923.

<sup>1174</sup> “Vita tremenda! Bisogna chiedere qualcosa all'avvocato Pasanisi, che ha molto da raccontare a proposito degli ultimi due anni della stagione di Emma, quando si lottava per *Nerone*, per *Turandot*, per Leopoldo Mugnone avendo Vitale ammalato, mentre ogni mese piovevano le scadenze cambiarie per dodici milioni di debiti che gravavano sul teatro Costanzi, e arrivavano le lettere disperate di Walter Mocchi per le sue imprese ingoiate dalle crisi americane.” CARELLI: 294.

<sup>1175</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 26, *Verbale dell'assemblea generale degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 28 febbraio 1925.

<sup>1176</sup> Nonostante i libri dell'Impresa Teatro Costanzi siano andati perduti, Augusto Carelli ne riassume alcune voci in una pagina illuminante per comprendere l'insostenibilità economica della gestione. “Un libro di conti, redatto da Riccardo Poggioli, con la sua grande calligrafia rotonda, è ancora gelosamente fra le mie mani. Leggo: Stagione ufficiale 1925-26: Totale incassi: L. 2 milioni 366 mila – abbonamento 523.400 – dote Comune 150.000 – dote Governo 400 mila (l'unico anno di dote governativa largita dal Duce, la sola volta che un governo si sia occupato del teatro) – dote Casa Reale 30 mila: Totale generale L. 3 milioni 470 mila: media per rappresentazione (133 recite) L. 26 mila. Dall'introito bisogna sottrarre circa un milione e mezzo d'interessi da pagare per i 12 milioni di debiti (fra interessi e provvigioni) ciò che fa discendere l'introito a 2 milioni e la media serale a 15.000 lire circa. Ma le spese serali non eran mai minori di 25 mila lire.” CARELLI: 303-305.

continuo ricorso a prestiti e cambiali, per i quali garante diventa presto la STIn: nella stessa assemblea in cui si loda l'azione dell'impresaria, la maggioranza dei soci infatti "autorizza il Comitato Direttivo a concedere garanzia sia con avallo in cambiali sia di un conto corrente" a favore di Mocchi e Carelli "fino alla concorrenza di L. 450000."<sup>1177</sup> Eppure anche queste boccate di ossigeno poco possono di fronte alle difficoltà del mercato lirico e al livello di indebitamento raggiunto dall'Impresa. Appena un anno dopo l'attestato di fiducia, è lo stesso Mario Pasanisi a spiegarlo con grande chiarezza:

Il bilancio dell'esercizio 1924-1925 si chiude con un utile netto di L. 70.992,80 il che è dovuto all'assoluto controllo di ogni spesa fatta dal vostro Consiglio di amministrazione. Anche quest'anno la Impresa Teatro Costanzi ha fatto sforzi enormi per resistere alla crisi del teatro che imperversa in tutto il mondo sicché dobbiamo rendere plauso alla sig.ra Emma Carelli che la impersona. Il Consiglio ha seguito con cura costante le necessità della società in rapporto agli avalli prestati. Vi sono note le vicende finanziarie del Luglio 1925 che chiusero ogni sconto. Scadevano le cambiali avallate con ipoteca dalla S.T.I.N. e poiché i sigg. Mocchi e Carelli non potevano trovare i fondi, il Consiglio avallò per lire trecentomila cambiali che servirono per il pagamento di parte di quelle scadute. L'avallo costituiva un atto di semplice amministrazione, necessario per evitare che il teatro fosse messo all'incanto.<sup>1178</sup>

Nonostante gli artifici contabili, tra l'autunno 1925 e i primi mesi del 1926 è ormai evidente che Mocchi e Carelli non sono più in grado di sostenere l'impresa dal punto di vista finanziario e che la stessa STIn è di fatto ridotta a strumento atto a garantire ipoteche grazie all'immobile di proprietà. Se già nel dicembre 1925 la coppia di impresari aveva smentito le voci che dicevano "che un gruppo americano, capitanato da Gatti Casazza, avrebbe acquistato il Costanzi per farne una base intermedia tra Metropolitan, Colon, ecc." (CARELLI: 261), è comunque evidente che il CdA dell'Internazionale, dal 1925 presieduto da Walter Mocchi, è ormai orientato a liberarsi dell'immobile di proprietà per sanare i propri debiti. In questo senso, l'orientamento del regime a

<sup>1177</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 26, *Verbale dell'assemblea generale degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 28 febbraio 1925.

<sup>1178</sup> Ivi, fasc. 27, *Verbale dell'assemblea generale ordinaria in seconda convocazione degli azionisti della Società Teatrale Internazionale del giorno 28 Febbraio 1926 in Roma*. Il 26 ottobre 1925 il Consiglio di Amministrazione aveva preso coscienza dell'impossibilità da parte di Mocchi e Carelli "di adempiere al pagamento di quelle cambiali che raggiungevano la somma di L. 440.000"; pertanto, "si ottenne dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni una dilazione per una cambiale di L. 98.000" e "dall'Istituto di Credito Marittimo lo sconto di un effetto di L. 300.000", avallato dalla STIn. Gli amministratori "decisero l'avallo anche perché i signori Mocchi Carelli si impegnavano con le 300.000 lire di ritirare cambiali per lire 340.000 e per di più si ritiravano cambiali ipotecarie dando in cambio effetti senza ipoteca." Verbale del Consiglio di Amministrazione, parzialmente trascritto in Frajese 1977: II, 165.

fare del Costanzi il Teatro d'Opera della capitale del Regno e la politica di costituzione degli Enti Autonomi diventavano lo strumento ideale per accollare allo Stato la proprietà (e le perdite) della STIn.

#### VIII.4 *L'acquisizione del Teatro Costanzi e l'addio di Mocchi e Carelli*

Il Governatorato di Roma diventa proprietario del Teatro Costanzi attraverso la rapida successione di quattro atti formali: il 18 maggio viene deliberato l'acquisto delle 376 azioni della Società Teatrale Internazionale di proprietà di Mocchi e Carelli, il 28 maggio si firma il compromesso per il trapasso dei titoli, il 10 giugno questi cambiano di proprietà e il 25 giugno l'Impresa Teatro Costanzi viene liquidata, chiudendo la pluridecennale gestione della coppia.

Il dibattito interno alle istituzioni fasciste che porterà all'acquisto del Costanzi e le linee guida del nuovo esercizio saranno oggetto del capitolo IX; per il momento, occorre solo anticipare come nella primavera del 1926 il passaggio del teatro dal privato al pubblico rappresenti lo sbocco naturale di interessi contrapposti: da una parte l'indebitamento della STIn era diventato troppo gravoso per le spalle di Mocchi e Carelli, dall'altra il generale riassetto degli Enti Lirici imponeva alla capitale del Regno la creazione in tempi brevi di una grande sala operistica. Nell'aprile 1926 è proprio la coppia di impresari a farsi avanti con il governatore di Roma Filippo Cremonesi, facendo leva sulla proposta di legge del deputato Achille Starace presentata l'anno precedente per l'istituzione a Roma di un Teatro Nazionale dell'Opera<sup>1179</sup>. Scrivono Mocchi e Carelli:

[...] apprendiamo dai giornali che è imminente l'annuncio ufficiale del nuovo programma rinnovatore di Roma. Poiché riteniamo che nel detto programma sarà indubbiamente compresa o prevista la sistemazione del massimo Teatro della Capitale, compiamo il dovere, nell'intento di rendere edotta l'E.V. sulle nostre intenzioni, di allegare alla presente il progetto di Legge dell'On. Deputato Achille Starace, che riguarda l'istituzione in Roma di un grande Teatro Nazionale dell'Opera, progetto al quale, in linea di massima, ci dichiariamo favorevoli, salvo eventuali modifiche che si rendano necessarie anche ai fini della garanzia dei reciproci interessi. Ne consegue che, fin da questo momento, rimaniamo a

<sup>1179</sup> Come vedremo nel § IX.1, la proposta di legge decade per la fine della legislatura (1929) e per il sopravvenuto acquisto del Teatro Costanzi. Cfr. Archivio Storico della Camera dei Deputati, *Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni 1848-1943*, fasc. 573-574 (Legislatura XXVII, Sessione unica), Starace. "Istituzione in Roma di un grande Teatro nazionale dell'opera", 20 giugno 1925.

disposizione dell'E.V. qualora creda di interpellarci e di trattare.<sup>1180</sup>

La proposta viene vagliata dagli amministratori fascisti, i quali – analizzato l'imminente collasso finanziario della STIn – giudicano l'acquisto del Teatro Costanzi un ottimo affare. Recita la bozza di uno schema di deliberazione:

La proprietà del Teatro appartiene alla Società Internazionale Teatrale [...]. La Società era in procinto di cedere la proprietà del Teatro alla Banca Regionale, ai seguenti patti: La Banca avrebbe assunto la liquidazione di tutti i creditori; [...] avrebbe inoltre sborsata la somma di 1 milione al Sig. Walter Mocchi quante volte avesse trovato modo di cedere il Teatro ad altri prima dello spirare di due anni. Infine, indipendentemente dalla proprietà del Teatro, l'Impresa aveva pattuito con la Banca Regionale lo sborso di un altro milione per la rescissione del contratto in corso tra la Società Accomandita per la gestione del Teatro e la S.T.I.N. Tale situazione è apparsa ad un esame attento conveniente per l'Amm.ne [...]. Anche indipendentemente dal valore dell'immobile, la proprietà del Teatro rappresenta un valore che copre quasi interamente la somma domandata. L'insieme dei crediti rappresenta partite che possono essere estinte gradualmente. Tenuto conto dell'accordo intervenuto con la Banca Regionale non sarebbe stato possibile rifiutare il pagamento a favore del Sig. Walter Mocchi; d'altra parte il pagamento stabilito a favore della Sig.ra Carelli rappresentava un giusto compenso per la interruzione di un contratto vigente ancora per otto anni. Per queste diverse considerazioni, vennero stretti accordi tra l'Amm.ne e i rappresentanti della Banca Regionale ed i possessori delle azioni Sigg. Walter Mocchi ed Emma Carelli [...].<sup>1181</sup>

In effetti il forte indebitamento di Mocchi e Carelli permette al Governatorato di rilevare il Costanzi ricorrendo a una liquidità davvero esigua: se le 376 azioni della STIn in mano alla coppia vengono acquistate “al prezzo massimo di L. 11.906.662”, la somma viene coperta in contanti soltanto per L. 1.886.662, “e quanto al resto mediante accollo di passività della Società teatrale internazionale”<sup>1182</sup>. Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, i debiti della STIn verranno liquidati dal Governatorato attraverso un piano di rientro con gli istituti di credito che spalmerà la rateizzazione sul lungo periodo, rendendo lo sforzo finanziario dell'ente piuttosto modesto.

<sup>1180</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 1, Lettera di Emma Carelli e Walter Mocchi a Filippo Cremonesi, Roma, 12 aprile 1926.

<sup>1181</sup> Ivi, fasc. 2, *Schema di deliberazione*, s.d. [maggio 1926]. Il dettaglio sull'imminente acquisto da parte della Banca Regionale verrà omesso nella deliberazione definitiva per evidenti motivazioni politiche: l'acquisto del Costanzi giustificato principalmente dalla cattiva condizione economica della STIn avrebbe sminuito la volontà del Governatorato e del Governo fascisti nei confronti dell'azione riformatrice del mondo teatrale.

<sup>1182</sup> Ivi, *Dal Verbale delle Deliberazioni del Governatore adottate il giorno 18 maggio 1926 – Acquisto delle azioni del Teatro Costanzi*. La deliberazione viene pubblicata nell'Estratto n. 4293 del 18 giugno 1926, integrata con la copertura finanziaria attraverso l'accensione di un mutuo e un'anticipazione di cassa dal progetto di bilancio 1926.

Sebbene al termine dell'operazione risulteranno esclusi dalla gestione, Carelli e Mocchi sperano con l'audace vendita delle proprie azioni di riuscire ad accollare l'indebitamento di Società e Impresa sulle larghe spalle pubbliche, ritagliando per sé il più redditizio ruolo di impresari sovvenzionati dallo Stato. Come ricorderà Raffaello de Rensis in occasione dell'orazione funebre della cantante, la speranza dei maggiorenti romani era che

[...] un giorno, costituitosi il rinnovato teatro della Capitale in Ente autonomo, in organismo stabile, si affidasse a lei la direzione artistica. Emma Carelli, non più impresaria indebitata, ma semplicemente cultrice dell'arte, avrebbe condotto il teatro romano ad altezze veramente storiche.<sup>1183</sup>

Ricostruendo la cronaca dei primi giorni del giugno 1926, Augusto Carelli ci restituisce il ritratto di un'Emma impegnata nelle scritture per la nuova stagione, perché, precisa il fratello, ella "in fondo all'anima, si sentiva degna di esser lasciata al suo posto":

Si correva verso una rivoluzione, ma l'impresaria che aveva compiuto cose così mirabili, era a buon conto nello stato d'animo in cui si trova chi da tutti riconosciuto crede che sarà da tutti risparmiato. Certo ella non prevedeva che appena un mese dopo sarebbe stata strappata per sempre dalla cameretta della sua direzione!<sup>1184</sup>

Tale ipotesi trova conferma nella corrispondenza di Mocchi e Carelli con agenti e artisti e nelle lettere inviate dalla coppia al governatore Filippo Cremonesi nei giorni successivi al passaggio dei titoli della STIn<sup>1185</sup>: se Mocchi gioca la carta dell'adulazione, puntando sull'italianità delle proprie imprese interoceaniche<sup>1186</sup>, Emma Carelli propone un più articolato progetto di gestione, aspirando negli inevitabili riasseti del Costanzi a ritagliare per sé il ruolo di direttore artistico. Scrive l'impresaria:

Nell'imminenza di una possibile concessione per la Gestione del Teatro Costanzi, mi rivolgo a Codesto On. Governatorato perché voglia tener presente che sono in grado di costituire un SOCIETÀ ANONIMA per la gestione del Teatro Costanzi con un capitale di almeno UN MILIONE DI LIRE, interamente versato, formata dalle migliori personalità della Industria e del mondo bancario Romano, essendo riservata a me

<sup>1183</sup> CARELLI: 302-303.

<sup>1184</sup> CARELLI: 300.

<sup>1185</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 3.

<sup>1186</sup> "Imbarcando Giulio Cesare con grande compagnia lirica teatri municipali Brasile che va diffondere una volta dappiù insieme con arte nostra stirpe nome glorioso Italia e Roma invio Vostra Eccellenza mio devoto saluto ponendo disposizione Vostra Eccellenza Roma e Brasile quel poco della esperienza che possa servire al Paese." Ivi, Telegramma di Walter Mocchi a Filippo Cremonesi, Genova, 17 giugno 1926.

la sola Direzione Artistica. Nel programma della Società – che ci riserviamo di presentare a suo tempo – vi è fra l'altro il proposito di facilitare l'inizio della ardua carriera teatrale a quelle promesse dell'Arte Lirica, laureande dall'Accademia di Sta. Cecilia, che potrebbero, con un periodo di preparazione sotto la mia Direzione, fare il loro debutto nel Teatro Costanzi. Tali elementi, legati poi da un contratto, potranno girare nei Teatri d'Italia e dell'Estero, coi quali ho una intesa industriale, in modo che le giovani piante non abbandonate, si consolidano in una realtà dell'Arte. Faccio anche presente che oltre ai molti contratti di Artisti, che ho già e che rappresentano quanto c'è di meglio oggi sul Teatro, ho anche stipulato in questi giorni un contratto di esclusività per essi, ed ho di più un personale contratto di "intesa industriale" per scambio di Artisti con il Teatro alla Scala. È sottinteso che sono disposta ad accettare quelle forme di controllo artistico che Codesto On. Governatorato crederà opportune per il migliore successo della Gestione.<sup>1187</sup>

Sebbene le trattative per la costituzione del nuovo gruppo siano reali<sup>1188</sup>, il progetto e le aspirazioni di Mocchi e Carelli si scontrano con il mutato spirito dei tempi e con la volontà di controllo della scena teatrale verso cui il governo fascista è ormai fermamente orientato. Se tale aspirazione politica sarà destinata a un deciso ridimensionamento (e anzi fin dal 1928, con la riapertura della sala, il Governatorato ricorrerà a impresari privati per l'organizzazione delle proprie stagioni), la corrispondenza tra gli amministratori del Fascio dimostra come la possibilità di continuare ad affidare la gestione del teatro all'Impresa Teatro Costanzi venga esclusa fin dalle prime bozze di accordo. In una nota riservata indirizzata a Filippo Cremonesi, il legale Enrico Braccianti (cui spetterà un radioso futuro nella STIn fascista<sup>1189</sup>) sintetizza:

Ultima cosa alla quale urge provvedere, è la disdetta da darsi alla Accomandita Impresa Teatro Costanzi, ove, l'on. Amministrazione non intenda lasciare la gestione del teatro oltre il 30 giugno alla Impresa suddetta. Ho chiesto all'uopo all'avv. Pasanisi copia del contratto esistente fra la S.T.I.N. e l'Impresa. Osservo sin d'ora che siccome per tale disdetta occorre il pagamento di un'indennità, sarà necessaria una deliberazione, che potrà essere fusa con quella relativa all'acquisto delle azioni o essere fatta a parte. La disdetta potrà essere fusa con quella relativa all'acquisto delle azioni o essere fatta a parte. La

<sup>1187</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Emma Carelli al Governatorato di Roma, Roma, 21 giugno 1926.

<sup>1188</sup> I nomi dei componenti il gruppo non sono mai esplicitati, ma ne faceva certamente parte il socio di Carelli e potentissimo agente Emilio Ferone, al quale Emma il 21 giugno scrive: "Grazie del vostro telegramma di adesione, importante perché con esso io posso contare in uno stato maggiore di uomini, che possono significare la decisione. Avrei già un gruppo forte con importante capitale, e di cui io sarei la direttrice per la parte artistica, lasciando a un consigliere delegato di nota competenza e di generale fiducia la parte amministrativa. Io credo che significherebbe per tutti – e specialmente per voi – una tranquilla sistemazione." CARELLI: 301.

<sup>1189</sup> Nell'assemblea del 16 ottobre 1926, l'avvocato verrà nominato membro del CdA della STIn; nel 1927 gli verranno intestate 8 azioni, che il 15 marzo 1928 diventeranno 320, con speciale delega del Governatore.

disdetta potrà essere data dal Governatorato: io penso per altro che potrebbe essere opportuno farla anche a nome della Società (oltre che del Governatorato), trattandosi di contratto esistente fra la Società e la Impresa. Mi riservo di fare la minuta della disdetta non appena avrò gli elementi richiesti.<sup>1190</sup>

Mentre Emma Carelli sollecita il Governatorato affinché paghi al di lei posto alcuni effetti cambiari in scadenza<sup>1191</sup>, il 25 giugno Filippo Cremonesi firma la delibera avente per oggetto la “Disdetta della locazione del Teatro Costanzi alla Società in accomandita Impresa Teatro Costanzi.” Il documento chiude la gestione di Walter Mocchi ed Emma Carelli e segna una cesura di grande rilievo nella storia della Società Teatrale Internazionale. Per questo motivo, mi sembra utile riportarne il testo quasi integralmente:

Premesso che in occasione dell'acquisto delle azioni del Teatro Costanzi – acquisto approvato con deliberazione n. 4293 del 18 giugno corr. – l'Accomandita Impresa Teatro Costanzi in persona della gerente signora Emma Carelli, affittuaria del Teatro, riconobbe alla acquirente delle azioni Amministrazione del Governatorato il diritto di risolvere anticipatamente il contratto di locazione del Teatro, tuttora in corso fra essa e la Società Teatrale Internazionale (S.T.I.N.) alle seguenti condizioni: 1° che la disdetta venisse data o entro il 30 giugno 1926 per riconsegna entro il 31 luglio 1926 oppure entro il 31 maggio 1927 per riconsegna entro il 30 giugno 1927; 2° pagamento di un'indennità di lire un milione alla Signora Emma Carelli;

Che per assicurare all'Amministrazione la possibilità di disporre immediatamente del Teatro, ciò che è necessario per predisporre un funzionamento del Teatro stesso tale da rispondere alle esigenze della Capitale, è evidente l'opportunità di dare sin da ora la disdetta della locazione del Teatro; Il Governatore, sentito il parere del Magistrato, espresso in data odierna, delibera di dare alla Società in accomandita Impresa Teatro Costanzi la disdetta anticipata della locazione del Teatro Costanzi, in corso fra essa Impresa e la Società Teatrale Internazionale, entro il 30 giugno 1926, autorizzando il pagamento

<sup>1190</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 1, *Promemoria riservato per S.E. il Governatore (Sistemazione Teatro Costanzi)*, Roma, 18 giugno 1926. In allegato anche la *Minuta di deliberazione per l'acquisto azioni S.T.I.N.*

<sup>1191</sup> “Da qualche giorno io sono assillata da richiesta di pagamento dei noti effetti cambiari, sia da parte del Bco. di Santo Spirito, sia da parte del Notaio Guidi. Riuscii ad evitare l'immenso danno del protesto, ma stamane si è ripresentato il Notaio Guidi per avvertirmi che aveva ordini di agire esecutivamente. Gli ho risposto che si fosse rivolto a Codesto On. Governatorato per l'incasso. Ella sa benissimo le scadenze che io le ho indicate e Le sarei molto grata se Ella si compiacesse dare gli ordini opportuni perché le cambiali siano ritirate. Dopo i grandi sacrifici fatti per far fronte agli impegni vendendo il Teatro sarebbe ben doloroso che venissero atti esecutivi.” ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, Lettera di Emma Carelli ad Alberto Mancini, Roma, 24 giugno 1926. Risponde il Segretario Generale del Governatorato di Roma: “Sono spiacente che ella abbia dovuto subire dette sollecitazioni, attribuibile evidentemente ad un equivoco in cui è incorso l'Ente creditore, poiché S.E. il Governatore aveva già dato affidamento alla Direzione che le partite sarebbero state regolate direttamente con gli uffici dell'Amministrazione. In ogni modo assicuro che sono state impartite le istruzioni necessarie ed è stato disposto per evitarle ulteriori richieste.” Ivi, Lettera di Alberto Mancini a Emma Carelli, Roma, 24 giugno 1926.



della indennità di lire un milione alla signora Emma Carelli, tanto in proprio quanto quale gerente della Società in accomandita suddetta, pagamento da effettuarsi dopo la regolare riconsegna del Teatro, libero da persone e da cose, entro, il 31 luglio 1926. Alla spesa si farà fronte con apposito mutuo e nell'attesa della definizione degli atti si autorizza l'anticipazione di cassa [...].<sup>1192</sup>

Estromesso dalla gestione, Mocchi si ritira in Sud America dedicandosi per alcuni all'attività di fazendero e occupandosi quasi esclusivamente della carriera della nuova, giovane moglie Bidù Sayão<sup>1193</sup>; l'agente tornerà in Italia negli anni Trenta, quando si legherà in maniera molto stretta al regime fascista: nella stagione 1932-33 si assicura con gli "Artisti Lirici Associati" l'impresa dell'Ente Autonomo del San Carlo di Napoli<sup>1194</sup>, poi collaborerà con l'EIAR all'organizzazione delle stagioni operistiche al Teatro Argentina<sup>1195</sup>; infine nel 1937 assisterà Vittorio Mussolini nella trasposizione cinematografica di alcune opere liriche, attività a margine della quale si colloca la brutta storia di delazione che porterà all'incarcerazione di Titta Ruffo<sup>1196</sup>.

Per Emma Carelli, invece, l'esclusione dalla gestione del Costanzi si rivela un colpo fatale, che trascinerà la cantante in una spirale di depressione fino alla morte in un incidente automobilistico nel 1928. È ancora una volta il fratello Augusto – attraverso trascrizioni del copialettere e ricordi personali – a fornirci indicazioni utili sulle reazioni dell'impresaria al passaggio di proprietà. Se in un primo tempo la diva tramontata tenta invano di assumere la direzione del San Carlo di Napoli,

---

<sup>1192</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 3, *Governatorato di Roma. Verbale dei decreti e delle deliberazioni del Governatore – Estratto N. 4568 del 25 giugno 1926.*

<sup>1193</sup> Racconta Mocchi a Marinuzzi, da poco entrato nei vertici della direzione del Teatro Reale dell'Opera: "Occupato ormai nel colossale problema di varie centinaia di migliaia di piedi di banane, che coprono uno spazio tre volte superiore all'area di Roma [...] io non posso per qualche anno, neanche lontanamente pensare a tornare al teatro e... poi sarò troppo vecchio [...]. L'unico interesse personale che oggi posso al Teatro chiedere è la carriera di Bidù, che gli esiti di Roma e ora questi veramente trionfali di Buenos Aires, rendono sicura. Ed io sono certo che tu, sia nell'interesse del Reale, cui le recite di Bidù costeranno certo meno di quelle della Toti, sia per fare piacere al tuo vecchio amico, collaborerai con affetto a questa carriera." MARINUZZI: 497, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Buenos Aires, 27 giugno 1929.

<sup>1194</sup> La società gestirà il teatro fino al 1934, quando le subentrerà l'impresa SANAL di Emilio Ferone. Questa nel 1935 avrà in Augusto Carelli il direttore dell'allestimento scenico. Cfr. Mancini 1987: I, 175.

<sup>1195</sup> La prima stagione viene realizzata nell'autunno del 1933. Il cartellone comprende quattro opere di repertorio (*Fanciulla del West*, *Cavalleria rusticana*, *La Traviata*, *Gianni Schicchi*) e tre novità: due per Roma (*Pinotta* di Mascagni, diretta dall'autore, e *La donna lombarda* di Cicognini, diretta da Franco Capuana) e una prima assoluta (*Corsaresca* di Pasquale La Rotella). Sul podio, Vincenzo Bellezza e Gino Marinuzzi. Cfr. MARINUZZI: 644.

<sup>1196</sup> Mocchi propone a Ruffo il ruolo di Rigoletto nel film prodotto da Vittorio Mussolini, ma il baritono – ostile al regime e residente a Nizza – rifiuta, spiegando la propria inconciliabilità con il fascismo. La denuncia di Mocchi porta all'arresto di Ruffo, che resta in carcere tre giorni. L'episodio segna profondamente i suoi ultimi anni: privato del passaporto, dovrà rinunciare alle scritture all'estero, sua principale fonte di reddito. La vicenda è ricostruita da Titta Ruffo Jr., che arricchisce la riedizione dell'autobiografia del padre con il verbale di delazione di Mocchi (Ruffo 1977: 302-304).

teatro anch'esso in fase di trasformazione in ente autonomo<sup>1197</sup>, e prova a chiedere consiglio a Giulio Gatti Casazza per vagliare alcune offerte di un impiego oltreoceano<sup>1198</sup>, presto ella è costretta a prendere coscienza della propria inadeguatezza nelle mutate condizioni del sistema teatrale. Esclusa improvvisamente dall'attività teatrale, Emma Carelli sprofonda nella depressione: "io continuo a torturarmi" scrive il 9 ottobre a Guglielmo Ciccarelli "e le giuro che non vi è un solo minuto, non uno della mia vita, che io non pensi che ho perduto il mio Costanzi e che piuttosto dovevo ammazzarmi! E invece bisogna, come dice lei, pensare a vivere" (CARELLI: 311).

Abbandonata la direzione del teatro, Emma si trasferisce in un appartamento in Corso Italia, passando le giornate "a spulciare l'enorme archivio di quella direzione, che era stata l'attività migliore della sua maturità artistica", a "lacerare lettere e a catalogare conti": "Emma prolungava indefinitamente la bisogna logorante" sintetizza Augusto, "Quella immagine di donna disfatta e affranta faceva spavento. Una simulata aria di padronanza non perveniva a nascondere il logorio interno" (CARELLI: 304). Emma si consola con lunghe peregrinazioni per l'Italia e l'Europa a bordo della propria automobile, una Lambda rossa a bordo della quale due anni più tardi troverà la morte<sup>1199</sup>.

Tornando al giugno 1926, l'esclusione dell'ingombrante coppia Mocchi e Carelli dagli affari del Costanzi viene salutata con entusiasmo sia da ampie parti della stampa – che auspica la possibilità

---

<sup>1197</sup> Riassume Augusto Carelli: "Emma aveva pregato mio fratello Decio di farle conoscere il retroscena sancarlino, nel momento in cui il massimo teatro partenopeo passava dalle mani dell'impresa privata in quelle dell'Ente autonomo. Amici fidati e disinteressati le avevano fatto sapere che l'Ente del S. Carlo non solo accoglieva assai favorevolmente una probabile entrata in scena della signora Carelli (l'espressione non potrebbe essere più calzante) ma che anche la Commissione aveva chiesto esplicitamente: - A quali condizioni? Mia sorella aveva fatto rispondere: - Alle condizioni che l'Ente crederà opportune. E durante un mese circa queste trattative parvero abbandonate. Verso la fine di agosto o i primi di settembre [...] un cortese gentiluomo napoletano, incaricò me e mio fratello Decio di pregare la signora Carelli di fare una corsa a Napoli, onde avere con lui un'intervista. Le interviste furono tre o quattro. In una di esse [...] fu fissato decisamente l'entrata di mia sorella quale direttrice artistica nelle future stagioni del San Carlo. Ebbene, da quella sera data pure l'epoca del silenzio nella questione napoletana... una cosa incomprensibile, anzi fantasticamente inesplicabile." CARELLI: 307-308.

<sup>1198</sup> "[...] avrete certamente saputo della vendita del Costanzi al Governatorato. [...] io della mia vita non so cosa farne. Che decidere? Entrare in imprese teatrali italiane, sarebbe imprudente. Fare la direttrice... dove? Mi si propone anche di andare nel Nord-America, ahimè non con voi, perché in tal caso andrei a vuoto: ma ci si può fidare? Voi capite che vale la pena solo dal punto di vista economico, ma come farsi garantire? Mi dispiacerebbe di fare delle cose indegne e come non ne ho mai fatte." CARELLI: 309. La lettera, senza data, dovrebbe risalire all'autunno 1926. Sulla reale fattibilità di queste offerte, Augusto non nasconde il proprio scetticismo: "Quello che strazia, entrando nel vivo della corrispondenza di un'anima così dolorante, è il ritrovare la signora Carelli (che poche settimane prima dettava la legge a tutti, alzando la voce sempre), il ritrovarla con la mano tesa a chiedere così umilmente lavoro [...]. E tutti i suoi amici di Milano, di Firenze, di Trieste, di Napoli, di Parigi, di Nuova York, le rispondevano con belle parole, ma o promettendo a vuoto o disingannandola." *Ibidem*.

<sup>1199</sup> Poco prima di morire la cantante scriveva a un amico milanese: "Mi parlate di questo e di quest'altro: tutto finisce, amico. Tre passioni ho avuto al mondo: Walter Mocchi, il Teatro Costanzi e questa maledetta macchina che un giorno o l'altro mi schiaccerà!" CARELLI: 317.

di una nuova gestione d'arte, da affidare a Mascagni, a Serafin o a Marinuzzi – sia da alcuni delatori anonimi, in larga parte artisti esclusi dalle ferree logiche mercantili dei precedenti proprietari. Si legge tra le lettere dirette al Governatore Cremonesi:

Nell'ambiente artistico di Milano si respira a pieni polmoni dopo la consolante notizia del Teatro Costanzi. Era una vera vergogna che un teatro della massima importanza fosse gestito da una donna che è una vera degenerata da una cocainomane come è attualmente la Carelli, che lascia fare tutto al Chauffeur cioè l'amante – e quel basso Sabat spagnuolo idem. Questi stranieri vorrebbero eliminati, perché noi italiani siamo purtroppo in molti a spasso – e delle bellissime voci. Ma quelli stranieri che sono invadenti e trovano le vie per entrare nelle seducenti grazie della diva tramontata Carelli cammorrista. Noi tutti ci uniamo a Sua Eccellenza il Governatore di Roma ed applaudiamo all'unisono dell'energico fatto: ora la Capitale d'Italia avrà il suo teatro gestito bene e da persone che non avranno il secondo fine – ma la giustizia. Chi scrive sono alcuni artisti del fascio – che applaudono e ringraziano tutti. La Sig. Carelli vada a gestire la Massoneria ed il M° Bellezza perché à sposato la figlia del Comm. Rossi. Massonier e azionista del teatro Costanzi.<sup>1200</sup>

Come vedremo nel prossimo capitolo, sia l'auspicio di una direzione artistica affidata a un direttore o compositore di prestigio, sia la sottrazione della gestione del Costanzi alle logiche mercantili verranno presto smentite dalle strategie intraprese dal Governatorato fascista per l'organizzazione dell'attività del costituendo Teatro Reale dell'Opera.

---

<sup>1200</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 3, Lettera anonima a Filippo Cremonesi, Roma, s.d. [spedita il 21 giugno 1926].

## IX. La nazionalizzazione fascista

*Con l'acquisto della maggioranza delle azioni da parte del Governatorato di Roma, la STIn – presto trasformata in Società Teatro Reale dell'Opera (STRO) – diventa campo di prova per dibattiti, proposte ed esperimenti di gestione da parte dello Stato fascista. Mentre si procede al restauro del Costanzi secondo i progetti di Marcello Piacentini, la trasformazione della STIn da società di diritto privato ad ente autarchico consente di osservare dall'interno gli esiti della politica teatrale fascista, che tenta di fare dell'ex Costanzi il fulcro della rete degli Enti Autonomi ormai nazionalizzati.*

### IX.1 Il Teatro Costanzi e la politica teatrale fascista

A partire dal 1925 il fascismo muta il proprio assetto: si chiude l'era della “rivoluzione legalitaria” e si apre quella delle “leggi fascistissime” che porteranno a una progressiva identificazione tra Stato e PNF. Anche il mondo del teatro, finora rimasto piuttosto ai margini delle riforme fasciste, viene investito da interventi più articolati, se non ancora da vere e proprie riorganizzazioni sistematiche. Il 25 novembre 1925 la presidenza del consiglio dei ministri delibera l'istituzione tra i ministeri della Comunicazione, delle Finanze e dell'Istruzione Pubblica di una “Commissione interministeriale per lo studio e la soluzione dei problemi del teatro” (Scarpellini 2004: 51), destinata però a naufragare, dopo appena un anno, di fronte alla promulgazione della legge Rocco e all'affermazione dell'ordinamento corporativo. Tale struttura organizzativa avrebbe dovuto comportare “la fine dell'artista sradicato e *bohémien*, fedele alla sua etica particolare, mediante l'inserimento in organismi sindacali che avrebbero garantito la fattiva cooperazione dell'arte e della cultura al superiore interesse nazionale” (Scarpellini 2004: 63). Si tratta di un progetto che si realizzerà compiutamente soltanto negli anni Trenta, ma le cui basi vengono poste con l'istituzione, con Regio decreto 21 giugno 1928, n. 1611, della Federazione nazionale fascista industrie del teatro cinematografico e affini: presieduta da Gino Pierantoni e con Nicola De Pirro alla segreteria generale, la federazione riunisce i principali impresari, produttori ed editori e giocherà un ruolo importante negli anni successivi, quando l'affermazione dello stato totalitario riconoscerà anche a livello istituzionale al teatro lo status di attività industriale e culturale.

Dalla seconda metà degli anni Venti le politiche culturali fasciste si concentrano sul controllo della

“materia prima” dello spettacolo, ovvero – in un teatro incardinato sul testo – sugli autori dei copioni e sui repertori delle compagnie: a partire dal 1925 si assiste a una “fascistizzazione” della SIA, che con R.D. 3 novembre 1927, n. 2138 viene riformata in SIAE e trasferita a Roma; inoltre, negli anni successivi, si assiste a una serie di misure finalizzate all'italianizzazione del repertorio, attraverso l'istituzione di premi per gli autori e di finanziamenti per le compagnie attente alla drammaturgia nazionale. Allo stesso modo, l'istituzione presso il Ministero dell'Interno di un ufficio di censura (1931)<sup>1201</sup>, la nascita dell'Ispettorato del Teatro retto da Nicola De Pirro (1935), il sistematico sovvenzionamento delle compagnie, nonché l'affermazione di un più ferreo e organico atteggiamento del regime nei confronti della produzione spettacolare porteranno nel pieno degli anni Trenta alla consacrazione di quel “Teatro di masse, teatro per le masse, teatro di propaganda, teatro d'arte” avviato dall'esperienza dei Carri di Tespi (1929), auspicato nel cinquantesimo della SIAE da Benito Mussolini (1933) e teorizzato in maniera più solida durante il Convegno Volta del 1934<sup>1202</sup>. Tale percorso si consolida precocemente nell'ambito musicale: se nel 1928 la legge Fedele vincola l'autorizzazione all'esecuzione dei concerti alla presenza nei programmi di un numero di composizioni italiane superiore alla metà della durata, “tra i motivi più insistiti e ricorrenti del dibattito culturale anche intorno all'opera in musica entra, dopo il 1925, «l'esaltazione dei valori tradizionali genuinamente italici»” (Salveti 1996b: 446) che porterà negli anni Trenta alla polemica contro i compositori “modernisti” e, a partire dal Congresso Nazionale delle Arti Popolari del 1929, vedrà contrapposti gli alfieri del regime guidati da Pietro Mascagni e i più giovani “novecentisti” Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero e Luigi Dallapiccola<sup>1203</sup>.

Sebbene la scansione cronologica degli interventi del Legislatore possa portare a pensare alla politica teatrale fascista come a un corpus di atti normativi tutto sommato unitario, è bene sottolineare come per buona parte degli anni Venti le riforme del sistema della produzione

---

<sup>1201</sup> Creato con la legge 6 giugno 1931, n. 599, il nuovo ufficio è istituito presso il Ministero dell'Interno (nel 1935 passa al Sottosegretariato per la stampa e propaganda, poi Ministero della cultura popolare) e centralizza la censura teatrale e radiofonica, prima affidata alle singole prefetture, uniformandola sotto la guida di un unico funzionario (Leopoldo Zurlo, che in 13 anni di attività vaglia minuziosamente circa 18.000 copioni). Il fondo archivistico giunto fino a noi, comprendente poco meno di 13.000 copioni, è conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato. Cfr. Ferrara 2004.

<sup>1202</sup> Per una panoramica sull'accelerazione degli anni Trenta e sul Convegno Volta, cfr. Cavallo 1990: 15-45; Pedullà 2009<sup>2</sup>: 163-180. Sul teatro di massa e la drammaturgia fasciste, Scarpellini 2004: 239-280.

<sup>1203</sup> Dalla fine degli anni Venti a tutti gli anni Trenta il dibattito sul “carattere” della musica italiana impegna compositori, critici e funzionari del regime e dà vita a convegni, interventi a mezzo stampa e prese di posizione ministeriali. Per un'agile panoramica, cfr. Ivi: 442-450.

spettacolare siano ancora disorganiche, specchio di un fascismo che “naviga a vista introducendo innovazioni istituzionali nel corso degli anni” attraverso “una serie infinita di microcambiamenti assorbiti dal sistema” che fanno sì che “la realtà istituzionale del 1943 non sia più quella del 1922-25” (Martucci 2002: 199). Pur all'interno di questa disorganicità, è comunque interessante osservare come il regime si comporti in maniera diversa nei confronti del teatro drammatico e di quello operistico: se nella prosa la politica resterà piuttosto debole fino almeno al Convegno Volta, nel teatro lirico le riforme strutturali – per quanto disomogenee – prendono forma fin dalla metà degli anni Venti, mutando in profondità l'assetto produttivo e organizzativo del mondo dello spettacolo italiano. È un percorso che coglie l'interessamento del Governo già nei primi mesi del 1923, quando è lo stesso Mussolini – attraverso Mascagni – a tentare di condizionare l'esito del Congresso del Teatro Lirico organizzato dalla Società Italiana fra gli Artisti Lirici (SIFAL) al Teatro Argentina, per discutere delle annose questioni del mediatorato e della possibilità di costituire anche in altre città Enti Autonomi sul modello della Scala.

Se l'istituzione a Roma di un teatro d'opera all'altezza della capitale del Regno era da tempo oggetto di dibattito pubblico nelle sedi istituzionali, negli anni Venti l'affermazione del regime pone la questione quale necessità di Stato. Lo spirito rinnovatore dell'era fascista è immediatamente colto da Marcello Piacentini nel pamphlet *Studi per il Teatro Massimo di Roma*, dato alle stampe nell'aprile 1923 e propugnatore dell'idea di un nuovo grande teatro nell'area del Castro Pretorio, sebbene presto l'ipotesi di un acquisto e di una ristrutturazione del Teatro Costanzi inizi a configurarsi come la soluzione più economica e facilmente praticabile. Scartata la possibilità di edificare ex novo una sala in contemporanea con la promulgazione delle “leggi fascistissime” il governo si orienta verso l'acquisto del Costanzi, destinato a diventare il punto focale di un complesso progetto di riorganizzazione della produzione lirica italiana. Uno schema di deliberazione stilato dagli uffici del Governatorato nel maggio 1926 restituisce un panorama desolante dell'opera italiana, al quale la riorganizzazione delle scene nella capitale avrebbe dovuto porre una soluzione:

Mentre in tutte le maggiori città le Amm.ni Municipali in tempi recenti o remoti avevano provveduto alla costruzione o all'acquisto di teatri, in Roma la situazione nei riguardi del teatro lirico si presenta quanto mai difficile e anormale. Invero non può parlarsi di anormalità, allorquando in un campo come quello

dell'arte lirica in cui è sommamente necessario che agli elementi di carattere industriale siano associati elementi di carattere artistico, non risulta possibile alle Amministrazioni pubbliche di intervenire. D'altra parte, indipendentemente da considerazioni di ordine generale, nei riguardi della organizzazione degli spettacoli lirici in Roma si presentavano notevoli difficoltà per i rapporti con le imprese esercenti il Teatro. È ovvio infatti che se nei riguardi di una impresa esercente l'Amm.ne pubblica intervenire con contributi, questo tanto più è facile ed efficace quanto più la impresa sia avvicinata al tipo di gestione di carattere pubblico. Tentativi numerosi sono stati infatti compiuti anche in Roma per dare vita ad enti autonomi o per costituire un Teatro adeguatamente sovvenzionato senza peraltro raggiungere alcun risultato concreto, per il difetto iniziale della situazione, quella cioè di presentare quasi antitetivamente l'Amm.ne pubblica, con le imprese proprietarie e gestrici del Teatro. Per tutte queste considerazioni l'Amm.ne aveva già segnalato da tempo ai poteri statali la convenienza di procedere all'acquisto del teatro. Ragioni di ordine finanziario non avevano permesso sino ad oggi di provvedere nel senso indicato; presentatasi invece di recente una combinazione, apparsa come assai conveniente per l'Amministrazione è stata esaminata attentamente la proposta avanzata.<sup>1204</sup>

L'ipotesi su cui lavora il Governatorato è evidentemente quella dell'acquisto del Teatro Costanzi, progetto esposto nel dettaglio in una lunga relazione indirizzata al duce nel giugno 1926, probabilmente redatta e consegnata a mano dal governatore di Roma Filippo Cremonesi. Tale documento, conservato presso l'Archivio Storico Capitolino, permette di chiarire le motivazioni politiche e ideologiche che portano all'investimento nelle azioni della STIn, proprietaria di immobile – il Costanzi – che “dovrebbe essere il coordinatore e disciplinatore dell'attività dei teatri consorziati” e “dovrebbe anche assumere le funzioni del collocamento degli artisti in luogo dei sindacati che hanno preso oggi il posto degli agenti teatrali.”<sup>1205</sup> La missiva prende le mosse dalla constatazione di un quadro legislativo confuso, che vanifica lo sforzo economico sostenuto dagli enti locali e si dimostra insufficiente a risolvere la crisi della produzione artistica nazionale:

Da tempo era lamentata la insufficienza degli ordinamenti teatrali e la mancanza di una direttiva di carattere statale; né poteva farsi carico agli organi ministeriali della mancanza di questa direttiva perché essa intanto è possibile in quanto si innesti nello svolgimento pratico di tutta un'azione imperniata nel teatro. Che le condizioni in cui versa l'arte lirica siano gravi, è facilmente dimostrabile. La maggior parte dei teatri, mentre impegnano e spendono somme cospicue, provvedono isolatamente alla organizzazione di spettacoli i quali pur non riuscendo del tutto perfetti, impongono sacrifici gravissimi:

<sup>1204</sup> Ivi, fasc. 2, *Schema di deliberazione*, s.d. [maggio 1926].

<sup>1205</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 1, Bozza di lettera a Benito Mussolini, s.d. [giugno 1926].

così ciascuno procede isolatamente nel proprio campo, dando luogo a ripetizioni e a sperperi inauditi. Gli artisti vengono sfruttati da agenti o impresari i quali non si preoccupano di alcuna finalità artistica, ma cercano di trarre il maggior profitto di carattere industriale. E forse una delle ragioni, per cui oggi si lamenta la deficienza di artisti lirici, va ricercata in questo disordine distruttore che logora innanzi tempo le qualità fisiche dei cantanti. Gli autori d'altra parte languono nello scoramento, perché non v'è per la maggior parte di essi alcuna probabilità di fare rappresentare il prodotto del proprio lavoro. Così l'Italia, che aveva il primato nella composizione, nel canto, nella scenografia, nel ballo, ha perso il posto che ha tenuto per tanto tempo e dà ormai ricetto a produzioni e organizzazioni artistiche che provengono dall'estero.<sup>1206</sup>

In questo contesto, l'istituzione di un "Teatro di Opera Nazionale" viene individuato quale strumento e modello in grado di "sanare tutte queste piaghe e dare vita a tutte quelle istituzioni di carattere pratico che possono fare conseguire risultati ben diversi." Continua la relazione:

In altri termini il Teatro d'Opera Nazionale, oltre curare la organizzazione degli spettacoli per la città di Roma, dovrà allora, in certo modo, costituire l'organo moderatore e disciplinatore dell'attività di altri teatro consorziati, mentre dovrà altresì funzionare come Istituto Superiore di Istruzione per l'arte musicale, drammatica e cinematografica con tutte le sottospecie di insegnamenti, quali il canto individuale e corale, il ballo, la scenografia ecc.<sup>1207</sup>

Sebbene Mussolini ambisca alla creazione di un "progetto di un grandioso monumento che raccolga e commenti la memoria di questa azione di Governo così risoluta ed economicamente innovatrice e costituisca la espressione della bellezza quale è concepita dal nuovo regime"<sup>1208</sup>, il governatore mette in guardia il capo del governo dall'attuazione di "una soluzione immediatamente grandiosa, perché le spese ingentissime a cui dovrebbero andare incontro, potrebbero fare fallire completamente il progetto." Per questo motivo – continua la relazione –

[...] a questa finalità grandiosa, dobbiamo arrivare per gradi: e pertanto in un primo momento è previsto un adattamento del Teatro Costanzi; tale, che mentre possa rispondere alle imperiose esigenze di una buona organizzazione teatrale, faccia evitare sperperi di denaro e spese che non potrebbero avere carattere definitivo.<sup>1209</sup>

<sup>1206</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 1, Bozza di lettera a Benito Mussolini, s.d. [giugno 1926].

<sup>1207</sup> *Ibidem.*

<sup>1208</sup> *Ibidem.*

<sup>1209</sup> *Ibidem.*



Secondo il Governatorato, in attesa della “costruzione di un edificio monumentale sull'area della caserma del Macao <al Castro Pretorio>, in posizione cioè che può considerarsi il futuro centro della nuova città e che permetterebbe di dare il più grandioso sviluppo alla costruzione”, l'acquisto del Costanzi avrebbe consentito di avviare il progetto di riorganizzazione del mondo teatrale stimolando una più ampia e radicale riforma istituzionale. Continua la relazione:

[...] per poter esercitare effettivamente una azione simile, occorre che l'Istituto sia fondato per legge e abbia dalla legge tutta la potestà necessaria. Egualmente occorre poter contare sopra l'appoggio del Ministero dell'Istruzione, affinché gli organi e le funzioni relative ai concorsi banditi per l'arte lirica e drammatica ed a tutti gli altri compiti di alta vigilanza sopra i teatri, siano spostati da centri burocratici del Ministero stesso, alla sede del nuovo Teatro, pure affidando agli amministratori di questo o i dirigenti, come Commissioni e persone che godano tutta la fiducia del Ministero e offrano a questo le maggiori garanzie. Infine preme di rilevare che se s'intende di realizzare questi fini è necessario adottare immediatamente tutti i provvedimenti, perché occorre fare presto e assumere subito un'azione risolutamente coordinatrice, prima che il male si aggravi o si verifichino scissure e contrasti che renderebbero sempre più difficile la rinascenza del teatro. Certamente il compito è immane, tanto da fare temere della riuscita, ma la fede è forte e profonda, soprattutto perché V.E. ha comandato e vuole che la rinascita del teatro avvenga.<sup>1210</sup>

Ai primi di giugno del 1926 la relazione viene discussa in un colloquio riservato di “circa due ore” tra Filippo Cremonesi e Benito Mussolini relativo al più generale riassetto dell'Urbe: di quell'incontro l'Archivio Storico Capitolino conserva una bozza di verbale (forse da diffondere come comunicato stampa) che consente di conoscere le reazioni del duce. Dal documento emerge chiaramente come la riforma del teatro – pur sostenuta e perorata dal capo del governo – attinga a idee e progetti già avanzati su scala locale, ai quali Mussolini si limita a dare il proprio placet<sup>1211</sup>.

Recita la relazione:

TEATRO COSTANZI – Il Senatore Cremonesi nel consegnare a S.E. Mussolini un'ampia relazione del programma che l'Amministrazione Civica intenderebbe di svolgere nei riguardi del Teatro Lirico, per restituire ad esso, nella Città Capitale, quell'alta funzione di carattere nazionale che dev'essergli

<sup>1210</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 1, Bozza di lettera a Benito Mussolini, s.d. [giugno 1926].

<sup>1211</sup> Nello stesso fascicolo è conservato anche il pamphlet di Luigi Passerini, *Per la costituzione di un Ente Corporativo. La questione del Teatro Regio di Parma* (Officina Grafica Fresching Editrice), forse utile alla discussione in seno al Governatorato. A proposito dell'acquisizione del teatro e sulla trasformazione del Costanzi in Teatro Reale dell'Opera, cfr. Archivio Centrale dello Stato, *Presidenza del Consiglio dei Ministri (1931-1933)*, b. 2, fasc. 2-12. Il contenuto di tali fascicoli è riassunto in Scarpellini 2004: 78-80 e Pedullà 2009<sup>2</sup>: 69-72.

attribuita, ha particolarmente illustrato alcuni punti del programma stesso. La soluzione del problema, per quanto si attiene all'edificio del Teatro, si presenta sotto un triplice punto di vista: apportare all'attuale edificio del Teatro Costanzi, alcuni importanti lavori che valgano a conferirgli un maggior senso di decoro, ponendolo altresì nella condizione di svolgere nelle migliori condizioni possibili, dal lato tecnico, il complesso delle opere che dovranno eseguirsi: procedere ad ampliamenti di più vasta mole che, naturalmente, investirebbero la nuova architettura di tutto l'edificio attuale; costruire, ex novo, un apposito Teatro. Il Capo del Governo, pur riservandosi l'esame e lo studio dell'importante problema, ha mostrato di essere propenso per la prima soluzione senza, peraltro, escludere, in progresso di tempo, quando cioè più imperiose esigenze dovessero manifestarsi, possa passarsi all'attuazione di una delle altre soluzioni. Per garantire poi la migliore gestione del Teatro, verrà istituito un apposito Ente, denominato: "Ente del Teatro Nazionale d'Opera". Esso, oltre a curare lo svolgimento delle opere liriche in Roma con intendimenti di arte e con finalità di carattere nazionale, dovrebbe assumere altresì la funzione di Istituto d'istruzione di Arte Musicale, Drammatica e Cinematografica in relazione a ciò che potrà essere concordato col Ministero dell'Istruzione.<sup>1212</sup>

Durante l'incontro, Cremonesi e Mussolini discutono anche il finanziamento per gli "importanti lavori che dovranno essere subito intrapresi per il restauro e il riassetto dell'edificio del Costanzi" e renderanno "indispensabile sospendere l'agibilità del Teatro attuale per la stagione lirica 1926-27." Al fine di evitare ripercussioni sulla "economia dell'industria e delle maestranze che da essa traggono legittima fonte", governatore e capo del governo pensano di "provvedere affinché gli spettacoli lirici possano eseguirsi, durante la forzata chiusura del Costanzi, in uno dei Teatri della Città e sia con ogni garanzia di decoro artistico."<sup>1213</sup> Per quest'ultima soluzione, verrà utilizzato il Teatro Argentina.

Individuato nel Costanzi l'edificio atto a costituire il fulcro della "rinascenza del teatro", il Governatorato si trova a dover trovare le soluzioni più convenienti per assicurarsene il controllo. Se l'acquisto delle azioni STIn si rivelerà la soluzione vantaggiosa, ancora nel giugno 1926 è viva in seno all'amministrazione fascista la discussione intorno a ipotesi più autoritarie, quale l'espropriazione dell'immobile per causa di pubblica utilità. Tale soluzione, resa possibile da una legge del 1865, viene giudicata in un documento "la meglio rispondente alla legge e allo spirito dei

---

<sup>1212</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 1, *Il Capo del Governo intrattiene il Governatore in lungo colloquio interessandosi a vari ed importanti problemi cittadini*, s.d. [giugno 1926]

<sup>1213</sup> *Ibidem.*

tempi nuovi.”<sup>1214</sup> Spiega il parere di un dirigente capitolino:

Nessun ausilio dà la legge 20 giugno 1909, n. 364, che ha finalità prevalentemente cautelative in materia di patrimonio storico ed artistico. Ma alla risoluzione giova la legge fondamentale del 1865 sulle espropriazioni per causa di utilità pubblica. Ignora quale sia la situazione attuale, in fatto di proprietà e di gestione, del Teatro Costanzi. Non v'ha dubbio però che quello accennatomi debba considerarsi un fine di utilità pubblica. Ma il bene pubblico c'è -si obietta- e nessuna trasformazione subisce nel passaggio forzoso. Una siffatta tesi -per me erroneamente- si fonda sulla lettera dell'art. 7 della legge del 1865. Rispondo che dove si parla di “opere di pubblica utilità”, può intendersi che il legislatore alluda anche ad imprese di pubblico bene e d'utilità collettiva. Ma aggiungo che si disconoscerebbe la vim et potestatem della legge, qualora non si tenesse soprattutto presente il fondamento della medesima: che è quello di giovare comunque al pubblico bene in qualunque forma e con qualunque procedimento. L'epigrafe della legge suona: espropriazioni per causa d'utilità pubblica. Quindi una diversa utilizzazione (con diversa direzione artistica), conseguita con il beneficio del pubblico, a mio parere giustificherebbe appieno un'espropriazione: sia di diritti di proprietà, sia di diritti attinenti alla gestione attuale. È una tesi arditata? Per me è la meglio rispondente alla legge e allo spirito dei tempi nuovi.<sup>1215</sup>

L'ipotesi viene presto accantonata e nuove relazioni di Campidoglio e Governatorato attestano come rispetto a un autoritario colpo di mano sia economicamente e politicamente più vantaggioso l'acquisto delle azioni della Società Teatrale Internazionale: se Mocchi e Carelli, ormai soffocati dai debiti, sono “in procinto di cedere la proprietà del Teatro alla Banca Regionale”, tale situazione appare “ad un esame attento conveniente per l'Amm.ne”<sup>1216</sup>. Il 18 maggio – e quindi ben prima dell'incontro tra Mussolini e Cremonesi – il Governatorato delibera l'acquisto di 376 delle 400 azioni della Società Teatrale Internazionale. Tale atto avrà effetto soltanto il 18 giugno, con la pubblicazione ufficiale; nel mese che intercorre tra la deliberazione e il formale passaggio dei titoli, la macchina amministrativa fascista avrà tutto il tempo di concordare con il duce i dettagli finanziari e il definitivo placet governativo all'operazione. Data la rilevanza storica dell'atto, mi sembra utile riportarlo per intero:

Ritenuto che per assicurare la sistemazione del Teatro lirico nella Capitale si è da tempo manifestata la necessità che l'Amm/ne della Città di Roma possieda un proprio Teatro rispondente alle moderne esigenze;

<sup>1214</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, Lettera del direttore della Ripartizione I (Affari generali e personale), giugno 1926.

<sup>1215</sup> *Ibidem*. Aggiunge a mano il dirigente “In ogni modo sarà opportuno sentire il nostro Ufficio Legale.”

<sup>1216</sup> Ivi, *Schema di deliberazione*, s.d. [maggio 1926].

che la costruzione di un nuovo teatro veramente rispondente ai criteri della tecnica moderna è apparsa presentemente irrealizzabile, sia per la difficoltà di trovare un'ubicazione idonea, sia per le ingenti spese che tale costruzione renderebbe necessarie;

che in questa condizione di cose è apparsa manifesta l'opportunità di assicurare al Governatorato la proprietà del Teatro Costanzi, che da tempo costituisce il teatro tradizionale per le stagioni liriche di Roma, nonché dell'area libera ad esso adiacente e confinante con altra area libera di proprietà dello stesso Governatorato, potendosi in tal modo addivenire alle necessarie modificazioni al palcoscenico del Teatro e ad una conveniente sistemazione degli accessi, nonché ad ogni altra costituzione accessoria sussidiaria;

che al Governatorato si è offerta la possibilità di assicurarsi la disponibilità del Teatro Costanzi e dell'area adiacente, di proprietà della Società Teatrale Internazionale, mediante l'acquisto della quasi totalità delle azioni della Società stessa (376 su 400), a condizioni convenienti;

il Governatore, sentito il parere del Magistrato espresso in data odierna, delibera di procedere all'acquisto di numero 376 (trecentosettantasei) azioni della Società teatrale internazionale anonima con sede in Roma, al prezzo massimo di L. 11.906.662 da versarsi in contanti quanto a L. 1.886.662, e quanto al resto mediante accollo di passività della Società teatrale internazionale alle condizioni tutte da concordarsi. Con altra deliberazione sarà provveduto a liquidare i rapporti con la Società in accomandita del Costanzi la quale gestisce il teatro in base ad un contratto in vigore ancora per alcuni anni.<sup>1217</sup>

Nel volgere di pochi mesi l'acquisto del Teatro Costanzi ha ripercussioni profonde anche nel dibattito parlamentare: se nel 1925 il deputato Achille Starace aveva presentato la proposta di legge per l'istituzione a Roma di un Teatro Nazionale dell'Opera<sup>1218</sup>, questa decade proprio per il sopravvenuto acquisto dell'immobile. Tra i molti documenti indirizzati a Filippo Cremonesi figura anche una lettera non firmata, compilata su carta intestata "Camera dei Deputati" e forse scritta dallo stesso Starace, che evidenzia come l'acquisto del Costanzi porti allo scioglimento del Comitato per l'Ente Autonomo per il Teatro dell'Opera di Roma:

Le esprimo i miei più vivi ringraziamenti per la cortese lettera direttami in relazione all'Ente Autonomo per il Teatro Lirico. I chiarimenti che V.E. ha avuto la gentilezza di farmi pervenire servono indubbiamente

<sup>1217</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Dal Verbale delle Deliberazioni del Governatore adottate il giorno 18 maggio 1916 – Acquisto delle azioni del Teatro Costanzi*. La deliberazione viene pubblicata nell'Estratto n. 4293 del 18 giugno 1926, integrata con la copertura finanziaria attraverso l'accensione di un mutuo e un'anticipazione di cassa dal progetto di bilancio 1926.

<sup>1218</sup> Archivio Storico della Camera dei Deputati, *Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni 1848-1943*, fasc. 573-574 (Legislatura XXVII, Sessione unica), Starace. "Istituzione in Roma di un grande Teatro nazionale dell'opera", 20 giugno 1925.

a cancellare la impressione non lieta che era stata prodotta nei componenti del Comitato promotore dell'Ente dalla comunicazione dell'E.V. da cui sembrava che l'Ente stesso dovesse rendersi inutile proprio quando veniva a verificarsi la circostanza, accennata in precedente Sua comunicazione come necessaria per il funzionamento dell'Ente stesso, cioè l'acquisto del Teatro Costanzi da parte del Governatorato o dello Stato. Nella ultima sua riunione, in seguito alle comunicazioni di V.E., il Comitato dell'Ente non ritenne di potere ulteriormente rendersi utile e deliberò di sciogliersi.<sup>1219</sup>

## IX.2 *Restauro del Costanzi e riforma della STIn (1926-1928)*

Il Governatorato di Roma diventa proprietario della maggioranza assoluta della azioni della Società Teatrale Internazionale il 10 giugno 1926, il 25 luglio Mocchi e Carelli vengono liquidati e il 15 agosto i concessionari riconsegnano formalmente il Teatro Costanzi alla STIn. Sono mesi di attività frenetica per la macchina amministrativa fascista, con un proliferare di deliberazioni, progetti e incontri finalizzati a definire i dettagli tecnici della trasformazione dell'edificio e – non di minor peso – quelli legati agli aspetti giuridici e finanziari relativi al funzionamento della società anonima. È infatti importante ricordare come il Costanzi rappresenti il patrimonio immobiliare di una società per azioni – la STIn – della quale il Governatorato diventa sì l'azionista di maggioranza, ma non l'unico. E se il consiglio di amministrazione viene sciolto contestualmente al trapasso dei titoli, per tutto il periodo necessario alla liquidazione di Mocchi e Carelli diversi incarichi sociali rispecchiano ancora i vecchi assetti dell'azionariato. Dell'incongruenza, intollerabile e forse anche rischiosa per l'amministrazione fascista, dà conto l'ufficio legale del Comune di Roma, che il 2 agosto scrive al governatore Cremonesi:

Mi permetto, Eccellenza, di cogliere quest'occasione per richiamare nuovamente la Sua attenzione sull'opportunità di non lasciare decorrere altro tempo per sistemare la posizione della S.T.I.N., nella quale sarebbe oltremodo opportuno che ormai prendessero possesso dell'amministrazione persone di scelta del Governatorato, liberando gli antichi amministratori da responsabilità per quanto avviene oggi sotto il nostro controllo, e liberando l'Amministrazione dall'intervento di persone estranee e non di sua scelta.<sup>1220</sup>

Scorrendo i documenti interni al Governatorato negli stessi mesi, la preoccupazione dei legali del

<sup>1219</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 1, Lettera a Filippo Cremonesi, Roma, 25 novembre 1926.

<sup>1220</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, Lettera dell'Ufficio Legale del Comune di Roma (a firma Mancini?), Roma, 2 agosto 1926.

Campidoglio ne esce comunque molto ridimensionata: già il 18 luglio uno sterminato *Promemoria riservato*<sup>1221</sup> indirizzato a Filippo Cremonesi dall'avvocato Enrico Braccianti traccia un profilo preciso delle mosse da compiere per assicurare all'amministrazione fascista il controllo assoluto della STIn a discapito degli azionisti di minoranza, che come vedremo più avanti accetteranno tra le polemiche – di Mascagni in primis – le scelte autoritarie, benché legali, del Governatorato.

Il promemoria prende le mosse dalla constatazione del collasso finanziario della STIn, che sottratto dalla nebulosa rendicontazione degli anni precedenti appare nell'analisi di Braccianti in tutta la sua gravità: tralasciando le passività cambiarie, al 31 maggio 1926 la società ha scadenze per l'operazione ipotecaria sul teatro pari a L. 5.240.408,51. A queste passività, contratte con cinque istituti assicurativi (Riunione adriatica di sicurtà, Assicurazioni generali di Venezia, Istituto Nazionale delle Assicurazioni, Cassa Nazionale Infortuni, Istituto delle Casse di Risparmio italiane), si sommano i debiti con Banco Santo Spirito (L. 490.000), Credito Marittimo (300.000), Banco di Roma e altri creditori per un totale di 5.436.792.49. Non appena insediatosi, il Governatorato organizza un piano di rientro decennale, con l'ultima rata da pagarsi il 1° gennaio 1935<sup>1222</sup>. Come emerge dal Promemoria, l'indebitamento con gli istituti di credito condiziona pesantemente la libertà di azione del Governatorato. Annota Braccianti:

Mi sono anche posto in relazione con il comm. Caretoni dell'Istituto Italiano di Credito Marittimo, ed ho avuto con lui un primo colloquio in merito alla possibilità di una sistemazione della S.T.I.N. mediante un aumento del capitale azionario, che consenta al Governatorato di Roma di mantenere l'assoluta preminenza nel Consiglio e nella assemblea (col possesso di almeno due terzi del capitale sociale) e nello stesso tempo permetta di offrire, se non a tutti, almeno a taluni dei creditori la trasformazione almeno parziale dei loro crediti in azioni. Tale sistemazione è apparsa al comm. Caretoni non scevra di gravi difficoltà:

a) da una parte per la quasi certezza che alcuni creditori (specialmente di quelli ipotecari) non aderiranno ad una trasformazione anche parziale del loro credito in azioni quasi sicuramente non suscettibili di reddito. Tale difficoltà mi è stata in particolare prospettata per il credito Schiffner di L. 4.500.000, e per una parte del credito ipotecario degli istituti assicurativi, per L. 3.800.000 (specialmente nei riguardi della Cassa Nazionale Infortuni e dell'Istituto delle Casse di Risparmio Italiane, che potranno

<sup>1221</sup> Ivi, *Promemoria riservato per S.E. il Governatore (Sistemazione Teatro Costanzi)*, Roma, 18 giugno 1926.

<sup>1222</sup> I debiti sono così ripartiti: Riunione Adriatica di Sicurtà L. 400.000 (capitale) e L. 188.091,21 (interessi); Assicurazioni Generali Venezia 400.000 e 188.091,21; Istituto Nazionale Assicurazioni 1.500.000 e 657.951,09; Cassa Nazionale Infortuni 500.000 e 218.965; Istituto delle Casse di Risparmio 1.000.000 e 187.310. Cfr. ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Ripartizione per Istituti*.

trovare un ostacolo alla trasformazione in azioni anche nei loro Statuti). b) dall'altra per la difficoltà di trovare con questa forma modo di assicurare al Governatorato la maggioranza di almeno due terzi del capitale, senza il versamento di ulteriori somme. Io credo che occorrerebbe, per ottenere questo risultato, che il Governatorato, dopo avere ottenuto dai varii creditori il consenso – o alla trasformazione di parte dei loro crediti in azioni – o a ricevere un pagamento immediato con parziale abbuono, procedesse alla immediata estinzione delle passività residue, surrogandosi per le somme versate ai varii creditori, e trasformando questo suo credito in azioni. In ogni caso penso che le relative trattative richiederebbero un tempo sufficientemente lungo, sicché converrebbe rimandarne l'attuazione ad un secondo momento, rinunciando all'idea di provvedere all'aumento di capitale nella stessa prossima assemblea che dovrà sistemare l'amministrazione della Società.<sup>1223</sup>

L'amministratore dell'Istituto Italiano di Credito Marittimo propone dunque all'emissario del Governatorato diverse soluzioni per assicurare all'amministrazione fascista il totale controllo sul Teatro, ricorrendo ad astuzie al limite del Codice di Commercio:

Il comm. Caretoni, di fronte alle difficoltà che presenta il superiore progetto, e di fronte alla considerazione dell'opportunità che la Società abbia un corredo di capitale fresco per circolante, mi ha prospettato l'opportunità di procedere, anziché ad un aumento di capitale della S.T.I.N., alla costituzione di una nuova Società, avente per oggetto, non solo lo sfruttamento della proprietà del "Costanzi", ma anche la gestione del teatro. Nuova società nella quale il Governatorato apporterebbe le proprie azioni S.T.I.N., ed alla quale si potrebbero chiamare a partecipare sia tutti o parte degli attuali creditori della S.T.I.N., sia nuovi enti (società industriali/o commerciali ed altri enti della Capitale), con conferimenti effettivi. In tale ipotesi, per assicurare all'Amministrazione del Governatorato la maggioranza nella nuova società, senza un'eccessiva sopravvalutazione del suo apporto in azioni S.T.I.N. o senza la necessità di nuovi conferimenti in denaro, il comm. Caretoni mi ha prospettato la opportunità di ricorrere all'istituto del voto plurimo, pur nascondendosi le ragioni che militano contro tale istituto, secondo il pensiero al riguardo già manifestatosi da S.E. il Governatore, e da me personalmente condiviso, sebbene molte di tali ragioni si attenuino quando, come nella specie avverrebbe, il voto plurimo viene adottata da una società di nuova istituzione, e per dare modo ad una pubblica amministrazione di dominare l'amministrazione di una società che sovrintende ad un pubblico servizio, o quanto meno a una industria o commercio di interesse generale della cittadinanza.<sup>1224</sup>

<sup>1223</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Promemoria riservato per S.E. il Governatore (Sistemazione Teatro Costanzi)*, Roma, 18 giugno 1926.

<sup>1224</sup> *Ibidem.*

Una volta snocciolati i problemi finanziari, la sterminata relazione passa ad analizzare le risoluzioni necessarie per garantire al governo il controllo degli organi esecutivi della STIn, perché – scrive Braccianti – “è evidente la necessità di procedere subito alla convocazione dell'assemblea, sia per eleggere il nuovo Consiglio di amministrazione, sia per modificare lo Statuto.” La modifica allo Statuto è necessaria per concentrare il potere in pochi uomini di fiducia di nomina governativa attraverso la riduzione dei membri del CdA, perché non è possibile “limitare la nomina ad un numero di consiglieri inferiori a quello previsto nello statuto, nemmeno transitoriamente, senza una corrispondente modificazione dello statuto stesso”.

Quanto al numero, prego indicarmi se il Consiglio dovrà essere ridotto a tre o cinque membri, tenendo conto, da una parte della necessità che il Consiglio sia ristretto il più possibile, dovendosi nominare consigliere persona di assoluta fiducia dell'Amministrazione (persone che dovranno essere già scelte prima della data di convocazione dell'assemblea); dall'altra del fatto che la riduzione del numero dei consiglieri a tre renderà necessaria anche la modificazione degli art. 27 e 28 dello Statuto (che prevedono la nomina, nel seno del Consiglio, di un Comitato direttivo di tre membri, con funzioni esecutive e di rappresentanza).<sup>1225</sup>

Pochi mesi dopo la scrittura del promemoria, nella seduta del 16 ottobre 1926, Enrico Braccianti verrà nominato membro del CdA della STIn, di cui nel 1927 deterrà a titolo personale 8 azioni. Queste il 15 marzo 1928 diventeranno 320 con un'apposita delega del Governatore. Sulle modifiche allo statuto che nel giro di due anni porteranno alla trasformazione della Società Teatrale Internazionale in Società del Teatro Reale dell'Opera torneremo tra poco. Per restare alle articolate vicende dell'estate 1926, è importante sottolineare come già il 9 luglio il Governatorato deliberi la nomina di un amministratore – Giacomo Barberi – che si occupi del delicato passaggio del Teatro Costanzi dai privati alla mano pubblica:

Considerato che i vari problemi attinenti e conseguenti al provvedimento [...], sia per quanto riguarda le necessarie trasformazioni dei locali e l'organizzazione della stagione 1927-1928, sia per tutto ciò che si riferisce alla presa in consegna dell'immobile e del materiale di dotazione, nonché delle trattative per l'eventuale acquisto del materiale di proprietà dell'Impresa, si appalesano veramente gravi, ponderosi e complessi, così da richiedere che persona particolarmente versata e competente in materia dedichi alla loro impostazione e soluzione ogni sua attività [...];

---

<sup>1225</sup> *Ibidem.*



Il Governatore delibera che il Comm. Giacomo Barberi, il quale sotto riguardo dà pieno e sicuro affidamento di preparazione, probità e conosce dell'ambiente, sia incaricato di attendere ai compiti di cui in narrativa restando egli in pari tempo designato quale consegnatario economo del materiale di dotazione esistente e di quell'altro che eventualmente andrà ad acquistarsi; L'incarico di cui trattasi ha carattere tutt'affatto precario [...] rimanendo fissata al 30 giugno 1927 la data di scadenza del servizio.<sup>1226</sup>

Lo stato in cui viene riconsegnato il Teatro Costanzi è infatti critico e confuso: oltre a materiali d'uso straordinariamente usurati e scenografie lacunose perché trasformate o vendute, nell'edificio si trovano “materiale di proprietà della S.T.I.N. [...], del Governatorato, di Casa Reale, dell'Amm.ne Militare e di privati.”<sup>1227</sup> E se il Governatorato riscontra anche alcune difformità tra l'inventario presentato da Mocchi e Carelli al momento della vendita<sup>1228</sup> e quanto effettivamente trovato dai funzionari fascisti (dopo una verifica accurata, ad esempio, “non risultano né costumi né calzature, di proprietà STIN, ad eccezione di una insignificante quantità deteriorata ed inservibile”)<sup>1229</sup>, una lunga e dettagliata relazione mette nero su bianco i problemi dell'operazione:

Non poche difficoltà sono sorte durante le operazioni di riconsegna specie per ciò che riguarda:

a) materiale antiquato e perciò distrutto nella lunga gestione (vecchi apparecchi sorpassati dalla tecnica moderna, vecchie sedie e poltrone)

b) materiale consumato e non sostituito perché non più occorrente. In teatro il consumo di qualunque oggetto è molto superiore a quello che si verifica in qualsiasi altra azienda (stoffe, telerie, cordame, terraglie, vetri, lampadine etc.)

c) materiale esistente in teatro, ma trasformato. (Vecchie tele adoperate per rafforzamento di scenari di carta; praticabili in legname, smontati ed adoperati per altri usi) [...].

A ciò aggiungasi che l'Impresa che gestiva il Teatro era anche la maggiore azionista della Società

<sup>1226</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Dal Verbale delle Deliberazioni del Governatore adottate il giorno 9 luglio 1926.*

<sup>1227</sup> Ivi, *Relazione sulla riconsegna del materiale in uso alla Società in Accomandata "Impresa Teatro Costanzi"*.

<sup>1228</sup> L'inventario compilato da Mocchi e Carelli elenca scene di “60 Opere di cui 24 in tela eseguite dai Scenografi: ROTA – SALA – PARRAVICINI – STROPPA – ROVESCALLI – CARELLI”, un panorama di “Mq. 1102,50 di tela «drap de lin»”, un “BALLATOIO Tutto attorno al palcoscenico per le manovre delle scene”, “2500 costumi circa”, 200 parrucche, 60 barbe, 1400 paia di calzature, cordame (“510 mazzi corda canapa per tiri scene del peso di Egr. 1700 circa”), “materiale elettrico”, 200 sedie “per i vari servizi”, parti di musica e alcuni strumenti musicali: “1 voce celeste, 1 Harmonium, 1 Ehkerlfonn, 10 Campane tubolari, 1 Cavalletto per campane meccanica”. ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Elenco materiali di proprietà della Impresa Teatro Costanzi esistenti nei magazzini del teatro*, s.d. [giugno-agosto 1926].

<sup>1229</sup> Ivi, *Relazione sulla riconsegna del materiale in uso alla Società in Accomandata "Impresa Teatro Costanzi"*.

proprietaria, e per quella naturale e legittima interferenza di attribuzioni, non deve certamente essersi mai preoccupata di sostituire materiale comunque consumato, che non le fosse strettamente indispensabile al funzionamento del Teatro stesso, non riuscendo a prevedere una così dettagliata riconsegna del materiale.<sup>1230</sup>

Per questo motivo, l'avvocato Braccianti provvede a sollecitare gli ormai ex proprietari denunciando la gravità della situazione:

Essendo terminate le operazioni di riconsegna del Teatro Costanzi da parte della Società Impresa Teatro Costanzi, occorre addivenire alla definizione dei rapporti fra detta Società, la S.V. e questa Amministrazione. A tale effetto è necessario un colloquio fra Lei e il competente Ufficio di questa Amministrazione, onde definire taluni rapporti e questioni: specialmente quelli dipendenti dalle deficienze di materiale riscontrate nelle operazioni di riconsegna, quelli relativi ai conti di dare e di avere fra l'Impresa e la Società Teatrale Internazionale, ed altri relativi al personale.<sup>1231</sup>

Mentre l'ufficio legale del Governatorato si occupa di regolare i rapporti con creditori ed ex proprietari, sul tavolo del governatore Cremonesi piovono le lettere dell'architetto Marcello Piacentini, incaricato dall'amministrazione fascista di studiare un "progetto di rifacimento" che, conservando "le linee costruttive fondamentali del Teatro",

[...] migliorasse l'ampiezza e l'utilizzazione del palcoscenico, creasse tutti quei servizi accessori, che prima difettavano quasi del tutto, trasportasse l'accesso al Teatro sulla Piazza Viminale, rinnovasse le decorazioni interne ed esterne in guisa da dare all'ambiente quel carattere di signorilità che doveva distinguere il primo teatro della Capitale.<sup>1232</sup>

Già il 22 giugno l'architetto presenta all'amministrazione fascista l'articolata relazione *Studi sulle soluzioni edilizie per il Teatro di Stato in Roma*<sup>1233</sup> e per tutta l'estate egli si premura di aggiornare i dirigenti con proposte, modifiche e interventi necessari a dare al teatro – e in particolare alla facciata da lui progettata ex novo – "la ricerca di un effetto di grandiosità con mezzi

<sup>1230</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Relazione sulla riconsegna del materiale in uso alla Società in Accomandita "Impresa Teatro Costanzi"*.

<sup>1231</sup> Ivi, Lettera di Enrico Braccianti a Emma Carelli, Roma, s.d. [17 agosto 1926].

<sup>1232</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 32, *Verbale di Assemblea Generale ordinaria e Straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 15 marzo 1928.

<sup>1233</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Studi sulle soluzioni edilizie per il Teatro di Stato in Roma*, Lettera di Marcello Piacentini, Roma, 22 giugno 1926.

semplicissimi.”<sup>1234</sup> Inoltre, Piacentini sollecita il Governatorato affinché l'iter burocratico per la trasformazione del Costanzi in Teatro Reale dell'Opera non porti a un ritardo nella necessaria ristrutturazione:

Intanto penserei che, nell'attesa di iniziare i lavori in pieno, si potrebbero fare molte cose accessorie e preparatorie, come lo sgombero delle poltrone e sedie, il ripiegamento delle stoffe, del telone; si potrebbe fare un saggio per esaminare a quale profondità si trovano le fondazioni, etc. Tutte cose per le quali occorre il suo tempo, e non sarebbe male farle preventivamente, in economia, in modo da avere maggiore libertà e maggiori dati per l'attacco dei lavori.<sup>1235</sup>

A causa di questioni di carattere organizzativo, per l'inizio dei lavori Piacentini dovrà aspettare la primavera del 1927<sup>1236</sup> e per la completa modificazione del Costanzi il 1929. Data la complessità dell'operazione e la peculiarità della struttura teatrale, la ristrutturazione – necessaria per “condurre questo unico cespite sociale a quella dignità artistica che è anche condizione imprescindibile della sua funzionalità commerciale”<sup>1237</sup> – viene infatti divisa in due fasi (una terza, non preventivata, si aggiungerà in seguito), che vedono all'opera contemporaneamente tre specialisti: Marcello Piacentini per il progetto architettonico, Ferdinando Bordini, caposervizio dell'Azienda Elettrica del Governatorato, per il rinnovamento degli impianti elettrici e di illuminazione, e Pericle Ansaldo, già direttore scenico della Scala, per la ricostituzione di tutta la parte meccanica del palcoscenico. Come spiegherà al momento dell'inaugurazione il nuovo governatore Ludovico Spada Potenziani,

[...] la perfetta cooperazione di queste tre importanti branche dell'opera di rinnovamento del Teatro ha permesso di raggiungere nel brevissimo giro di otto mesi risultati veramente sorprendenti, che hanno

---

<sup>1234</sup> Ivi, Lettera di Marcello Piacentini ad Alberto Mancini, Roma, 17 agosto 1926. Precisa l'architetto: “La decorazione è quasi esclusivamente affidata alla scultura significativa: le 9 statue (7 sul prospetto e 2 sui risvolti) rappresentano le Muse: nelle metope del grande fregio che corona la facciata saranno raffigurate le passioni umane. La loggia aperta sarà decorata a stucchi dipinti (come le loggie vaticane): i cancelli e i candelabri saranno in bronzo con dorature. (Ho letto su due giornali di Parigi le lodi di questa facciata).”

<sup>1235</sup> *Ibidem*.

<sup>1236</sup> “Frattanto si era lasciato passare, per vicende spiegabilissime, non poco tempo utile per iniziare i lavori, sicché quando il Consiglio di Amministrazione poté cominciare la sua azione nel marzo 1927 con la premessa di non privare la Capitale degli spettacoli di opera almeno nel periodo invernale, il tempo che rimaneva a disposizione, per esaminare e deliberare sui progetti dell'Arch. PIACENTINI, sull'impianto di tutti i nuovi servizi del teatro, (palcoscenico, illuminazione, riscaldamento) e in fine, sulla stessa preparazione della stagione, era limitato.” ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Verbale di assemblea straordinaria della Società del “Teatro Reale dell'Opera”*, Roma, 3 novembre 1928.

<sup>1237</sup> Ivi, fasc. 32, *Verbale di Assemblea Generale ordinaria e Straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 15 marzo 1928.

elevato il nostro Teatro, al di sopra dei più celebrati del Mondo.<sup>1238</sup>

La prima fase dei lavori, tra il marzo del 1927 e il febbraio del 1928, vede la costruzione di un deposito alto 12 metri e dei camerini al lato del palcoscenico, la ristrutturazione della soffitta, dei palchi, dell'arcoscenico, un ampliamento del palcoscenico (allargato a 30 metri, mentre per la struttura stessa dell'edificio non fu possibile aumentarne la profondità oltre i 21 metri<sup>1239</sup>), l'avanzamento della facciata e della biglietteria, la sostituzione dell'impianto di riscaldamento e dell'impianto elettrico. La seconda fase, dall'estate all'autunno 1928, vede la sostituzione dell'anfiteatro con un quarto ordine di palchi (progettato da Sfondrini ma mai realizzato per mancanza di fondi) e l'inizio della costruzione della nuova facciata, che sarà completata nell'estate 1929<sup>1240</sup>. Lasciamo alla relazione del governatore la spiegazione delle linee guida concordate con il capo del Governo per la ristrutturazione del Teatro Reale dell'Opera:

A) Non modificare in nulla la struttura fondamentale del teatro e le stesse linee architettoniche della sala e dei corpi laterali, anche nei successivi ampliamenti. Una quasi distruzione sarebbe stata ingiustificata per la riconosciuta bontà costruttiva del Teatro Costanzi, e costosissima. Una sovrapposizione totale di carattere estetico si sarebbe trovata in contrasto col carattere del teatro, cui bisognava invece lasciare l'architettura particolare dei palchi, dell'arcoscenico; ed anche elementi decorativi, indicativi di un periodo, come il soffitto del BRUGNOLI.

B) Subordinare i lavori di rifacimento e di ampliamento alla necessità di dare al teatro un aspetto moderno, comodo, con ampi servizi per gli artisti, per le masse, per la scenografia, la scuola di ballo, la sala di prova, con nuove possibilità di accesso, di circolazione, di riposo per il pubblico di tutti gli ordini, dalla platea alla galleria, con una profonda modificazione del palcoscenico, attrezzato meccanicamente.<sup>1241</sup>

Spada Potenziani passa allora a illustrare le varie fasi dei lavori di ristrutturazione:

I° La stagione invernale, ritardata di soli due mesi anche per necessità di preparazione richieste dal

---

<sup>1238</sup> *Ibidem*.

<sup>1239</sup> Per sopperire alla mancanza di profondità, Pericle Ansaldo fa costruire un panorama semi-circolare rigido largo quanto il palcoscenico, di colore azzurro, "che dava l'illusione di un vasto orizzonte." Frajese 1977: III, 12. Per un'ampia panoramica sui lavori di ristrutturazione, cfr. Ivi: 10-14 (Frajese attinge alla monografia curata da Alberto De Angelis sul rinnovamento del teatro, consegnato dal governatore alla stampa in occasione della prima visita ufficiale del 21 febbraio 1928).

<sup>1240</sup> Cfr. Frajese 1977: III, 27-28, 46.

<sup>1241</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Verbale di assemblea straordinaria della Società del "Teatro Reale dell'Opera"*, Roma, 3 novembre 1928.

concessionario, è stata infatti tenuta nel nuovo "TEATRO DELL'OPERA", già dotato di tutti i servizi come i maggiori e più moderni teatri del mondo; con una sala la quale, pur rimanendo fedele all'architettura del Costanzi, è stata tuttavia riscattata dalla sommarietà di una decorazione sciatta, e portata ad una Signorilità massima, fino ai posti di galleria; con ridotti nuovi, eleganti per tutti gli ordini; con la nuova entrata nel Largo Viminale.

2° La successiva ripresa dei lavori, appena terminata la stagione, ha dotato la sala del 4° ordine di palchi (già progettato dallo Sfondrini, architetto del Costanzi non realizzato, com'è noto, per difetto di denaro), che toglie alla sala quell'aspetto ambiguo di semipoliteama, e consente un utile aumento di posti: ha dotato l'entrata di un portico e di nuovi locali laterali.

3° I successivi lavori, che saranno condotti al termine della prossima stagione, completeranno la facciata, in modo da nascondere la cupola del palcoscenico, e creeranno i nuovi vasti locali per sartoria e scenografie, che saranno di massima utilità.

Concludendo: nessuna interruzione di stagioni d'opera; realizzazione immediata, fin dalla prima stagione, dei servizi; ordine successivo dei lavori, che giovano e arricchiscono il teatro, senza interruzione delle stagioni e senza danno alcuno ai lavori precedentemente compiuti. Il riconoscimento, ormai avvenuto, che il TEATRO REALE DELL'OPERA, degno della Capitale, sia oggi uno dei meglio attrezzati del mondo, sanziona la bontà dei criterii adottati per superare le difficoltà che sono sempre massime in lavori di adattamento e ampliamento in edifici, di cui bisogna contemporaneamente garantire l'uso in determinati periodi.<sup>1242</sup>

Tornando all'estate del 1926, nei primi mesi successivi all'acquisto del teatro l'attività dell'apparato fascista è tutta concentrata nel definire quali principi di gestione sarebbero stati i più idonei a guidare il Costanzi nazionalizzato. Se l'acquisto dell'immobile risulta un atto amministrativo tutto sommato semplice, nel momento in cui lo Stato deve farsi organizzatore teatrale i burocrati fascisti sono costretti – in assenza di direttive governative precise e univoche – a fare i conti con le innumerevoli sollecitazioni che giungono loro dalla società dello spettacolo. Mentre l'ex procuratore di Emma Carelli, Gino Pierantoni, "aspira ad assumere il posto di Avvocato per l'Ente autonomo del nuovo teatro"<sup>1243</sup>, anche il direttorio del Sindacato Nazionale Musicisti scrive a Cremonesi sperando in un coinvolgimento attivo nella gestione del Costanzi: riconosciuto che

<sup>1242</sup> *Ibidem.*

<sup>1243</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 3, Appunto del Segretario Generale, Roma, 12 luglio 1926.

l'acquisto del teatro “è sicuro auspicio, non soltanto di vera manifestazione d'arte lirica nella Capitale d'Italia ma anche di valido contributo alla risoluzione della crisi che da anni travaglia il teatro musicale italiano”, Giuseppe Mulè si dice “preoccupato delle difficoltà che incontra attualmente la produzione operistica nazionale” e pertanto “esprime il voto che nella gestione del Teatro lirico della Capitale possa essere rappresentato.”<sup>1244</sup> Tale rappresentanza diventerà fattiva il 23 luglio 1928, quando Mulè sarà eletto nel CdA dell'anonima con un apposito allargamento del numero di consiglieri<sup>1245</sup>.

Nell'estate del 1926, il dibattito tra le varie correnti di pensiero circa le strategie di gestione del teatro è sintetizzato pragmaticamente dall'agente Vittorio Poli, che a pochi mesi dall'acquisto del Costanzi scrive a Filippo Cremonesi proponendo quale impresario il fratello Oreste, da poco diventato direttore dei teatri d'opera della Suvini Zerboni:

[...] dagli articoli pubblicati nei giornali della Capitale, in merito al Teatro Costanzi, ho avuto l'impressione che vi siano correnti varie ed idee diverse, sia per la gestione che per la sovrintendenza. A mio modesto parere, ritengo che una così importante istituzione richieda la cooperazione di competenze vere e provate, sia per la tecnica, sia per l'amministrazione. Vostra Eccellenza non ha bisogno di direttive, specie dal lato amministrativo, nel quale è maestro; però io, da buon cittadino Romano, sento il dovere di dare il mio piccolo contributo a questa grande opera che V.E. porterà certamente all'altezza artistica necessaria, ma non senza un gravoso lavoro che si aggiungerà alle tante altre responsabilità del Governatorato.

Vostra Eccellenza ci conosce e sa che noi, per la nostra posizione, non aspiriamo a compensi o a lucri di qualsiasi genere, e perciò non saremmo del più piccolo aggravio all'opera in questione. Segnaliamo all'E.V. nostro fratello, Cav. Oreste Poli, il quale ha gestito per molti anni il grande Teatro Dal Verme a Milano e che, senza dote alcuna, ha realizzato ottimi risultati, organizzando spettacoli di primissim'ordine. Ha avuto al suo Teatro i più grandi, vecchi Maestri ed ha iniziato i giovani Panizza, Serafin, Marinuzzi ecc; così pure i migliori artisti di canto che onorano l'arte Italiana. Egli ha diretto la più grande stagione d'opera Italiana datasi a Parigi al Teatro SARAH BERNARD dalla Casa Sonzogno, ed attualmente è stato chiamato dalla importante Società Anonima SUVINI & ZERBONI, quale Direttore di tutti i Teatri d'Opera gestiti dalla medesima. Nostro fratello sarà onorato di mettersi, disinteressatamente

<sup>1244</sup> Ivi, Lettera di Giuseppe Mulè (sindacato Nazionale Musicisti), Roma, 2 luglio 1926.

<sup>1245</sup> Si tratta di un'operazione di pura facciata: per inserire il rappresentante del Sindacato dei musicisti il numero dei consiglieri viene portato da sette a nove, con l'elezione di un ulteriore rappresentante del Governatorato (Alberto Fassini) in grado di bilanciare il voto di Mulè. Cfr. ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 33, *Assemblea generale straordinaria della Società “Teatro Reale dell'Opera”*, 23 luglio 1928.

a disposizione di V.E.<sup>1246</sup>

La proposta di Vittorio Poli non troverà credito presso i gerarchi fascisti, sia per la difficoltà politica di assegnare un teatro di Stato a una società smaccatamente speculativa sia per l'ostilità del regime nei confronti del trust Suvini Zerboni, che pochi anni dopo (1935) sfocerà nella nota vicenda dell'arresto di Paolo Giordani<sup>1247</sup>. Tuttavia Poli riesce a far circolare la voce di un'imminente nomina di Tullio Serafin a direttore del Costanzi; voce che "non ha alcun fondamento", come precisa seccato il governatore Filippo Cremonesi<sup>1248</sup>, ma che comunque coglie uno degli orientamenti del Governatorato, ovvero la nomina di una figura di spicco del mondo musicale italiano alla guida del nascente Teatro Reale dell'Opera. E in questo senso una delle figure a cui il regime guarda è quella di Pietro Mascagni, fin dal Congresso della SIFAL del 1923 molto vicino a Benito Mussolini e attivo propugnatore della riforma del mondo teatrale voluta dal Governo<sup>1249</sup>. Sintetizza sulle colonne de «Il Sabauda» il biografo del livornese, Giovanni Orsini (autore tra l'altro, nello stesso 1926, del *Vangelo di un Mascagnano*):

Pietro Mascagni sarà il Direttore Artistico del "Teatro Costanzi". Per opera di Roma fascista verrà spezzato l'anello ferreo e indegno che teneva lontano da' nostri Teatri il Genio più alto della Musica italiana. La leggenda d'un Mascagni sovversivo fu sfatata a suo tempo. [...] C'è la leggenda di un Pietro Mascagni *bolscevico*. Leggenda che sarà presto relegata con le altre di un Pietro Mascagni dissipatore, di un Pietro Mascagni dai braccialetti d'oro, di un Pietro Mascagni suicida.<sup>1250</sup>

Il progetto della nomina di Mascagni non andrà in porto: come vedremo meglio nel prossimo capitolo, per l'inaugurazione del Teatro Reale dell'Opera il Governatorato preferirà ancora affidarsi alla bacchetta di Gino Marinuzzi e all'impresa privata di Ottavio Scotto. Ma che durante la statalizzazione del Costanzi le trattative tra Mascagni e Mussolini siano intense è testimoniato dall'epistolario del compositore. Il 24 giugno 1926, a neanche una settimana dal trapasso delle azioni STIn nella mani del Governatorato (azioni che Mascagni detiene ancora, nel numero di 5), il

<sup>1246</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 3, Lettera di Vittorio Poli a Filippo Cremonesi, 8 luglio 1926.

<sup>1247</sup> La vicenda è ricostruita nel dettaglio in Scarpellini 2004: 175-188.

<sup>1248</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 3, Lettera di Filippo Cremonesi a Vincenzo Parisi (?) (Teatro Municipal di Rio de Janeiro), Roma, 16 luglio 1926.

<sup>1249</sup> Per un'analisi del complesso rapporto tra Mascagni, Mussolini e il fascismo, cfr. Nicolodi 1984: 40-58; Sachs 1995: 141-159; Orselli 2011: 104-128.

<sup>1250</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 3, Giovanni Orsini, *Pietro Mascagni "Forcaiolo"*, in «Il Sabauda», III, n. 18, 1 luglio 1926.

livornese invia al duce una sterminata relazione sulla riforma del teatro lirico nella capitale, salutando con enfasi l'inizio di “una radicale riforma: l'industria del teatro esercita dallo Stato”, capace con i disinteressati mezzi dell'arte di superare le logiche mercantili causa della crisi del mercato lirico<sup>1251</sup>.

Dopo una lunga premessa sui mali del mondo dell'opera, Mascagni entra nel dettaglio della propria proposta per il futuro del Teatro Costanzi: dopo essersi proposto per il ruolo di direttore artistico o direttore generale (ricordando l'esperienza di 16 anni prima), il livornese entra nel dettaglio della gestione, esponendo una programmazione di massima per la stagione lirica, che il compositore – denunciando una non piena consapevolezza delle ristrutturazioni deliberate dal Governatorato – credeva se non imminente quantomeno prossima. Nonostante il dettagliato progetto, Mascagni resterà escluso dalla gestione del Teatro Reale dell'Opera. Non conosciamo le ragioni di tale scelta, tuttavia i documenti da me consultati lasciano intravedere un mutamento notevole dell'atteggiamento del compositore nei confronti dell'azione del Governatorato: inizialmente favorevole, nel volgere di pochi mesi, nel febbraio del 1927, l'azionista Mascagni si opporrà alle modifiche dello statuto imposte dai fascisti alla STIn. Sullo svolgimento di tale assemblea, di importanza capitale nella storia dell'Internazionale, torneremo tra poco. Per il momento, è importante rilevare come – in attesa di un orientamento politico chiaro sulla gestione – il Governatorato si attivi per modificare in profondità la struttura giuridica della STIn, trasformando a poco a poco una società anonima di diritto privato in un consesso sempre più simile a un ente pubblico. Il modello è quello dell'ente autonomo del Teatro alla Scala, sebbene il Costanzi si presenti agli amministratori fascisti sotto un profilo meno complesso e, soprattutto, non possa usufruire di un trattamento fiscale comparabile<sup>1252</sup>. Recita un appunto recapitato al governatore Cremonesi:

Il regolamento deve essere – e lo si può dato che qui non c'è il corpo dei palchettisti né quello degli oblatori – snellito, sia perché così com'è è costoso e elefantiaco, sia perché la pratica ha apportato delle modificazioni alla stessa Scala. Sarà cosa veramente saggia e pratica se nomineranno soltanto due titolari – ma pure provvisori – uno titolare dell'Uff° tecnico, uno che prenda l'economato e cassa (dato che qui

<sup>1251</sup> EPISTOLARIO II: 137-139, Lettera di Pietro Mascagni a Benito Mussolini, Roma, 24 giugno 1926.

<sup>1252</sup> Come vedremo tra poco, il 2% della tassa sugli spettacoli destinata per legge alla Scala verrà individuata dal Governatorato quale ostacolo alla formazione di un analogo Ente Autonomo a Roma.



non c'è bisogno di due persone distinte per le ragioni dei palchettisti ecc). [...] è necessario che l'economista cassiere, che si potrebbe chiamare l'amministratore deve essere persona pratica di tutto l'ingranaggio teatrale e versare una forte cauzione, come, del resto, hanno fatto anche alla Scala.<sup>1253</sup>

Il Governatorato di Roma fa il proprio ingresso ufficiale nella Società Teatrale Internazionale il 16 ottobre 1926, in presenza del governatore Filippo Cremonesi e di fronte a un'anonima che vede azzerati i propri vertici, con le dimissioni del presidente Mocchi e di Giuseppe Marchesano. I toni solenni del verbale dell'assemblea restituiscono il clima della seduta:

L'Avv. Comm. Luca Cuccia chiede la parola prima che cominci lo svolgimento dell'ordine del giorno, per una dichiarazione. Ottenutala egli ricorda che le Assemblee delle Società Anonime sono delle tappe nella loro vita, i loro verbali sono destinati per legge ad essere depositati prima negli uffici giudiziari, poi negli archivi di Stato, diventando documenti storici. Iniziandosi quest'assemblea speciale ed importantissima per la Società, egli desidera che nel verbale, oltre l'annotazione prescritta dalla legge della presenza di S.E. il Senatore Filippo Cremonesi, primo Governatore di Roma, quale rappresentante della quasi totalità delle azioni, si aggiunge che da parte degli antichi amministratori e degli azionisti tutti si rivolge a Lui il più deferente saluto e la espressione del più vivo ringraziamento non solo per avere onorato l'assemblea con la Sua alta personalità ed autorità, ma anche per il fatto che, la quasi totalità delle azioni è passata al Governatorato, a cui egli attende con la più fervida attività, è un affidamento che il Teatro, che è proprietà della Società, avrà quell'avvenire artistico che certo l'iniziativa privata non poteva dargli, e che corrisponderà alla grandezza di Roma, rinnovata, a cui l'opera del Senatore Cremonesi in ogni campo e sotto le varie forme dell'Amministrazione romana, da lui presieduta, ha dato tanto insperato e fantastico contributo. Alle parole del Comm. Cuccia si associano gli altri presenti. Il Presidente, S.E. il Senatore Filippo Cremonesi, risponde ringraziando il Comm. Cuccia delle parole lusinghiere rivolte a suo riguardo. Egli rivolge un saluto ai membri del passato Consiglio, tanto presenti che assenti, ricordando che essi, e più particolarmente alcuni che diedero ogni loro attività alla Società, riuscirono con opera assidua a conseguire, superando non lievi difficoltà, il risultato di dare alla città di Roma un teatro lirico degno di lei e rivolge ad essi un caldo elogio. E conclude, esprimendo la sua fiducia che la nuova amministrazione della Società, ove si attuino felicemente quelle condizioni che ispirarono il Governatorato di Roma ad assicurarsi la proprietà della maggioranza delle azioni della Società, riuscirà a soddisfare il compito di

<sup>1253</sup> ASCA, *STIn-App.*, b. 1, fasc. 2, *Notizie per Lei*, appunto s.d. [estate 1926] La ragione di quest'ultima postilla è espressa nello stesso documento: "La consegna del materiale – è bene tenerlo molto presente – bisogna che sia affidata a persona pratica di teatro ma pratica molto per le scene, per gli attrezzi e per i vestiti. Diversamente accadrà che uno non pratico prenderà in consegna; ad esempio: Scene del Mosè – 4 fondali 6 principali, 14 spezzati 8 telette ecc. Se non conosce l'opera possono benissimo consegnargli il numero dei pezzi corrispondenti all'inventario, ma appartenenti ad opere diverse. E allora? Materiale inservibile. Lo stesso dicasi per i costumi. A esempio: 40 popolari 70 egizi ecc. per l'opera tal dei tale – se non si conosce l'opera e ci consegnano vestiti diversi addio Pinco – senza contare che di un vestito se ne fanno comodamente due."

grave responsabilità che le incombe, di creare un Teatro, che, pur continuando le antiche nobili tradizioni del "Costanzi", sarà il "Teatro lirico Nazionale".<sup>1254</sup>

Superata la presentazione dei nuovi azionisti, l'assemblea approva numerose modifiche allo statuto per rendere più snello e accentrato il funzionamento dell'anonima<sup>1255</sup>, elegge un nuovo consiglio di amministrazione provvisorio e sostituisce il dimissionario Mocchi con Cremonesi: da questo momento e fino alla liquidazione della società, la STIn avrà per presidente del CdA il governatore di Roma, al quale il nuovo statuto conferisce poteri di fatto illimitati. Se il numero di consiglieri viene ridotto a cinque e per la validità delle deliberazioni del consiglio è sufficiente la metà più uno degli amministratori (ovvero, tre persone), il nuovo articolo 27 addirittura recita:

La direzione e l'amministrazione ordinaria della Società spettano al Presidente del Consiglio di amministrazione [...]. Il Consiglio può delegare al Presidente tutto o parte dei poteri a esso riservati, in modo permanente o temporaneo.<sup>1256</sup>

Per sottolineare il nuovo corso della società anonima, il 24 febbraio 1927 l'assemblea della STIn si svolge in Campidoglio, presso la Sala delle Bandiere, presieduta dal Segretario Generale del Governatorato Domenico Delli Santi, portatore di 296 azioni, e in presenza degli azionisti Enrico Braccianti, Mario Pasanisi, Luca Cuccia e Pietro Mascagni. La portata storica della seduta è sottolineata dalle parole di Pasanisi a nome del consiglio di amministrazione tutto:

Quella di oggi è data memorabile nella vita della Vostra Società. Fare l'assemblea generale nella sala delle Bandiere in Campidoglio ha un significato altissimo. Porgiamo con il nostro saluto deferente il più vivo ringraziamento a S.E. il Governatore che ha voluto concederci l'alto onore di riceverci in questa sede grandiosa. La presenza del Segretario Generale del Governatorato di Roma in questa assemblea, come portatore della quasi totalità delle nostre azioni, segna evidentemente la nuova via da percorrere. Il Costanzi che era già tra i maggiori teatri lirici del mondo assurgerà alla maggiore altezza che i destini della nuova Italia preparano ad ogni applicazione di attività nella politica, nella finanza, nelle lettere e

<sup>1254</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 31, *Verbale dell'Assemblea generale straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 16 ottobre 1926.

<sup>1255</sup> Subiscono modifiche gli articoli 3, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 35, 36, 37 e viene aggiunto un articolo 40 che sancisce la durata dell'attuale consiglio di amministrazione soltanto fino alla fine dell'esercizio in corso, ovvero al 30 novembre 1926. ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 31, *Verbale dell'Assemblea generale straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 16 ottobre 1926.

<sup>1256</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 31, *Verbale dell'Assemblea generale straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 16 ottobre 1926.

nelle arti.<sup>1257</sup>

Nonostante il clima formale ed enfatico della convocazione – o forse proprio per questo motivo – Pietro Mascagni, detentore di 5 azioni, non si sottrae dall'avanzare alcune critiche all'azione del Governatorato. Innanzitutto,

L'azionista signor Maestro Mascagni crede di dovere esprimere il grave dubbio che a seguito della chiusura del teatro Costanzi per i lavori che si dice vi si vogliono iniziare (di cui il programma però non è sinora tracciato, e di cui quindi non si capisce la entità) il valore patrimoniale del Teatro stesso si sia ridotto in danno degli azionisti. Comunque non solo come modesto portatore di azioni, ma come persona affezionata al Teatro, nel quale è nato all'arte, esprime tutta la sua preoccupazione per i lavori che si dice si vogliono fare. Fa viva preghiera di non alterare il carattere tradizionale del teatro stesso, e specialmente di rispettare la cupola, opera insigne del Brugnoli.<sup>1258</sup>

La risposta dell'avvocato Braccianti è lapidaria:

[...] la chiusura del Teatro Costanzi in attesa dei lavori di riparazione e miglioramento, mentre da una parte rispondeva a una necessità impellente, dall'altra non può avere distrutto l'avviamento del Teatro, che, come il Maestro Mascagni ha rilevato, costituisce l'unico Teatro Lirico della Capitale, e che in ogni caso il danno della chiusura del Teatro è compensato per la Società dal fatto che essa è stata liberata dal peso di ingenti avalli che gravavano sul suo bilancio a favore della Accomandita Impresa Teatro Costanzi e che, secondo lui, diminuivano notevolmente il valore patrimoniale delle azioni.<sup>1259</sup>

Mascagni, allora, spiega che “egli certo non intendeva fare critiche alla ultima amministrazione che durante la guerra e nel dopo guerra ha dato l'opera sua – senza certo la possibilità di larghi profitti –” nei confronti della STIn, “fatica alla quale anche egli ha partecipato in epoca non lontana, e che considera come una delle più nobili della sua vita.”<sup>1260</sup>

Al termine dell'assemblea gli azionisti della STIn eleggono a nuovi amministratori alcuni funzionari fascisti (presidente il nuovo governatore di Roma Ludovico Spada Potenziani, consiglieri Antonio

<sup>1257</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 29, *Allegato all'Assemblea ordinaria del 24 febbraio 1927.*

<sup>1258</sup> Ivi, *Verbale di assemblea ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 24 febbraio 1927. Oltre agli appunti sulla ristrutturazione, Mascagni esprime perplessità anche nei confronti della scelta del Governatorato di asportare la cabina elettrica del Costanzi trasportandola al Teatro Argentina. Replica Braccianti: “la asportazione del quadro elettrico [...] non ha arrecato alcun danno al Teatro Costanzi, in quanto che è opinione dei competenti che l'attuale impianto elettrico del Costanzi debba essere completamente rifatto per adattarlo alle nuove esigenze della tecnica teatrale più moderna.”

<sup>1259</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 29, *Verbale di assemblea ordinaria degli azionisti della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 24 febbraio 1927.

<sup>1260</sup> *Ibidem.*

Angelini Rota, Tommaso Bencivenga e Roberto Forges Davanzati, già membro del Consiglio Nazionale del Teatro) e, con il voto contrario di Mascagni, si assiste al ritorno nel CdA del presidente dell'Accademia di Santa Cecilia e primo presidente della STIn Enrico di San Martino. Precisa il verbale dell'assemblea:

L'azionista Maestro Mascagni si oppone recisamente alla nomina per acclamazione tanto più che egli non crede di potere votare con le sue azioni per il sig. Conte di San Martino, che della amministrazione della S.T.IN. fece parte fino al 1911 con risultati tutt'altro che favorevoli per il patrimonio sociale.<sup>1261</sup>

Nonostante la flebile opposizione di Mascagni, il giorno successivo – 25 febbraio – il nuovo consiglio di amministrazione si riunisce in Campidoglio per discutere la programmazione della stagione inaugurale. Secondo la ricostruzione di Vittorio Frajese (1977: III, 7), pare che sia proprio San Martino a orientare in maniera decisa il dibattito in seno al Governatorato sull'opportunità di affidare la gestione del Teatro a un impresario piuttosto che di assumerla in maniera diretta: durante la seduta il presidente dell'Accademia di Santa Cecilia afferma di avere preso accordi a Milano con Pericle Ansaldo e con il maestro Achille Consoli, già maestro dei cori al Costanzi e ora in forza all'Impresa Teatrale Scotto e Consoli, per l'organizzazione della stagione lirica inaugurale 1927-28. Tuttavia, se è vero che sarà proprio Ottavio Scotto, per mezzo di Consoli e dello sponsor San Martino, ad assicurarsi la gestione con un contratto quadriennale, occorre precisare che il nome dell'impresario era da tempo oggetto di discussione tra i vari funzionari di Comune e Governatorato<sup>1262</sup>: più giovane di Walter Mocchi e suo principale rivale sulle piazze sudamericane, Scotto sembrava ripercorrere le orme del predecessore, assicurandosi la stagione del Colón di Buenos Aires grazie a un chiacchierato contratto con il Municipio e ricorrendo alla scrittura dei principali cantanti sulla piazza di Milano in virtù di un accordo commerciale con Emilio Ferone. Il contratto con il Governatorato avrebbe permesso a Scotto di sfruttare la complementarità delle stagioni, garantendo scritture di lunga durata ai propri artisti. Il rodato meccanismo viene visto di buon occhio dai funzionari fascisti, i quali intendono in tal modo porre il Costanzi – come già nell'idea primigenia della combinazione STIA-STIn – al centro di una rete per lo scambio di artisti e

<sup>1261</sup> *Ibidem*. Alla fine, San Martino sarà eletto comunque con votazione a scrutinio segreto.

<sup>1262</sup> Peraltro, Scotto scrive direttamente al governatore di Roma ben prima della nomina di San Martino: "Giunto Italia permettommi presentarle devoti ossequi confermando propositi espressile maestro Consoli svolgere cioè ogni fattiva volontà risoluzione degnissima vita teatro lirico Capitale stop sarò a Roma per chiedere vostra eccellenza onore udienza onde esporre serio programma [...]". ASCA, X<sup>II</sup>, b. 12, fasc. 2, Telegramma di Ottavio Scotto a Ludovico Spada Potenziani, Milano, 4 febbraio 1927.

compagnie. Come spiegherà il governatore Spada Potenziani:

Stabilito di rivolgersi ad un concessionario, furono discusse condizioni col signor SCOTTO, impresario di spettacoli nel Sud-America, sia perché già, in possesso di un'organizzazione, sia perché si è voluto, fin dall'inizio, considerare non isolatamente il valore lirico del Teatro della Capitale, ma anche in funzione dell'espansione all'Estero, e certamente, dato che la differenza delle Stagioni nel sud-America, consente, a differenza del Nord-America, una continuità di organizzazione, in modo da poter trasferire in Argentina e Brasile gli stessi spettacoli della Capitale e viceversa, la concessione allo SCOTTO si presentava favorevole ad un esperimento di questo genere.<sup>1263</sup>

Sebbene l'organizzazione e la rete dell'impresario si prestino a supportare le politiche fasciste di espansione dell'arte lirica italiana nell'America del Sud a fini propagandistici<sup>1264</sup>, gli amministratori segnalano la furbizia dell'escamotage e la necessità di sottoporre la circuitazione degli artisti a vincoli precisi:

Per quanto il Maestro Consoli nella sua Relazione non faccia i nomi degli artisti celebrati, di cui, dichiara, dispone il suo Impresario, io so ch'egli afferma di poter portare sulle scene del Costanzi artisti quali GIGLI, Titta RUFFO, LAURI VOLPI, FLETA, la RAISA e la MUZIO, nomi di alta reputazione, ma ch'è noto – per chi vive nel Teatro – che non sono affatto alle dipendenze del sig. Scotto, ma legati all'Agenzia del Comm. Ferone di Milano e che dal Ferone sono scritturati per i Teatri Americani per la sola ragione economica. La combinazione Scotto avrebbe il vantaggio che trovando questi artisti nella duplicità dell'impegno (Roma-America) il loro utile economico, potrebbero cantare in Roma, mentre ad oggi hanno disertato le scene del Costanzi. In questo è veramente la utilità della proposta Scotto, per la quale, naturalmente, dovrebbero essere prese quelle garanzie di programma e di partecipazione degli artisti, da consacrarsi in apposito Capitolato.<sup>1265</sup>

Mentre Scotto è impegnato in Sud America e il socio Consoli tratta con San Martino e il Campidoglio la concessione del Costanzi, l'attività in Argentina dell'impresario finisce sotto la lente

<sup>1263</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Verbale di assemblea straordinaria della Società del "Teatro Reale dell'Opera"*, Roma, 3 novembre 1928.

<sup>1264</sup> Se già "Dopo la guerra, il nazionalismo riprese la questione dell'emigrazione muovendosi in sintonia con i nuovi propositi di potenziamento e di espansione del capitalismo italiano, nati nel clima euforico dell'immediato dopoguerra, fra speranze, illusioni e velleità di affermazione mondiale" (Gentile 1986: 373), "Il fascismo introdusse inoltre una nuova prospettiva, che ebbe notevoli conseguenze pratiche anche nella vita degli italiani all'estero, ponendo come condizione, per una soluzione "nazionale" del problema dell'emigrazione e della italianità, la identificazione della italianità con il fascismo." (Ivi: 377). Benché sviluppatasi in leggero ritardo rispetto alle politiche migratorie, anche le iniziative fasciste per il teatro all'estero – e in particolare in America Latina – furono articolate e, a partire dalla fine degli anni Venti, organizzate in maniera sistematica. Cfr. Pedullà 2009<sup>2</sup>: 240-266.

<sup>1265</sup> ASCA, X<sup>II</sup>, b. 12, fasc. 2, Lettera del direttore del settore Antichità e Belle Arti a Domenico Delli Santi (segretario generale del Governatorato), Roma, 20 gennaio 1927.

di ingrandimento dei funzionari fascisti. Il direttore del settore Storia e Arte del Comune di Roma mette in guardia il governatore:

Da persone degne di fede e venute recentemente da Buenos Aires ho appreso che la Stagione del Colon gestita dal Sig. SCOTTO non ha avuto artisticamente il risultato che si sperava, e finanziariamente si è chiusa con un deficit di 600.000 pesos, cioè di 6 milioni di lire. Mi si dice che il Municipio di Buenos Aires aveva fatto appunto col Sig. SCOTTO un contratto di gestione mista alla quale doveva contribuire con un massimo di 400.000 pesos. Se non che alla constatazione del deficit, il Sig. Scotto ha dichiarato di non essere in condizione di poter pagare i 200.000 pesos e il Municipio di Buenos Aires ha dovuto così sostenere tutto il deficit. La cosa ha sboccato in uno scandalo, per cui vi sono interpellanze dei Consiglieri di minoranza, che imputano ad influenze estranee all'arte le concessioni fatte all'Impresa del Sig. SCOTTO. Pare che egli, appunto per liberarsi da eventuali responsabilità di deficit, proponga sempre la forma della gestione mista. Tutte queste notizie possono essere controllate richiedendo informazioni o direttamente al nostro Ambasciatore di Buenos Aires, o pel tramite del Ministero degli Esteri.<sup>1266</sup>

Anche in considerazione delle notizie d'oltreoceano, l'amministrazione fascista discute l'opportunità politica e finanziaria di affidare la gestione del rinnovato teatro dell'opera all'impresario. Se da una parte il Governatorato riconosce la difficoltà di farsi esso stesso organizzatore teatrale, dall'altra l'accordo con l'impresa avrebbe ricalcato le modalità di gestione tipiche degli ultimi decenni, sfruttando la "gestione mista" già rivelatasi fallimentare a Buenos Aires e assicurando a un privato in cerca di profitti una sovvenzione insufficiente a garantire la bontà dei risultati artistici. Il problema è evidenziato in maniera molto precisa dal Campidoglio:

[...] il sig. Consoli per l'Impresario Scotto propone una gestione mista e per questa il sottoscritto esprime parere del tutto contrario. La gestione mista tenderebbe a costituire nello svolgimento della Stagione una duplice responsabilità: quella del Governatorato e quella dell'Impresa. Il Governatorato dovrebbe contribuire con una somma di lire 1.500.000, da impiegarsi nella scritturazione delle masse orchestrali, corali, col Corpo di Ballo ecc. e dovrebbe quindi contrattare con tutti gli elementi più difficili del Teatro e che, indubbiamente aumenterebbero le loro pretese quando sapessero di attingere alle Casse del Governatorato e non essere sottoposti alla sferza d'un Impresario privato, che deve fare i propri interessi e la propria speculazione. Si aggiunga che gli uffici burocratici sono i meno adatti alla concezione d'una Impresa teatrale, che ha carattere essenzialmente artistico-commerciale e richiede, in chi se ne occupa,

---

<sup>1266</sup> *Ibidem.*

una consumata esperienza e un tirocinio a proprie spese, pieno di delusioni e di pericoli.<sup>1267</sup>

La soluzione suggerita dal funzionario ricalca la concessione comunale all'impresa Carelli del 1922, usata come bozza per le varie redazioni del contratto con Scotto<sup>1268</sup>: una sovvenzione annuale (“che può anche essere di L. 1.500.000, giacché, ad oggi, non può ritenersi esorbitante, quando si consideri in rapporto alla svalutazione della moneta e in relazione al contributo che veniva generalmente corrisposto dieci o quindici anni or sono”), da pagarsi “a rate uguali, gradualmente, secondo la successione dei vari spettacoli, durante la Stagione”, il versamento di una cauzione da parte della società conduttrice, l'obbligo di versare il 10% degli introiti alla STIn e quello “di sottoporre al Gov<sup>o</sup>to preventivamente il programma degli spettacoli, con tutti gli interpreti, masse, cori, orchestra, Direttori, ecc. ed ottenerne il benessere.”<sup>1269</sup> Inoltre, la concessione definitiva firmata il 27 aprile 1927 proporrà nuovamente uno dei punti fissi di Podrecca, ovvero “l'obbligo di comprendere nel programma di ogni anno almeno una esumazione di opera classica e due opere nuove, mai rappresentate in Italia, di cui una di autore italiano” (Frajese 1977: III, 8-10). La soluzione della concessione al privato con sovvenzione viene individuata quale più conveniente e sicura per il Governatorato, dopo che nello stesso anno la gestione secondo criteri “misti” del Teatro Argentina – affidata a Vincenzo Morichini – e dell'Augusteo (“gestito dall'Accademia di S. Cecilia, a mezzo di un Comitato dei concerti, composto da rappresentanti del Governatorato e dell'Accademia”<sup>1270</sup>) si erano rivelate svantaggiose per l'ente pubblico. In particolare l'esperienza dell'Argentina, dove, chiuso il Costanzi, “per non interrompere la continuità, della Stagione Lirica” si “aveva provveduto a dare una serie di spettacoli”<sup>1271</sup>. Come osserveranno tempo dopo gli amministratori fascisti del Teatro Reale dell'Opera:

<sup>1267</sup> ASCA, X<sup>II</sup>, b. 12, fasc. 2, Lettera del direttore del settore Antichità e Belle Arti a Domenico Delli Santi (segretario generale del Governatorato), Roma, 20 gennaio 1927.

<sup>1268</sup> Le varie bozze e il contratto definitivo tra Ottavio Scotto e il Governatorato di Roma sono conservate in Ivi, fasc. 3. Le principali clausole sono trascritte in Frajese 1977: III, 8-10.

<sup>1269</sup> ASCA, X<sup>II</sup>, b. 12, fasc. 2, Lettera del direttore del settore Antichità e Belle Arti a Domenico Delli Santi, Roma, 20 gennaio 1927.

<sup>1270</sup> Ivi, fasc. 3, Lettera del governatore di Roma al Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 25 maggio 1929. Il documento fa il punto sulle partecipazioni del Governatorato nell'organizzazione dell'attività spettacolare a Roma. Il Teatro Argentina “È in concessione al Comm. Morichini fino al Carnevale 1930. Il Governatorato, a mezzo del competente Ufficio Antichità e Belle Arti, controlla la parte artistica, ma non ha ingerenza sui risultati finanziari.” Nell'orbita dell'ente figura anche la Sala Borromini, “gestita dall'Oratorio secolare di S. Filippo Neri per l'esecuzione di concerti di musica sacra. Anche per esso il controllo del Governatorato è soltanto artistico [...]”

<sup>1271</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Verbale di assemblea straordinaria della Società del “Teatro Reale dell'Opera”*, Roma, 3 novembre 1928.

Questi spettacoli, durati due mesi, costarono un milione e centomila lire al Governatorato, fu qualcuno sfortunato, e persuasero comunque della opportunità di evitare stagioni di rimedio in altri Teatri che non fosse il Costanzi rimodernato.<sup>1272</sup>

Pertanto, al momento di studiare un modello di gestione per il teatro, l'amministrazione capitolina giudica conveniente la sovvenzione al privato tramite dote:

Questa forma di Convenzione ha dato buoni risultati fino ad oggi e non ha impegnato né moralmente, né finanziariamente gli Enti pubblici, che si sono affidati alle Imprese private. Si comprende che le Imprese possano desiderare le gestioni miste, specie con Enti pubblici perché, in definitiva, se vi fosse perdita chi paga è l'Ente concedente, ma ciò io non potrei assolutamente consigliare, tanto meno dopo la dolorosa esperienza di quest'anno. Ritengo che l'Impresa Ottavio Scotto non dovrebbe opporsi ad assumere un incarico secondo la mia proposta, giacché la gratuita cessione del Teatro e L. 1.500.000 lire di contributo, significano un complessivo di L. 2.000.000 e nessuna Impresa, ch'io sappia, ha mai avuto simili condizioni da un Municipio, e se le sue intenzioni sono veramente ispirate a criteri artistici egli sarebbe così nelle migliori condizioni per dare spettacoli degni della Capitale.<sup>1273</sup>

In realtà, come vedremo nel prossimo paragrafo, l'Impresa Scotto – attraverso la STIn – godrà di una sovvenzione molto più elevata e i risultati artistici resteranno piuttosto distanti dalla riforma estetica auspicata dai gerarchi fascisti, tanto che il Governatorato sarà costretto a rescindere il contratto e a tentare la gestione diretta del Teatro Reale dell'Opera. Come preciserà al termine della stagione inaugurale il governatore Spada Potenziani, l'esperienza della concessione a un impresario privato venne individuata quale transizione obbligatoria per fornire al costituendo Ente Autonomo e agli amministratori pubblici il bagaglio di conoscenze, contatti e materiali necessari per intraprendere in futuro una gestione diretta del teatro:

L'esperienza degli spettacoli dell'Argentina; la inopportunità di un'organizzazione diretta senza alcuna preparazione, e nel momento in cui il Consiglio di Amministrazione doveva soprattutto occuparsi dei lavori del teatro; la considerazione di dover richiamare il pubblico con spettacoli affidati a cantanti di primo rango, per determinare un distacco dalle ultime non fortunate esecuzioni, fecero escludere al Consiglio d'Amministrazione ogni idea di gestione diretta di spettacoli, che sarebbe stato un vero salto nel buio, anche per gli eventuali impegni del Governatorato, tenuto conto che soltanto il Governatorato avrebbe dovuto sostenere il passivo, non potendosi contare, come per la Scala, a Milano, sul contributo

---

<sup>1272</sup> *Ibidem.*

<sup>1273</sup> ASCA, X<sup>II</sup>, b. 12, fasc. 2, Lettera del direttore del settore Antichità e Belle Arti a Domenico Delli Santi, Roma, 20 gennaio 1927.



della tassa sugli spettacoli ormai lasciato esclusivamente alla Scala, né sui contributi notevoli di enti bancari, commerciali, di personalità. [...] Nel determinare i caratteri della concessione sono state salvaguardate tutte le esigenze di massimo decoro artistico e anche di riconoscimento alla nuova produzione musicale; ma il Consiglio d'Amministrazione si ispirò anche il criterio che il contributo dato al concessionario fosse duplice; una dote e una partecipazione all'organizzazione degli spettacoli. Quest'ultima fu voluta col dichiarato proposito di mettere, fin dalle prima stagioni, il teatro in condizione di avere una propria organizzazione e una propria dotazione, in modo da poter fronteggiare qualsiasi eventualità improvvisa e assicurare comunque una serie di spettacoli; e poter decidere, senza improvvisazione, sia durante il corso della concessione in caso di contestazioni, sia alla fine della concessione quadriennale, se continuare il sistema delle imprese assuntrici o passare ad una gestione diretta.<sup>1274</sup>

Tra l'estate del 1926 e l'inaugurazione del Teatro Reale dell'Opera (27 febbraio 1928), il Governatorato di Roma persegue una politica di profonda riforma organizzativa e produttiva del Costanzi: mentre l'amministrazione – attraverso prestiti di favore alla STIn – finanzia la ristrutturazione dell'immobile, essa avvia la costituzione di “tutte le istituzioni complementari che debbono col tempo assicurare la maggiore autonomia e la maggiore organizzazione delle stagioni liriche.”<sup>1275</sup> La prima a nascere, all'inizio del 1928, su sollecitazione del consigliere Tommaso Bencivenga, è la Scuola di Ballo guidata da Ileana Leonidoff e Dimitri Rostoff, “che in pochissimi mesi ha dato risultati assai soddisfacenti; sì da poter fornire il Corpo di Ballo anche per questa prima Stagione, il che sembrava insperabile.”<sup>1276</sup> Inoltre, pochi mesi dopo, il Consiglio segnala che “È in via di organizzazione la sartoria, del Teatro, e poi lo sarà la scenografia, la scuola di canto la scuola di movimenti per le masse ecc.”<sup>1277</sup>

È evidente che tali ristrutturazioni – edilizie e organizzative – non possono reggersi soltanto sulle esigue disponibilità finanziarie della STIn, ma devono attingere a generose sovvenzioni di favore da parte del Governatorato, il quale – spiegano i consiglieri –

<sup>1274</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Verbale di assemblea straordinaria della Società del “Teatro Reale dell’Opera”*, Roma, 3 novembre 1928.

<sup>1275</sup> Ivi, fasc. 32, *Verbale di Assemblea Generale ordinaria e Straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 15 marzo 1928.

<sup>1276</sup> *Ibidem*. La discussione in seno alla STIn intorno alla Scuola di Ballo si avvia nel consiglio di amministrazione del 17 settembre 1927, quando viene autorizzata l'istituzione della Scuola assegnando alla direttrice Leonidoff un compenso di L. 4000 mensili e al primo ballerino Rostoff L. 2000 (Frajese 1977: III, 10, 28).

<sup>1277</sup> Questa citazione e le successive fino a fine paragrafo attingono a: ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 32, *Verbale di Assemblea Generale ordinaria e Straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 15 marzo 1928.

[...] non solo ci ha aperto un conto corrente passivo per l'intero ammontare dei lavori, ma ha elevato il contributo annuale ad una cifra che ci ha permesso di ottenere la piena collaborazione dell'impresa Scotto, e ci consentirà di fornire al nostro Teatro una dotazione di scene veramente artistiche ed originali.

Al fine di “portare il Teatro alla dignità della sua nuova funzione”, il Governatorato finanzia la STIn con “un mutuo di oltre 10 milioni di lire [...] concesso senza interessi di sorta”, che consente “di contenere in limiti molto modesti la perdita dell'esercizio” e, come spiegano i sindaci nel presentare il bilancio consuntivo del 1927 “ha potuto evitare di dover ricorrere a provvedimenti di carattere straordinario per la reintegrazione del capitale sociale.” Se è evidente, come ammettono i sindaci, che con l'ingresso della mano pubblica l'essenza stessa della società anonima “si differenzia notevolmente da quella degli esercizi precedenti”, il nuovo corso della STIn non incontra il favore unanime degli azionisti. In particolare Luca Cuccia, costretto in minoranza, dichiara

[...] che deve destare preoccupazione agli azionisti l'allargamento che si è fatto degli scopi sociali quantunque questi siano lodevolissimi e di essi si debba essere grati al Governatorato, allargamento che non può essere mai a carico della Società dato lo scopo della Società stessa enunciato nell'art. 3° dello Statuto Sociale. Trattasi invero di scopi culturali che riguardano soltanto il Governatorato maggiore azionista, ma non l'Ente giuridico S.T.I.N.

Il presidente della società, il governatore Spada Potenziani, liquida l'opposizione spiegando “che la confusione tra gli scopi sociali e quelli particolari del Governatorato è stata costantemente e studiosamente evitata limitando l'azione delle Società ad istituzioni prettamente complementari” e “lasciando che il Governatorato svolgesse per suo conto tutte le altre attività anche di indole artistica che non avessero col teatro diretta connessione.” Tuttavia è ormai chiaro che la gestione secondo le modalità proprie di un ente pubblico di una società anonima di diritto privato inizia a mostrare il fianco a incongruenze sempre più vistose. Se dopo aver cambiato lo statuto nel febbraio 1927 e aver espresso un nuovo consiglio di amministrazione nel luglio successivo, il Governatorato tenta di allargare anche a livello formale la propria influenza all'interno dell'anonima acquistando pacchetti di azioni dai soci di minoranza (in meno di un anno i titoli in mano all'amministrazione fascista passano da 296 a 320; nel luglio 1928 saranno 376 su 400), il meccanismo stesso di gestione della società di capitali mostra il fianco agli amministratori fascisti.

In occasione della votazione del bilancio 1927, è ancora una volta Luca Cuccia a evidenziare il problema, tirando in ballo addirittura il ruolo di Spada Potenziani:

Esaurita la discussione in merito al contenuto del Bilancio il Presidente pone ai voti il Bilancio stesso, ma prima che si proceda alla votazione l'azionista avvocato Cuccia fa osservare che l'articolo 161 del Codice di Commercio dispone che gli amministratori non possono votare il Bilancio cui hanno preso parte. Lo Statuto modificato prevede un caso analogo di società commerciale in nome collettivo ecc., ma non ha preveduto il caso specialissimo che si va delineando nel diritto pubblico dell'interessenza di Enti Autarchici in Società Anonima, perciò il Governatorato rappresentato dal Principe Potenziani non può votare il Bilancio della Società "S.T.I.N." a cui ha preso parte come Amministratore. Ritiene quindi che il Bilancio non possa essere votato dal rappresentante del Governatorato.

Lo stesso Potenziani risponde che "non si può confondere il Governatorato come azionista con la persona del Principe Potenziani come Consigliere":

D'accordo che il Principe Potenziani in proprio non possa votare il Bilancio ma è anche vero che il Governatorato azionista come Ente fornito di personalità giuridica propria non è vincolato dalla qualità di Consigliere di Amministrazione. Il Governatore come Capo e rappresentante dell'Ente pubblico ha facoltà di affidare alcune mansioni proprie del Governatore a suoi delegati in base alla legge costitutiva del R. Governatorato. Quindi l'avvocato Braccianti come rappresentante del Governatorato e non del Principe Potenziani non trovasi in nessuna incompatibilità per l'approvazione del Bilancio e ritiene perciò di doverlo ammettere alla votazione.

Nonostante le polemiche sulla correttezza formale della vita amministrativa dell'anonima, il Governatorato continua a colpi di maggioranza la modifica della STIn. Il 15 marzo 1928 il processo culmina nel passaggio fondamentale nella vita della Società Teatrale Internazionale: quale riconoscimento di uno stato di cose profondamente mutato rispetto all'ormai lontanissimo 1908, a poche settimane dall'inaugurazione del rinnovato Costanzi l'anonima cambia ragione sociale in "Società del Teatro Reale dell'Opera (STRO – ex STIn)". Spiega il governatore Spada Potenziani:

L'attuale denominazione di Società Teatrale Internazionale, che poté aver ragione d'essere quando l'iniziativa sociale si svolgeva anche all'estero, non corrisponde più all'oggetto della Società, che intende concretare la sua attività al maggior teatro lirico di Roma. Compiuto il rinnovamento del teatro in maniera così profonda da rimanere appena lo scheletro di quello che fu il Teatro Costanzi, parve opportuno di rinnovarne anche il nome, che ci fu suggerito, a nuova prova del suo interessamento, da

S.E. Mussolini, nella formula: “TEATRO REALE DELL'OPERA”. A questo nuovo nome del nostro Teatro sembra conveniente armonizzare la ragione sociale che vi proponiamo nella formola di: “Società Del Teatro Reale Dell'Opera.”

### IX.3 *Le ultime stagioni: dalla gestione Scotto alla liquidazione (1928-1931)*

Il Teatro Reale dell'Opera è inaugurato alle ore 20.45 di lunedì 27 febbraio 1928 con il *Nerone* di Arrigo Boito diretto da Gino Marinuzzi. Sotto l'epigrafe celebrativa del rinnovato arco di proscenio<sup>1278</sup> e di fronte ai sovrani (ma in assenza di Mussolini<sup>1279</sup>), il direttore sale sul podio alla guida di un'orchestra di cento elementi e di un coro notevolmente rinforzato rispetto alla gestione di Emma Carelli. Sul palcoscenico, i 48 danzatori del neonato “Corpo di Ballo della Scuola di Teatro”, i costumi della “Casa del Teatro” e le scenografie di Camillo Parravicini su bozzetti di Duilio Cambellotti, oltre a un cast guidato da Giacomo Lauri Volpi e diretto scenicamente da Pericle Ansaldo. Pur tenendo conto di una stampa già imbeccata dal regime e dal capo ufficio stampa Franco Liberati, lo spettacolo – al pari della stagione – raccoglie consensi unanimi e inaugura due mesi di programmazione piuttosto intensa, cui arride un successo di pubblico e di critica: oltre a *Nerone*, nuovo per Roma, la direzione artistica di Achille Consoli porta in scena le novità *Dafni* di Giuseppe Mulè, *La Giara* di Casella, *Giuliano* di Zandonai, *Edipo re* e *Le Rossignol* di Stravinskij, che si alternano a un buon numero di titoli di repertorio (*Carmen*, *Elisir d'amore*, *Sonnambula*, *La Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Norma*, *Cavalleria rusticana* e *Tosca*). L'alto investimento nella programmazione è confermato da una compagnia di canto di prima grandezza (tra i molti nomi: Bianca Scacciati, Tito Schipa, Toti Dal Monte, Claudia Muzio), scritturata attraverso l'agente Ferone<sup>1280</sup>, e dal livello di scenografie e costumi (disegnati da Nicola Benois, Pieretto Bianco, Duilio Cambellotti, Augusto Carelli, Camillo Parravicini, Ettore Polidori, Alberto Scajoli), che il Governatorato acquista per istituire un deposito “di opere specialmente di repertorio, di proprietà

<sup>1278</sup> Recita la targa: “Victorio Emanuele III rege/Benito Mussolini Duce/Lodovicus Spada Potenziani/Romae gubernator/restituit/MCMXXVIII-VI”.

<sup>1279</sup> Il 25 febbraio il duce assiste alla prova generale (in realtà un'anteprima solenne in presenza dei rappresentanti delle varie Armi, del Corpo diplomatico, degli esponenti del partito e della stampa), ma diserta la prima temendo un successo non pieno dell'opera. Per una ricostruzione dell'allestimento della fortuna della stagione cfr. Frajese 1977: III, 14-27.

<sup>1280</sup> Nonostante i proclami fascisti contro agenti e mediatori, le scritture del Teatro Reale dell'Opera seguono i modelli da sempre in uso nel mondo dell'opera, subendo e talvolta assecondando le pressioni di critici, editori e compositori. Un gustoso ritratto delle trattative tra Scotto, Ferone, De Rensis e Marinuzzi per la programmazione del cartellone 1928-29 è riassunto nella lettera inviata da Giacomo Barberi al direttore d'orchestra il 19 novembre 1928. Cfr. MARINUZZI: 486-487.

del Teatro” in vista della possibile assunzione diretta della gestione<sup>1281</sup>.

“La situazione del Teatro Reale dell'Opera ha avuto una ripercussione enorme” esulta l'impresario Ottavio Scotto sulle colonne del «Messaggero»,

La grande stampa internazionale ha riconosciuto nell'avvenimento una importanza mondiale. E poiché io ho avuto la soddisfazione di riportare qui i cantanti nostri di somma fama che il pubblico italiano ormai invidiava, senza speranza, alle due Americhe, questo impensato ritorno ha maggiormente colpito la fantasia d'oltreoceano. «Gli artisti italiani del “Metropolitan” cantano finalmente nella loro patria» scriveva in un gran titolo il «New York Herald». Vi dico anche che, sull'esempio di Roma, anche altri grandi centri europei avvertono lo stato d'inferiorità in cui sono caduti i loro teatri e per riscattarsene guardano a noi e al nostro teatro.<sup>1282</sup>

In effetti l'inaugurazione del Teatro Reale dell'Opera ebbe grande eco sulla stampa straniera; un risultato raggiunto dalla STRO e dall'Impresa Scotto grazie alla qualità degli allestimenti e al battage pubblicitario resi possibili dall'erogazione di generose sovvenzioni pubbliche, che insieme alle spese di ristrutturazione del teatro faranno toccare nel bilancio del Governatorato l'iperbolica cifra di 17 milioni di lire<sup>1283</sup>. Nella prima stagione la ex STIn e l'impresa concessionaria godono infatti di:

Una dotazione annua alla Società proprietaria del Teatro stesso di circa 3 milioni comprendenti L. 2 milioni per dote in contanti all'Impresa concessionaria del Teatro, L. 200.000 di rimborso tassa erariale sulla somma suddetta e L. 800.000 di fondo a calcolo per rimborso spesa di luce, tassa sulle affissioni e spese di gestione della Società, eccedenti gli introiti della Società stessa. Inoltre il Governatorato finanzia annualmente la Società con una somma che si aggira dai 2 milioni e mezzo ai 3 milioni per la formazione di messe in scena che, per obbligo contrattuale con l'Impresa concessionaria, sono a carico della Società stessa. Tali somme sono conferite alla Società a titolo di prestito, senza interessi, alla stessa guida delle

<sup>1281</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Verbale di assemblea straordinaria della Società del “Teatro Reale dell'Opera”*, Roma, 3 novembre 1928.

<sup>1282</sup> Citato in Frajese 1977: III, 20.

<sup>1283</sup> Alla fine della stagione 1928, la Società del Teatro Reale dell'Opera riceverà un ulteriore finanziamento di quattro milioni “per le spese di completamento e trasformazione del Teatro”, nonché “di L. 600.000 per la formazione degli scenari per la corrente stagione lirica”. Giudicate tali spese necessarie “le prime per perfezionare l'adattabilità del Teatro alle esigenze dei grandiosi spettacoli che hanno suscitato l'ammirazione del mondo intero ed in particolar modo l'entusiasmo e l'interessamento dell'intera cittadinanza, le seconde per inadeguata previsione del costo di alcune messe in scena che hanno richiesto una particolare ricchezza di scenari, vestuari, arredamento ecc.”, il Governatorato, “quale maggiore azionista della Società, non può disinteressarsi di queste necessità finanziarie” e “delibera di autorizzare l'anticipazione di L. 4.600.000 alla Società del Teatro Reale dell'Opera”. ASCA, X<sup>II</sup>, b. 12, fasc. 3, *Dal verbale delle deliberazioni del governatore – Anticipazione di fondi alla Società del Teatro Reale dell'Opera (già STIN)*, Roma, 24 aprile 1928.

altre destinate alle opere di trasformazione del Teatro.<sup>1284</sup>

La relazione di Spada Potenziani in veste di presidente della STIn evidenzia come l'anonima sia ormai diventata un mero strumento societario utilizzato dal Governatorato per finanziare – in attesa dell'istituzione anche a Roma di Ente Autonomo – l'attività lirica nella capitale.

L'attuazione di un così vasto programma, tanto per ciò che riguarda la trasformazione del TEATRO quanto per l'allestimento degli spettacoli, richiedeva mezzi finanziari ingenti di cui la nostra Società non poteva assolutamente disporre. E poiché le alte finalità artistiche cui si è ispirata tutta la nostra azione, rappresentavano oltretutto un vivo desiderio nostro come proprietari del Teatro, anche un proposito dell'Amministrazione Governatoriale che si era resa notoriamente acquirente della quasi totalità delle azioni, fu spontaneo il ricorso al Governatorato per ottenere i capitali alle spese di carattere straordinario e una dotazione annua che ci permettesse di corrispondere alle esigenze dell'esercizio. Ottenemmo così dal Governatorato un'apertura di credito passivo alla quale abbiamo attinto per tutte le esigenze di indole straordinaria e che ascende a tutt'oggi a circa 17.000.000-. In pari tempo abbiamo anche ottenuto dal Governatorato il contributo occorrente per la costruzione delle scene delle opere da noi assunte e per altre occorrenze di gestione, per un ammontare di circa sei milioni complessivi.<sup>1285</sup>

Pur ammettendo che nella prima stagione “si è dovuto fare con limiti di tempo ristretti e con scadenze tassative”, Spada Potenziani traccia un profilo molto positivo dell'intervento governativo nell'agone del teatro lirico e tenta di smorzare alcune critiche che – come vedremo tra poco – avevano iniziato a levarsi contro la gestione Scotto e il ruolo subordinato del Governatorato nell'organizzazione dell'attività dell'ex Costanzi:

Il successo della prima stagione, che ha richiamato il pubblico al teatro e ha dato incassi mai ottenuti, è intanto un dato [di] fatto innegabile. Per l'avvenire l'esperienza che, man mano, si acquista nel Teatro, sarà il fondamento per poter prendere qualsiasi decisione si voglia, a ragione veduta, e sapendo quello a cui si va incontro. Recenti discussioni avvenute sulla stampa, anche ispirate a fini eccellenti, hanno tuttavia dimostrato che si fanno confusioni poiché non si possono insieme riunire ambigualmente i caratteri di una gestione diretta con una gestione di concessionario, prendendo direzioni unitarie e

<sup>1284</sup> Ivi, Lettera del governatore di Roma al ministro per l'Istruzione Pubblica, Roma, 8 marzo 1929. Il documento precisa anche la sovvenzione all'Augusteo: “Una dotazione annua di L. 1.500.000 all'accademia di S. Cecilia per la gestione dei concerti orchestrali, oltre l'uso gratuito dell'edificio e tutte le spese a carico del Governatorato, di manutenzione ordinaria e straordinaria, pulizia, illuminazione, riscaldamento, nonché esercizio del botteghino, sorveglianza e controllo durante l'esecuzione.”

<sup>1285</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Verbale di assemblea straordinaria della Società del “Teatro Reale dell'Opera”*, Roma, 3 novembre 1928.

immediate proprio in regime di concessione.<sup>1286</sup>

Nella stagione inaugurale il Governatorato riconosceva “la impossibilità di una gestione diretta” e pertanto ne affidava “l'esercizio a chi per la sua organizzazione, potesse disporre degli elementi necessari onde allestire spettacoli veramente di eccezione”, raccogliendo con tale opera “l'ambito plauso del Capo del Governo che l'ha seguita con assiduo interessamento e con alto consiglio” e il favorevole “giudizio del pubblico, che ha dimostrato con le sue approvazioni di apprezzarlo nella dovuta misura”.<sup>1287</sup> Tuttavia, in un'epoca che vedeva la messa al bando del mediatorato e il progressivo accentramento degli ambiti della produzione sotto l'ala pubblica, da più parti si chiedeva una maggiore burocratizzazione dell'ex STIn, auspicando per la gestione della Società del Teatro Reale dell'Opera “un progressivo assorbimento di quei poteri decisionali temporaneamente, ed a malincuore, trasferiti all'Impresa Scotto” (Frajese 1977: III, 20). Il clima è perfettamente sintetizzato da Adriano Belli su «Il Corriere d'Italia»:

Il Governatorato e per esso la *Stin* – proprietaria del Teatro – ha dato la gestione a un Uomo. Quest'uomo sta dimostrando di svolgere la stagione come nessuno ne aveva la più lontana speranza [...]. Solo togliendo una buona volta ogni interferenza potrà un Uomo di ingegno e di valore svolgere liberamente il programma d'arte affidatogli, *ma per carità non trasformiamo il Teatro in un Ministero*, non facciamo che la mala pianta della burocrazia invada anche una manifestazione artistica. Sia uno solo a comandare, uno solo ad assumere la responsabilità, uno solo che dovrà domani rispondere di fronte al pubblico e al Governo.<sup>1288</sup>

Se è vero che Ottavio Scotto riuscirà a resistere ancora un anno al proprio posto, organizzando anche la seconda stagione del Teatro Reale dell'Opera, è altrettanto evidente che nella seconda metà del 1928 la pressione per la trasformazione del teatro in un apparato più burocratizzato si manifesta con tutta la sua forza. La prova più evidente di tale indirizzo si ritrova nell'organizzazione della STRO-ex Stin, in cui l'assetto statutario, inizialmente snellito dal Governatorato, vive una proliferazione di cariche e prebende. Votando contro la proposta della maggioranza fascista di allargare il consiglio di amministrazione e il numero dei sindaci, nel novembre 1928 il solito Luca

---

<sup>1286</sup> *Ibidem.*

<sup>1287</sup> Ivi, fasc. 32, *Verbale di Assemblea Generale ordinaria e Straordinaria della Società Teatrale Internazionale*, Roma, 15 marzo 1928.

<sup>1288</sup> Citato in Frajese 1977: III, 21.

## Cuccia

[...] fa presente come egli ritiene inopportuno che il numero dei Consiglieri sia stato dapprima elevato da cinque a sette nel luglio 1927, poi da sette a nove nel luglio ultimo del corrente anno ed ora si sia chiesto di elevarlo da nove ad undici. Non sa spiegare come una minoranza di Consiglieri dimissionari debba o possa imporre le dimissioni dell'intero Consiglio di Amministrazione – abbreviando così il mandato loro conferito dall'assemblea. La ritiene contro i principi costitutivi dell'istituto, delle società anonime, e della rappresentanza degli azionisti nel Consiglio di Amministrazione. Per quanto riguarda poi l'aumento dei sindaci e la relativa modifica dell'art. 32, obietta che gli sembra molto strano come per curare l'amministrazione di un solo stabile in Roma si richiedano cinque sindaci mentre ciò in genere non si verifica se non nelle grandi società con più stabilimenti industriali o bancari siti in luoghi e nazioni diversi. La stessa Banca d'Italia non ha né può avere per legge più di cinque sindaci.<sup>1289</sup>

Alla fine il numero di consiglieri e di sindaci sarà elevato come da proposta, per fare spazio a notabili del Governatorato ed esponenti delle associazioni di categoria (come Giuseppe Mulè, eletto in rappresentanza del Sindacato dei Musicisti il 23 luglio 1928 o Edmondo Rossoni, dal 1922 alla guida della Corporazione nazionale del Teatro, nominato il 3 novembre dello stesso anno). Tali nomine sembrano voler allargare la partecipazione all'interno della STRO sul modello in funzione alla Scala, sfruttando lo statuto della società anonima di diritto privato per piegarlo alle necessità di un'istituzione di diritto pubblico. Una scelta necessaria, perché a Roma l'auspicata trasformazione del Teatro Reale dell'Opera in Ente Autonomo non sembra praticabile nel coevo quadro normativo.

### Spiega Spada Potenziani:

È poi necessario tener sempre presente, quando si parla di Ente Autonomo, che le condizioni di un Ente sono nelle varietà di contributi. Ora, a Roma, di fatto, il contributo massimo e addirittura unico, sarebbe quello del Governatorato, il quale, in definitiva, dovrebbe assicurare tutte le passività di organizzazione e gestione. Non si esclude affatto che con una buona organizzazione e gestione le passività possano essere almeno pari a quelle presenti; e un giorno anche inferiori; ma bisogna fin dal principio escludere qualsiasi equivoco nella enunciazione troppo facile frequente, dell'Ente Autonomo, che richiama modello della Scala, dove come abbiamo detto, oltre il contributo del Comune esistono altri importanti contributi.<sup>1290</sup>

<sup>1289</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 34, *Assemblea generale straordinaria della Società del "Teatro Reale dell'Opera"*, 3 novembre 1928.

<sup>1290</sup> *Ibidem*.



Sebbene la burocratizzazione della STRO sembri sul finire del 1928 la soluzione idonea ad aggirare i limiti di gestione della società anonima, all'inizio del 1929 la nomina a governatore di Paolo d'Ancora porta a un'ulteriore svolta nella storia della ex-STIn: riconosciuto nell'ultimo bilancio un deficit di L. 38.329,71 (che “sarebbe stato di gran lunga superiore se il Governatorato di Roma non avesse contribuito nelle spese ordinarie e straordinarie della gestione con una generosa assegnazione di fondi”<sup>1291</sup>), il gerarca annuncia al consiglio

[...] che sono state intavolate trattative perché d'ora innanzi venga iscritto annualmente nel Bilancio Governatoriale un unico contributo che, unito ai proventi sociali, ponga la nostra Amministrazione in grado di provvedere al funzionamento del massimo Teatro Lirico.<sup>1292</sup>

È l'atto che avvia la definitiva statalizzazione della STRO-ex STIn e la messa in liquidazione della società. Nella stessa assemblea, il collegio dei sindaci propone

[...] lo studio di specifiche provvidenze per chiarire maggiormente i rapporti finanziari interceduti fra l'Amne del Governatorato e la Società, al fine di eliminare, da una parte e dall'altra, iscrizioni in bilancio di partite contabili a credito del Governatorato ed a debito della Società, che non hanno e non possono avere in sostanza, che un valore puramente teorico [...].<sup>1293</sup>

Mentre il redivivo Walter Mocchi propone a Mussolini e Bottai un progetto di riforma degli Enti Autonomi<sup>1294</sup>, nel marzo 1929, a stagione ancora in corso, Ottavio Scotto dichiara “di non avere più alcuna convenienza a condurre a termine la stagione” e il 30 aprile la STRO – nel silenzio della stampa – licenzia l'impresario “per gravi inadempienze contrattuali” (Frajese 1977: III, 40).

<sup>1291</sup> Ivi, fasc. 35, Verbale di assemblea, Roma, 28 febbraio 1929.

<sup>1292</sup> *Ibidem*.

<sup>1293</sup> *Ibidem*. I sindaci evidenziano l'eccessivo costo dell'apparato amministrativo “riportando la [...] attenzione sull'importo delle spese generali, specialmente di personale, che dovrebbero, se possibile, essere contenute in limiti più ristretti, assommando ora a ben L. 245.966,33 più L. 141.685,33 per la scuola di danza; in totale lire 387.451,66 somma alla quale i limitati proventi della Società stessa non possono, normalmente e continuativamente far fronte.”

<sup>1294</sup> “Dal punto di vista del risanamento artistico, della soluzione della crisi lirica italiana, è già un bel passo che il governo si metta in contatto diretto con la realtà della situazione. [...] Io non credo, come tu sai, che la gestione diretta possa per se stessa essere il tocca-sana: può esserci il caso eccezionale (e niente esclude che proprio tu rappresenti questo caso) che un Maestro, un direttore d'Orchestra, un musicista insomma, accoppi alle qualità speciali del concertatore di spettacoli anche quelle dell'organizzatore di stagioni. [...] Ad ogni buon conto... io sono più che mai convinto che soltanto creando un Organo centrale di collegamento degli Enti autonomi, teatri d'arte, teatri sovvenzionati, ecc. che ridistribuendo ai teatri stessi tutti i contributi statali, comunali ecc, li unisca in una sola disciplina, pur lasciando completamente libere le amministrazioni e direzioni singole. [...] Non so se tu hai visto il mio Progetto, presentato a Mussolini e Bottai, di questo Ente nazionale, la cui direzione è affidata, tra gli altri, al Direttore del Teatro Reale dell'Opera.” MARINUZZI: 496, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, Buenos Aires, 27 giugno 1929. Non sappiamo quali siano gli esiti delle trattative tra Mocchi, Mussolini e Bottai, né se queste influenzino in qualche modo la risoluzione del contratto con l'Impresa Scotto. Quel che è certo è che nella stagione 1929-30, dopo l'addio del concorrente, la moglie di Mocchi, Bidù Sayão, entra nel cast del Teatro Reale dell'Opera gestito dal Governatorato.

All'impresario non viene riconosciuto alcun indennizzo per la risoluzione anticipata della convenzione quadriennale, sebbene il 7 giugno 1929 gli vengano versate L. 900mila per l'acquisto degli "scenari, le attrezzature, i vestiari, tele ecc." (Frajese 1977: III, 43).

Mentre Scotto torna a dedicarsi alla propria attività di agente e impresario<sup>1295</sup>, per la stagione lirica 1929-30 la gestione del Teatro Reale dell'Opera viene affidata a un Comitato Governatoriale presieduto da Paolo d'Ancora, con Achille Consoli e Giacomo Barbieri, provenienti dall'Impresa Scotto, quali segretario tecnico e direttore amministrativo. Sul podio, Gino Marinuzzi. Anche tale esperienza susciterà giudizi contrastanti, che nella primavera 1930 scateneranno prese di posizione pubbliche (tra cui quella di Toscanini) sulle politiche più idonee a superare l'ormai inarrestabile crisi del teatro lirico<sup>1296</sup>. Anche Pietro Mascagni, in una sterminata e lucidissima lettera inviata a Mussolini, esprimerà di lì a poco giudizi molto negativi sulle politiche teatrali fasciste<sup>1297</sup>, che nel 1931 daranno vita al Consorzio italiano dell'Opera Lirica comprendente i teatri alla Scala, Reale dell'Opera, Carlo Felice, San Carlo e Carri di Tespi Lirici<sup>1298</sup>.

Tornando alla primavera del 1929, il licenziamento di Scotto denuncia come ormai i tempi siano maturi per la cessazione della STRO: l'11 luglio 1929 l'assemblea si riunisce per discutere lo "Scioglimento anticipato della società e [la] messa in liquidazione della medesima", poiché

[...] il Governatorato di Roma, cui notoriamente appartiene la quasi totalità delle azioni della società, si avvia verso la costituzione di un Ente Autonomo per la gestione del Teatro Reale dell'Opera e quindi viene meno lo scopo per il quale nei due anni decorsi la società ha svolto la sua attività.<sup>1299</sup>

<sup>1295</sup> Estromesso dalla gestione del Teatro Reale dell'Opera, ma non dalle scene italiane tout court, nel 1933 Scotto si impegnerà in una trattativa con l'amministrazione capitolina per una rappresentazione del nuovo *Nerone* di Mascagni al Colosseo. Cfr. EPISTOLARIO II: 211, Lettera di Pietro Mascagni ad Anna Lolli, Roma, 31 ottobre 1933.

<sup>1296</sup> Per una sommaria ricostruzione degli esiti della stagione e del dibattito, cfr. Frajese 1977: III, 59-61.

<sup>1297</sup> EPISTOLARIO II: 179-181, Lettera di Pietro Mascagni a Benito Mussolini, Roma, 4 luglio 1931. Mascagni accusa il Ministro delle Corporazioni Bottai e il presidente della Corporazione dello Spettacolo Pierantoni, definito persona "serva umilissima di tutti i bassi interessi e di tutte le speculazioni non confessabili", e denuncia i malfunzionamenti della SIAE, del Consorzio dei teatri lirici e del Teatro Reale dell'Opera.

<sup>1298</sup> È lo stesso Nicola De Pirro a spiegare il funzionamento del Consorzio che "intende, da oggi in avanti e con piena salvezza dei contratti già eventualmente stipulati dai singoli suddetti teatri con la S.V., procedere direttamente, per conto di tutti i teatri e gli Enti consorziati, alla scritturazione diretta e senza intervento di mediatori, agenti o rappresentanti, salvo per coloro che risiedono all'estero, o siano nella impossibilità di trattare direttamente (per i quali è ammesso l'intervento di un procuratore). Tale determinazione reca il notevole vantaggio a tutti gli artisti di esimerli dal pagamento di qualsiasi provvigione ad eccezione dell'1% sull'importo delle scritture, che dal Consorzio sarà trattenuto a titolo di rimborso spese." MARINUZZI: 603, Lettera di Nicola De Pirro a Gino Marinuzzi, Roma, 10 settembre 1931.

<sup>1299</sup> ASCCRM, TCP, b. 710/1908, fasc. 36, *Verbale dell'Assemblea Straordinaria della Società del Teatro Reale dell'Opera*, Roma, 11 luglio 1929.

Il presidente Paolo d'Ancora nomina allora tre liquidatori (Antonio Banti, Adriano Belli e Vincenzo Landi) affinché a essi, “tenuto conto dell'importanza del patrimonio sociale e delle questioni da risolvere”, siano conferiti, oltre a tutti i poteri previsti dall'articolo 203 del Codice di Commercio, “anche quelli per alienare a trattativa privata [...] gli immobili e mobili ed ogni proprietà mobiliare della società.”<sup>1300</sup> In sostanza, nella liquidazione dell'anonima i tre funzionari devono occuparsi di trovare le formule più idonee per trasferire l'ex Costanzi dal patrimonio immobiliare della società anonima alla disponibilità dell'ente pubblico, nonché di reperire le ultime azioni circolanti in mano ai privati e di sistemare una contabilità assai disordinata e complessa. Tale processo durerà ben due anni, durante i quali si tengono una assemblea ordinaria, in occasione della presentazione del Bilancio, dopo il primo anno di esercizio della liquidazione (22 ottobre 1930) e una straordinaria, in occasione della richiesta di poteri per la vendita a trattativa privata dell'immobile sociale (6 febbraio 1931). Il teatro viene ceduto al Governatorato il 22 luglio 1931 per due milioni di lire<sup>1301</sup> e la spesa per l'acquisto viene coperta “mediante acollo da parte del Governatorato del mutuo ipotecario verso la Cassa di Risparmio di Roma <L. 100.988,65>, nonché del debito d'imposta verso l'Erario <L. 34.050>, e per il resto a compenso e saldo del credito del Governatorato stesso di lire 1.715.307.64”.<sup>1302</sup>

Sebbene i registri dell'Archivio Storico Capitolino rechino le tracce di alcuni documenti amministrativi successivi<sup>1303</sup>, questi sono da intendersi quali meri atti formali poiché redatti quando la società non esisteva più: dopo la vendita del Costanzi, recita l'ultimo verbale, “la Liquidazione [...] era virtualmente finita e di fatto più alcuna attività venne successivamente svolta.”<sup>1304</sup> Per quanto celebrativo e improntato a una necessaria solennità, il congedo dei sindaci Stefano Gentiloni Silvi, Giulio Cona e Gino Candolini ben sintetizza l'attività della società e lo scarto avvenuto nella vita dell'anonima con l'acquisizione da parte dell'amministrazione fascista:

Ci pare doveroso rivolgere un saluto alla società che va a sciogliersi, la quale, specie negli ultimi anni, da quando si è concentrata la quasi totalità delle azioni nello spett. Governatorato di Roma ha dato ogni

<sup>1300</sup> *Ibidem.*

<sup>1301</sup> ASCA, *Contr.*, Atti pubblici e privati 7-31 luglio 1931, *Cessione di immobile.*

<sup>1302</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 37, *Nota per trascrizione del Verbale dell'Assemblea Generale Straordinaria della Società del Teatro Reale dell'Opera in Liquidazione*, Roma, 26 marzo 1931.

<sup>1303</sup> L'ultimo di questi atti è del 13 luglio 1932. Cfr. ASCA, *Contr.*, Atti pubblici e privati 1-15 luglio 1932, *Consenso a cancellazione di ipoteca per L. 647.585,90.*

<sup>1304</sup> ASCCRM, *TCP*, b. 710/1908, fasc. 37, *Verbale dei liquidatori della Società del Teatro Reale dell'Opera Roma*, 23 settembre 1931.

cura, non badando a sacrifici, a che il TEATRO di cui porta il nome, fosse degna sede dell'arte Lirica Italiana, e vi si dessero spettacoli sotto ogni aspetto di prim'ordine, seguendo le esplicite direttive artistiche e culturali del bene merito Governo Nazionale che per ogni istituzione dell'Urbe addimostra il più vivo interessamento.<sup>1305</sup>

Il bilancio finale di liquidazione della Società del Teatro Reale dell'Opera – ex STIn viene presentato al Tribunale Civile di Roma il 26 marzo 1931. Da esso “risulta che il netto ripartibile fra gli azionisti è di Lire 148.761.21, corrispondente a L. 371.903 per ognuna delle 400 azioni costituenti l'intero capitale sociale.”<sup>1306</sup> Di queste, ben 393 (pari a L. 146.157,89) sono in mano al Governatorato di Roma e “furono ritirate dai Liquidatori per procederne a suo tempo alla distruzione”<sup>1307</sup>. Per “le sole sette azioni che non sono in mano del Governatorato, e che non si sono mai presentate da molti anni nemmeno per esigere i dividendi”<sup>1308</sup>, i liquidatori accantonano L. 3.495.82 (2.603,32 per “capitale spettante” e 892,50 per “dividendi arretrati e non prescritti spettanti a dette azioni”).

---

<sup>1305</sup> Ivi, fasc. 36, *Verbale dell'Assemblea Straordinaria della Società del Teatro Reale dell'Opera*, Roma, 11 luglio 1929.

<sup>1306</sup> Ivi, fasc. 37, *Nota per trascrizione del Verbale dell'Assemblea Generale Straordinaria della Società del Teatro Reale dell'Opera in Liquidazione*, Roma, 26 marzo 1931.

<sup>1307</sup> Ivi, *Relazione dei Sindaci sul bilancio finale di liquidazione*.

<sup>1308</sup> *Ibidem*. Già il 22 luglio 1931, al momento della vendita del Costanzi, il notaio Agostino Balsi dichiara disperse le azioni e il teatro del tutto libero da vincoli. ASCA, *Contr.*, Atti pubblici e privati 7-31 luglio 1931, *Cessione di immobile*.

## X. Conclusioni

Nei suoi ventitré anni di vita, la Società Teatrale Internazionale attraversa un periodo cruciale per la storia del nostro paese: fondata nel 1908, all'apice dell'età liberale al tramonto, e liquidata nel 1931, nel pieno dell'involuzione totalitaria del regime fascista, la STIn vive da protagonista le profonde trasformazioni del mondo teatrale italiano, dapprima coinvolgendo all'interno del proprio azionariato le figure preminenti della produzione lirica e drammatica, poi facendosi interprete delle difficoltà organizzative della guerra e del dopoguerra, infine diventando oggetto di una nazionalizzazione che spiana la strada allo sviluppo maturo delle politiche teatrali dell'era fascista.

La ricchezza dell'archivio della Società Teatrale Internazionale e la continuità cronologica delle vicende della STIn consentono di ricostruire dall'interno e secondo una prospettiva omogenea un periodo fondamentale eppure tuttora poco studiato della storia del teatro italiano, che segna il passaggio dai modelli ottocenteschi alle forme che saranno proprie della nostra contemporaneità. Dalla "speculazione" privata attraverso una società di capitali fino alla svolta della nazionalizzazione fascista e alla trasformazione dell'anonima in un ente di diritto pubblico, il filo conduttore di tutta la vicenda resta la convinzione di poter superare la crisi del teatro lirico e drammatico ricorrendo a strumenti primariamente gestionali piuttosto che a soluzioni eminentemente artistiche.

Analizzato l'esperimento della Società Teatrale Internazionale nell'ottica della trasformazione, nuove piste di ricerca potrebbero dipartirsi attorno al fenomeno oggetto di studio in questo volume: in primo luogo una ricostruzione della storia della Società Teatrale Italo-Argentina e de La Teatral, con sede a Buenos Aires, così importante per meglio collocare le vicende della STIn all'interno dei complessi scambi culturali, economici e di compagnie tra le due sponde dell'Atlantico. Allo stesso modo, un importante contributo agli studi del teatro tra fine Ottocento e primo dopoguerra potrebbe venire da un'analisi degli archivi d'impresa e degli archivi societari, finora poco sfruttati eppure preziosi per ricostruire un periodo storico in cui le relazioni tra spettacolo e grande industria si fanno sempre più strette, coinvolgendo spesso direttamente non soltanto impresari e organizzatori, ma anche autori, drammaturghi e compositori. Dalla Suvini Zerboni all'Associazione fra Proprietari ed Esercenti di Teatri, dall'Ars Italica fino alla Società del

Teatro Lirico, sono innumerevoli le società che tra la fine dell'Ottocento e il primo dopoguerra s'impongono quali protagoniste della produzione spettacolare; per tutte, lo scavo delle fonti primarie potrebbe definire i rapporti tra arte, mercato e produzione in un periodo cruciale per la storia italiana.

## XI. Appendice

L'appendice si divide in sei parti. La prima è composta da una descrizione dell'Archivio della Società Teatrale Internazionale conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma; la seconda ricostruisce attraverso una tabella la composizione dell'azionariato della STIn come si ricava dagli atti societari dell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma, mentre la terza elenca la distribuzione delle cariche sociali riportate sui *Fogli degli Annunzi Legali* pubblicati sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno». Nella quarta parte trascrivo i principali documenti d'archivio: atti societari quali lo Statuto e il Regolamento interno, i principali moduli di contratto utilizzati dalla STIn per le scritture di impresari, artisti e maestranze, nonché alcuni atti in grado di restituire uno sguardo dall'interno sullo svolgimento dell'attività sociale. La quinta parte riporta i principali articoli della stampa periodica e l'apparato iconografico che per motivi di spazio non ha potuto trovare posto all'interno dei capitoli. La sesta e ultima parte riporta le biografie dei protagonisti della STIn, dando spazio alle figure meno note coinvolte nel progetto.

### XI.1 *L'Archivio della Società Teatrale Internazionale conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma*

La ricerca sulla Società Teatrale Internazionale (1908-1931) è stata condotta attraverso la ricognizione di un ampio *corpus* documentale, in massima parte conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma: le carte amministrative delle Ripartizioni X (Antichità e Belle Arti) e XV (Spettacoli pubblici), gli atti della Segreteria del Governatorato e, soprattutto, i 41 faldoni che compongono il fondo dell'Archivio della Società Teatrale Internazionale, finora esplorato soltanto in superficie. Tale fondo costituisce uno dei rari casi di archivio d'impresa teatrale conservatosi pressoché integralmente, probabilmente grazie agli obblighi connessi alla natura giuridica delle società anonime per azioni.

La schedatura e l'indicizzazione dell'Archivio STIn, avviate in seguito alla presente ricerca dalle archiviste Gloria Ludovisi e Maria Teresa De Nigris dell'Archivio Storico Capitolino, sono terminate

nel gennaio 2014<sup>1309</sup>. Il loro lavoro ha portato a una profonda revisione dell'ordine originario del fondo, primariamente condizionato in 25 buste divise per argomenti<sup>1310</sup>, per tipologia di documentazione (esempio: documenti di cassa, giustificazioni e bordeaux) e per nuclei di carte relative ai teatri Costanzi, Adriano, Argentina di Roma, Petruzzelli di Bari, Regio di Torino, Regio di Parma e Carlo Felice di Genova, strutture gestite in tempi diversi dalla STIn.

Sebbene apparentemente ordinate per temi, in realtà nelle carte numerose erano le commistioni tra le varie materie; inoltre i fascicoli, raccolti nelle buste, non rispettavano alcun ordine cronologico. Il grande disordine della fascicolazione era da intendersi come indice della natura 'd'uso' dell'archivio stesso, particolarmente ricco e omogeneo per quanto riguarda le stagioni 1908-1913 e la primavera-estate 1926. Piuttosto scarsa la documentazione relativa agli altri anni, che si limita a pochi *bordereaux* e ad alcune carte, perlopiù di scarso interesse, che si spingono fino al 1934. Questa disomogeneità può essere dovuta all'acquisto nel 1913 della maggioranza della azioni della STIn da parte di un'altra società, l'Impresa del Costanzi, che oltre al massimo romano gestiva altri teatri in Sud America. Ciò può aver portato al trasferimento di alcuni faldoni, conservando a Roma soltanto le carte obbligatorie per legge, quali i *bordereaux*. Tuttavia non si può escludere una perdita accidentale di alcune buste nel periodo precedente il versamento presso l'Archivio Storico Capitolino.

Nonostante le accurate ricerche effettuate dalle archiviste sulle rubriche degli Atti di Direzione dell'Archivio Storico Capitolino, non è stato possibile determinare la data del versamento del fondo della STIn presso l'Istituto. L'ipotesi più attendibile è che tale archivio, conservato in precedenza nei locali del Teatro Costanzi, sede degli uffici romani della società, viene versato in Archivio Storico Capitolino in un momento successivo al 1934, estremo cronologico delle carte custodite.

Dopo la schedatura il fondo è stato ordinato distinguendo una prima parte (bb. 1-39) relativa al

---

<sup>1309</sup> Per un'analisi dell'ordinamento del fondo e l'attuale indice rimando a: *Archivio della Società Teatrale Internazionale (STIn) – 1904-1934. Inventario e introduzione a cura di Maria Teresa De Nigris e Gloria Ludovisi*, disponibile presso la Sala Studio dell'Archivio Storico Capitolino di Roma.

<sup>1310</sup> Carte dell'Ufficio di Presidenza - Soci - Affari Generali - Sindaci (b. 1); Banche - Mutui - Assemblee Consiglieri (b. 2); Contratti (b. 3); Carte Legali (b. 4); Teatro Petruzzelli di Bari (b. 5); Teatro Regio di Torino (bb. 6-7); Teatro Carlo Felice di Genova (b. 8); Teatro Adriano (b. 9); Teatro Regio di Parma (b. 10); Teatro Argentina Gestione Polese (b. 11); STIn Milano (b. 12); Documenti di cassa (bb. 13-16); Giornale di Cassa (b. 17); Mandati di pagamento (b. 18); Fornitori (b. 19); Borderaux 1909-1911 (b. 20a); Borderaux 1911-1919 (b. 20b); Teatro Costanzi 1926 (b. 21); Teatro Costanzi 1908-1932 (b. 22); Teatro Costanzi 1908-1926 (b. 23); Amministrazione centrale giustificazioni ed altre carte 1908-1910 (bb. 24-25).



carteggio della STIn per gli anni 1904-1915 ed una piccola Appendice (bb. 1-2) riguardante l'istituzione dell'ente lirico Teatro Reale dell'Opera e il suo magazzino, con estremi cronologici 1926-1934. Tale scelta è stata giudicata la più opportuna, poiché i documenti successivi al 1915 non sono appartenenti propriamente alla STIn: si tratta del nutrito carteggio del Governatore e del Segretario Generale del Comune di Roma per il progetto dell'istituzione di un Ente Lirico nel 1926 e di una esigua documentazione, relativa alle spedizioni, bollette ed inventario del magazzino del Teatro Reale dell'Opera riferita agli anni 1930-1934. Nell'ordinamento si è cercato di conservare il più possibile la disposizione originale dei documenti mantenendo insieme corpus omogenei.



### **XI.3 Consigli di Amministrazione e cariche sociali della STIn**

#### **24 luglio 1908**

PRESIDENTE: Enrico di San Martino

VICE PRESIDENTI: Giovanni Bortini, Roberto De Sanna

AMMINISTRATORI DELEGATI: Giovanni Bortini, Renzo Sonzogno

CONSIGLIERI: Giovanni Bortini, Andrés Luzio, Ernest Rottembourg, Charles Séguin, Roberto De Sanna, Louis Lombard, Guido Ravà Sforzi, Renzo Sonzogno, Gaetano Carloni, Tullo Cantoni, Uberto Visconti di Modrone, Ettore Bocconi

SINDACI EFFETTIVI: Emilio Giannini, Giovanni Eigemann, Angelo Viterbi

SINDACI SUPPLEMENTI: Giovanni Meyer, Carlo Marelli

#### **23 gennaio 1909**

PRESIDENTE: Enrico di San Martino

AMMINISTRATORE DELEGATO: Alberto Marghieri

CONSIGLIERI: Uberto Visconti di Modrone, Guido Ravà Sforzi, Riccardo Biglia, Alberto Marghieri, Pietro Lanza di Scalea, Alfonso Rigod, Ernest Rottembourg, Juan Séguin

SINDACI EFFETTIVI: Emilio Giannini, Giovanni Eigemann, Aldo Luzzatti

SINDACI SUPPLEMENTI: Giovanni Meyer, Carlo Marelli

#### **21 marzo 1910**

PRESIDENTE: Enrico di San Martino

COMITATO DIRETTIVO: Walter Mocchi, Gino Pierantoni, Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERI<sup>1311</sup>: Roberto De Sanna, Uberto Visconti di Modrone, Tullo Cantoni Mamiani, Riccardo Biglia, Andrés Luzio, Alfonso Rigod, Charles Séguin, Juan Séguin, Walter Mocchi, Domenico Prospero Colonna principe di Sonnino, Giovanni Colonna duca di Pesaro, Salvatore Barzilai, Giuseppe Marchesano, Gino Pierantoni

SINDACI EFFETTIVI: Emilio Giannini, Giovanni Eigemann, Aldo Luzzatti

SINDACI SUPPLEMENTI: Giovanni Meyer, Carlo Marelli

#### **26 settembre 1910**

PRESIDENTE: Enrico di San Martino<sup>1312</sup>

COMITATO DIRETTIVO: Walter Mocchi, Gino Pierantoni, Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERI: Enrico di San Martino, Salvatore Barzilai, Enrico Parisi, Salvatore Contarini, Pietro Vaccari

SINDACI EFFETTIVI: Ercole Micozzi, Giulio Montefiore, Virgilio Vercelloni

SINDACI SUPPLEMENTI: Guido Cassinelli, Luca Cuccia

#### **21 dicembre 1911**

COMITATO DIRETTIVO: Walter Mocchi, Gino Pierantoni, Giuseppe Marchesano

<sup>1311</sup> In questa seduta il CdA viene aumentato a 15 amministratori. Negli anni successivi verrà ridotto a otto e poi a cinque.

<sup>1312</sup> Dimissionario il 22 maggio 1911.

CONSIGLIERI: Giuseppe Marchesano, Salvatore Contarini, Gino Montefiore, Luca Cuccia, Giovanni Colonna di Cesarò, Andrés Luzio, Charles Séguin

SINDACI EFFETTIVI: Ercole Micozzi, Virgilio Vercelloni, Antonio Corbi

SINDACI SUPPLEMENTI: Vincenzo Salemi, Guido Cassinelli

#### **28 dicembre 1912 – 16 luglio 1913**

COMITATO DIRETTIVO: Walter Mocchi, Gino Pierantoni, Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERI: Andrés Luzio, Charles Séguin, Giuseppe Marchesano, Gino Pierantoni, Enrico Parisi, Salvatore Contarini, Giulio Montefiore, Luca Cuccia

SINDACI EFFETTIVI: Ercole Micozzi, Virgilio Vercelloni, Vincenzo Salemi

SINDACI SUPPLEMENTI: Guido Cassinelli, Edoardo Rispoli

#### **4 aprile 1914**

PRESIDENTE: Giovanni Colonna di Cesarò

CONSIGLIERE DELEGATO: Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERI: Giuseppe Marchesano, Gino Pierantoni, Luca Cuccia, Giovanni Colonna di Cesarò

SINDACI EFFETTIVI: Ercole Micozzi, Virgilio Vercelloni, Vincenzo Salemi

SINDACI SUPPLEMENTI: Guido Cassinelli, Edoardo Rispoli

#### **25 luglio 1915**

PRESIDENTE: Giovanni Colonna di Cesarò

CONSIGLIERE DELEGATO: Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERE<sup>1313</sup>: Luca Cuccia

SINDACI EFFETTIVI: Ercole Micozzi, Virgilio Vercelloni, Vincenzo Salemi

SINDACI SUPPLEMENTI: Guido Cassinelli, Edoardo Rispoli

#### **27 febbraio 1918<sup>1314</sup>**

PRESIDENTE: Giovanni Colonna di Cesarò

CONSIGLIERE DELEGATO: Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERE: Luca Cuccia

SINDACI EFFETTIVI: Ercole Micozzi, Virgilio Vercelloni, Vincenzo Salemi

SINDACI SUPPLEMENTI: Guido Cassinelli, Edoardo Rispoli

---

<sup>1313</sup> Consiglio di amministrazione, presidenza e consigliere delegato dimissionari. Entra il Banco di Roma come azionista di maggioranza. L'elezione delle nuove cariche sociali viene rimandata alla successiva assemblea, che a causa delle contingenze della grande guerra non si terrà che due anni più tardi. Il nuovo CdA verrà ridefinito con chiarezza soltanto a guerra finita, nel 1919.

<sup>1314</sup> A causa delle contingenze della guerra e dell'assenza di amministratori e azionisti, il CdA non viene rinnovato. Viene però deliberata la riduzione del capitale sociale a L. 250mila, diviso in 400 azioni da L. 625 l'una.

### **28 febbraio 1919 – 7 marzo 1921**

PRESIDENTE: Enrico Parisi

AMMINISTRATORE DELEGATO: Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERI: Luca Cuccia, Giuseppe Marchesano, Enrico Parisi

SINDACI EFFETTIVI: Ercole Micozzi, Virgilio Vercelloni, Vincenzo Salemi

SINDACI SUPPLEMENTI: Guido Cassinelli, Amilcare Rispoli

### **16 marzo 1921<sup>1315</sup>**

CONSIGLIERE DELEGATO: Giuseppe Marchesano

CONSIGLIO DIRETTIVO: Walter Mocchi, Gerolamo Arnaldi, Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERI: Walter Mocchi, Gerolamo Arnaldi, Giacomo Zunino, Renato De Paolis, Mario Pasanisi, Arnaldo Arnaldi, Vincenzo Morichini, Renzo Rossi, Mario Rossi

SINDACI EFFETTIVI: Filiberto Moschi, Attilio Restaldi, Luigi Garofani

SINDACI SUPPLEMENTI: Carlo Nolli, Nicola Scalzitti

### **2 luglio 1921 – 28 febbraio 1923**

PRESIDENTE: Francesco Liberati

CONSIGLIO DIRETTIVO: Walter Mocchi, Vincenzo Morichini, Giuseppe Marchesano

CONSIGLIERI: Walter Mocchi, Giuseppe Marchesano, Luca Cuccia, Mario Pasanisi, Vincenzo Morichini, Francesco Liberati, Giuseppe Paradossi, Renzo Rossi, Filiberto Moschi, Giusto Barzilai, Augusto Carelli

SINDACI EFFETTIVI: Attilio Restaldi, Gustavo Desantis, Giorgio Nusiner

SINDACI SUPPLEMENTI: Nicola Scalzitti, Pompeo Colonelli

### **12 gennaio 1924 – 16 ottobre 1926**

PRESIDENTE: Walter Mocchi<sup>1316</sup>

CONSIGLIO DIRETTIVO: Walter Mocchi, Giuseppe Marchesano, Mario Pasanisi

CONSIGLIERI: Walter Mocchi, Giuseppe Marchesano, Luca Cuccia, Guglielmo Ceccarelli, Mario Sammarco, Girolamo Schiavoni, Mario Pasanisi, Giusto Barzilai, Augusto Carelli, Odoardo Tabanelli, Carlo Malvezzi<sup>1317</sup>

SINDACI EFFETTIVI: Gustavo Desantis, Giorgio Nusiner

SINDACI SUPPLEMENTI: Giacomo Barberi, Nicola Scalzitti

### **24 febbraio 1927**

PRESIDENTE<sup>1318</sup>: Ludovico Spada Potenziani

<sup>1315</sup> Il CdA viene portato a nove membri. Per poter rivestire la carica di amministratori è necessario possedere otto azioni nominali.

<sup>1316</sup> Nominato il 19 maggio 1924.

<sup>1317</sup> Il 19 maggio 1924 vengono eletti consiglieri Guido Toja, Cesare Ferrero e Alberto Vicinelli. Il 16 ottobre, con l'ingresso del Governatorato di Roma quale azionista di maggioranza, il CdA si dimette e vengono eletti quali amministratori temporanei Enrico Braccianti e il governatore Filippo Cremonesi.

<sup>1318</sup> Da questo momento, la carica sarà ricoperta dal governatore di Roma.

CONSIGLIERI: Enrico di San Martino, Ludovico Spada Potenziani, Antonio Angelini Rota, Tommaso Bencivenga, Roberto Forges Davanzati, Domenico Delli Santi<sup>1319</sup>, Alberto Fassini e Giuseppe Mulè<sup>1320</sup>

SINDACI EFFETTIVI: Stefano Gentiloni Silveri, Giulio Cona, Enrico Giovannelli

SINDACI SUPPLEMENTI: Ubaldo Gervasi, Francesco Bordini

### **3 novembre 1928**<sup>1321</sup>

PRESIDENTE: Paolo d'Ancora

CONSIGLIERI: Enrico di San Martino, Vincenzo Morichini, Francesco Liberati, Roberto Forges Davanzati, Alberto Fassini, Giuseppe Mulè, Adolfo Berardelli, Paolo d'Ancora, Antonio Munoz, Edmondo Rossoni, Achille Starace

SINDACI EFFETTIVI: Umberto Albertini, Antonio Angelini Rota, Giulio Cona, Stefano Gentiloni Silveri, Gino Cadolini

SINDACI SUPPLEMENTI: Francesco Bordini, Ubaldo Gervasi

## *XI.4 Statuti societari, atti e carteggi*

Le pagine che seguono riportano le trascrizioni di documenti tratti dall'Archivio della Società Teatrale Internazionale. In larga parte inediti, essi non hanno la pretesa di ricostruire esaustivamente le vicende della STIn: scelte tra le decine di migliaia di fonti disponibili, le carte che qui trascrivo servono unicamente a evidenziare con maggiore chiarezza i principali snodi della vita dell'anonima. L'Atto Costitutivo, lo Statuto e il Regolamento interno sono essenziali per comprendere gli aspetti amministrativi, le aspirazioni e le strategie della società nel suo primo anno di vita. Seguono una sezione dedicata ai contratti con impresari e interpreti e la trascrizione del curioso *Notice sur un projet de "Théâtre International"*, espressione del fascino esercitato dalla STIn su gruppi di interesse stranieri nonostante il fallimento della prima stagione. Segue la convenzione tra Comune di Roma e La Teatral, atto che nel 1912 avvia la pluridecennale esperienza di Walter Mocchi ed Emma Carelli quali esercenti del Teatro Costanzi.

In caso di documenti autografi si è attuata una trascrizione di tipo conservativo, provvedendo alla correzione di sviste e lievi errori di ortografia (considerabili evidenti *lapsus calami*), alla normalizzazione nell'uso dell'accento, dell'apostrofo, della punteggiatura e delle maiuscole. Le abbreviazioni sono state sciolte tra parentesi quadre, mentre i vocaboli non comprensibili (interamente o in parte) sono stati integrati nella lettura con l'uso di parentesi uncinate,

---

<sup>1319</sup> Nominato il 31 luglio 1927.

<sup>1320</sup> Nominati il 23 luglio 1928.

<sup>1321</sup> L'11 luglio 1929 il Consiglio vota la messa in liquidazione della società e le cariche sociali vengono progressivamente ridotte.

segnalando con un punto interrogativo i casi di integrazione incerta. Nei casi di cancellature apposte con un tratto di penna, dove il testo è rimasto leggibile si è provveduto a trascriverlo con carattere barrato. Le aggiunte manoscritte ai testi dattiloscritti non sono segnalate nel caso si tratti di mere correzioni ortografiche; sono state trascritte in corsivo le integrazioni più consistenti.

*Costituzione della Società Teatrale Internazionale, in Roma*<sup>1322</sup>

---

REGNANDO S.M. VITTORIO EMANUELE III  
PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE  
RE D'ITALIA

L'anno 1908, il giorno 24 luglio in Roma.

Innanzi di me dott. Francesco Stame, regio notaio in Roma, con studio in via della Mercede, n. 42, iscritto al Consiglio notarile di questo distretto, assistito dai sottoscritti testimoni, si sono costituiti i signori:

Conte comm. avv. Enrico di San Martino e Valperga del vivo conte Guido, nato a Torino, domiciliato in Roma, in via Nazionale, palazzo Colonna.

Giuseppe di Luggo di Giovanni, nato in Napoli, domiciliato in Napoli, via Medina, n.24, il quale stipula nella qualifica di mandatario del comm. Roberto De Sanna, giusta mandato a rogito Bonucci di Napoli, in data 21 luglio 1908, che al presente si allega sotto la lettera *A-bis*.

Avv. Renzo o Lorenzo Sonzogno fu avv. Giulio Cesare, nato in Milano, domiciliato in Milano, il quale stipula nella qualifica:

- a) di mandatario generale dello zio suo signor Eduardo Sonzogno, giusta mandato a rogito dell'agente consolare di Ostenda, signor Imschcot, del giorno 14 luglio 1908, che al presente si allega sotto la lettera *B*;
- b) di mandatario verbalmente incaricato del signor Friedrich Erlanger, pel quale egli in ogni caso si obbliga in proprio.

Duca Uberto Visconti di Modrone fu Guido, nato in Milano, domiciliato in Milano, il quale stipula tanto in proprio che nella qualifica di mandatario del signor Biglia Riccardo, giusta mandato a rogito notaio Cassinis di Torino, del dì 20 luglio 1908, che al presente si allega sotto la lettera *C*.

---

<sup>1322</sup> ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 15, *Costituzione della Società Teatrale Internazionale*, in «Bollettino ufficiale per le Società per Azioni», XXVII, 27 agosto 1908.

Ettore Bocconi fu Ferdinando, nato in Milano, domiciliato in Milano.

Maestro Louis Lombard fu Alfred Celestin, nato a Lione (Francia), domiciliato in Castello di Trevano (Svizzera).

Angelo Viterbi fu Giuseppe, nato in Mantova, domiciliato in Mantova, il quale stipula nella qualifica di mandatario del comm. Guida Ravà Sforzi, giusta mandato autentificato Resti-Ferrari, notaio in Mantova, del 10 giugno 1908, che al presente si allega sotto la lettera D.

Comm. avv. Tullo Cantoni fu comm. Angelo, nato in Vicenza, domiciliato in Roma, via Pompeo Magno, villino proprio.

Maestro Giacomo Orefice di Giuseppe, nato a Vicenza, domiciliato in Milano, il quale stipula tanto in proprio che quale mandatario del cav. ing. Luigi Cantoni, giusta mandato autentificato Bernardi-Pierini, notaio in Viadana, del 7 luglio 1908, che al presente si allega sotto la lettera E.

Juan Bortini fu Pietro, nato in comune di Castelvetro Piacentino, domiciliato in Buenos-Ayres, il quale stipula nella qualifica di mandatario del dott. don Alessandro Olivero, vice-presidente della Società Teatrale Italo-Argentina (capitale versato lire 2,200,000, con sede in Italia a Milano) giusta procura a rogito Emilio Poggi, notaio in Buenos-Ayres, in data 30 giugno 1908, che al presente verrà allegata (unitamente alla relativa traduzione ufficiale) sotto la lettera F.

Quali signori comparenti sono a me notaio cogniti.

Le costituite parti hanno premesso e dichiarato di essersi interamente intese per la costituzione in questa città di una Società anonima per l'esercizio dell'industria teatrale. E poiché il capitale stabilito in lire 2,000,000 è stato interamente sottoscritto ed in esecuzione dell'articolo 131 del Codice di commercio, si è proceduto al versamento dei tre decimi in lire 600,000 presso il Banco di Napoli sede di Roma, giusta le relative ricevute, che, esibite a me notaio, vengono, in estratto autentico, allegate al presente rispettivamente sotto le lettere G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, si viene alla stipulazione del presente atto costitutivo giusta i patti, clausole e condizioni che seguono:

#### ARTICOLO I.

Le dichiarazioni che precedono costituiscono parte essenziale ed integrale di questo atto.

#### ARTICOLO II.

Tra le costituite parti è costituita una Società anonima per azioni, per la durata di anni 30, con sede in Roma e sotto la denominazione: "Società Teatrale Internazionale".

#### ARTICOLO III.

Il capitale sociale è stabilito in lire 2,000,000, diviso in n. 400 azioni, ciascuna di lire 5000, salvo l'aumento preveduto dall'articolo 5 dello statuto sociale, ed alla formazione di esso sono concorse le sottoscritte parti giusta l'elenco che



segue:

Conte Enrico di San Martino e Valperga, azioni 23, capitale sottoscritto lire 115,000 – Comm. Roberto de Sanna, 53, id. 265,000 – Edoardo Sonzogno, 42, id. 210,000 – Duca Uberto Visconti di Modrone, 11, id. 55,000 – Ettore Bocconi, 12, id. 60,000 – Louis Lombard, 42, id. 210,000 – Dott. comm. Guido Ravà Sforzi, 22, id. 110,000 – Comm. Tullo Cantoni, 11, id. 55,000 – Riccardo Biglia, 10, id. 50,000, Commendatore Luigi Cantoni, 6, id. 30,000 – Giacomo Orefice, 4, id. 20,000 – Erlanger Friedrich, 4, id. 20,000 – Società teatrale italo-argentina, 160, id. 800,000 – Totale azioni n. 400, capitale lire 2,000,000.

#### ARTICOLO IV.

I residui sette decimi del capitale sociale saranno versati dai sottoscritti a richiesta del Consiglio d'amministrazione della Società, il quale la regolerà secondo i bisogni e le esigenze sociali. I versamenti debbono richiedersi mediante avvisi da inserirsi nella *Gazzetta Ufficiale del Regno* almeno 60 giorni prima della data fissata per i versamenti. A carico degli azionisti morosi decorrerà l'interesse del 5 per cento dalla data in cui si sarebbe dovuto eseguire il versamento.

Contro gli azionisti morosi la Società potrà esercitare a sua scelta, i diritti di cui all'articolo 168 Codice di commercio.

#### ARTICOLO V.

Le norme che regolano la Società costituita col presente atto, sono contenute nello statuto che rimane approvato e sottoscritto da tutti gli intervenuti in questo atto, a norma e per gli effetti dell'articolo 134, n. 2 del Codice di commercio, in tutti i suoi articoli e che, come parte integrale e sostanziale di questo atto, resta ad esso allegato sotto la lettera A.

#### ARTICOLO VI.

Nei primi 4 anni dell'esercizio sociale, in conformità agli articoli 124 e 134, n. 4 del Codice di commercio, sono nominati:

Ad amministratori: conte Enrico di San Martino e Valperga, duca Uberto Visconti di Modrone, dottor Ettore Bocconi, comm. Roberto De Sanna, maestro Louis Lombard, comm. dott. Guido Ravà Sforzi, avv. Lorenzo Sonzogno, Juan Bortini, Carlos Seguin, Andrés Luzio, Ernest Rottembourg, Gaetano Carloni, comm. avvocato Tullo Cantoni.

A sindaci effettivi: Egemann Giovanni, Giannini Emilio, Viterbi Angelo

A sindaci supplenti: Meyer Giovanni, cav. Carlo Marelli.

#### ARTICOLO VII.

Articolo VII. Il signor conte Enrico di San Martino e Valperga è autorizzato da tutte le intervenute e costituite parti:

a) a curare le pratiche necessarie per ottenere dal Tribunale il provvedimento per la trascrizione, affissione e pubblicazione del presente atto e dell'annesso statuto;

b) a poter consentire, quale speciale procuratore di tutte le costituite parti, nessuna esclusa od eccettuata, tutte quelle modifiche che per avventura possano essere richiesta dall'autorità giudiziaria e da altri uffici, ovvero ravvisarsi da lui necessarie per ottenere il provvedimento su accennato, ritenendosi le modifiche dallo stesso consentite, sia all'atto costitutivo che allo statuto, come consentite ed approvate da tutte le parti intervenute in quest'atto;

c) a ritirare dal Banco di Napoli i tre decimi del capitale come sopra depositato, la cui quietanza al Banco di Napoli sarà rilasciata dal detto signor conte Enrico di San Martino e Valperga, unitamente alla Società Bancaria. E per tale ritiro dei tre decimi il signor Enrico di San Martino e Valperga è rivestito delle più ampie facoltà, senza bisogno di altri incarichi o ratifiche di sorta.

#### ARTICOLO VIII.

I comparenti o sottoscrittori che rappresentano l'intero capitale sociale e a norma della legge e dello statuto sociale, costituiscono l'assemblea generale dei soci, riconoscono che col presente atto si è provveduto a quanto è prescritto dal citato articolo 134 del Codice di commercio.

Per ogni effetto dichiarano di rinunciare a qualsiasi eccezione che potesse riguardare le formalità relative alla convenzione della presente assemblea, intendendo di aver, con la loro presenza e con le convenzioni sopra stabilite, accettato, ratificato, e riconosciuto regolare ed effettuato ogni atto richiesto dalla legge.

#### ARTICOLO IX.

Tutti i comparenti autorizzano il signor conte Enrico di San Martino e Valperga a stipulare con i signori eredi di Domenico ed Enrico Costanzi o con i loro mandatari, l'atto di acquisto dei terreni ed edifici costituenti l'attuale teatro Costanzi e con l'avv. Casimiro Sciolla l'acquisto di una zona di area adiacente al teatro stesso, in esecuzione degli accordi precedentemente intervenuti in contemplazione della Società oggi col presente atto costituita.

A tale effetto tutti i comparenti conferiscono al signor conte Enrico di San Martino e Valperga i più ampi ed illimitati poteri per addivenire a tali stipulazioni, per determinare e convenire tutti i patti e condizioni dell'acquisto, per sottoscrivere, a nome e nello interesse della Società, i contratti medesimi, pagare i prezzi di acquisto o ricevere more al pagamento obbligandosi al pagamento dei detti prezzi, ricevere la liberazione, surrogare la Società in mutui ipotecari passivi e in generale per fare ogni e qualunque atto necessario al perfezionamento del contratto medesimo; gli conferiscono altresì espressa facoltà di contrarre, ove necessario, mutui, consentire ipoteche o fare qualunque operazione finanziaria onde procurarsi le somme necessarie al pagamento del prezzo di acquisto con facoltà di eleggere speciali domicili.

#### ARTICOLO X.

I signori comparenti si riservano, se lo riterranno necessario, di allegare al presente atto, regolari atti di notifica del presente contratto, emessi da tutti o da alcuni degli azionisti non personalmente intervenuti.

ARTICOLO XI.

Le spese tutte del presente atto e sua esecuzione, nessuna esclusa ed eccettuata, sono a carico della Società.

ARTICOLO XII.

Ai sensi dell'articolo 43, n. 11, della legge notarile, tutti i comparenti delegano i signori: Bortini Sonzogno e Di Luggo per apporre le firme marginali nel presente atto e nell'allegato statuto.

Atto fatto in Roma e letto da me notaio ai signori comparenti in via dei Greci, nei locali dell'Accademia di Santa Cecilia, ivi compresi i signori: avv. cav. Giannetto Valli del vivo comm. Candido, nato a Palermo, domiciliato in Roma nel piazzale di Villa Umberto I, palazzo Valli; ed on. avv. Alberto Marghieri fu Giuseppe, nato a Napoli ed ivi domiciliato, deputato al Parlamento nazionale, testimoni che si firmano con me notaio ed i signori comparenti i quali, da me interpellati, hanno dichiarato che il presente atto, contenuto in cinque fogli, scritto in circa quindici pagine da persona di mia fiducia, è conforme alla loro volontà.

(Omesse le firme).

Prof. ALBERTO MARGHIERI – AVV. GIANNETTO VALLI, testimoni.

FRANCESCO STAME, regio notaio.

Allegato A.

---

STATUTO

---

TITOLO I.

**Denominazione, oggetto sede e durata della Società.**

ART. 1.

È costituita in Roma una Società anonima per azioni sotto la denominazione «Società Teatrale Internazionale».

ART. 2.

Scopo ed oggetto della Società è l'esercizio dell'industria teatrale nel modo più ampio, senza esclusioni di sorta.

Conseguentemente la Società potrà anche costruire od acquistare teatri, tanto per spettacoli lirici o drammatici o di altro genere, così in Italia come all'estero: a tal uopo assumerà artisti, maestri, formerà compagnie, corpi di ballo,

masse orchestrali e corali.

Inoltre, a complemento del suo esercizio industriale, potrà istituire agenzie teatrali o rilevarne fra le già esistenti, provvedere all'istituzione e all'esercizio di laboratori per la fabbricazione di scenari, arredamenti, attrezzi, decorazioni e mobili, vestiari ed ogni altra sorta di accessori teatrali e provvedere comunque alle relative forniture, sia direttamente, sia promuovendo la istituzione di speciali enti nei quali essa abbia interesse o direzione.

Praticherà infine tutte le operazioni industriali, immobiliari, commerciali, finanziarie che abbiano diretta o indiretta relazione col suo oggetto o che valgano comunque a favorirlo.

Per svolgere tale oggetto sociale, la Società potrà interessarsi anche in altre Società, come pure potrà accordare partecipazioni proporzionali agli utili lordi o netti nel proprio esercizio sociale.

#### ART. 3.

La sede della Società è in Roma. Per deliberazioni del Consiglio d'amministrazione potranno stabilirsi succursali, rappresentanze ed agenzie, tanto in Italia che all'estero.

#### ART. 4.

La durata della Società è fissata ad anni 30 dalla data del provvedimento che ne autorizzerà la trascrizione nei registri delle Società. Detta durata potrà essere prorogata od abbreviata per deliberazione dell'assemblea generale degli azionisti.

### TITOLO II.

#### **Capitale sociale.**

#### ART. 5.

Il capitale è di lire 2,000,000, diviso in 400 azioni di lire 5000 ciascuna. Detto capitale sarà aumentato con deliberazione dell'assemblea generale a norma di statuto.

È riconosciuto a favore degli azionisti intervenuti nell'atto costitutivo un diritto di prelazione per le azioni di nuova emissione, in proporzione di quelle che essi posseggono al momento di tale emissione.

#### ART. 6.

Le azioni liberate sono al portatore.

Esse sono indivisibili e conferiscono ai loro possessori eguali diritti ed obblighi.

I creditori degli azionisti non possono per qualsiasi ragione, agire contro la Società e devono, per l'esercizio dei loro diritti, stare agli inventari ed ai bilanci sociali ed alle deliberazioni dell'assemblea, importando la qualità di socio siffatta condizione.

TITOLO III.

**Obbligazioni.**

ART. 7.

La società potrà emettere anche obbligazioni, a norma degli articoli 171 e seguenti del Codice di commercio.

TITOLO IV.

**Ordinamento ed amministrazione della Società.**

ART. 8

La gestione e l'amministrazione della Società si esplicano per mezzo dell'assemblea generale e del Consiglio d'amministrazione, nonché degli organi e delle delegazioni dallo stesso istituite, sotto la sorveglianza dei sindaci, giusta le norme appresso stabilite.

**a) Assemblea generale**

ART. 9.

L'assemblea generale dei soci si riunisce in via ordinaria una volta all'anno entro tre mesi dalla chiusura dell'esercizio sociale, e in via straordinaria tutte le volte che il Consiglio d'amministrazione lo creda opportuno, e sempre poi quando ne facciano richiesta i sindaci o tanti azionisti che rappresentino almeno un quarto del capitale sociale, indicando nella richiesta l'oggetto da trattarsi.

ART. 10.

L'assemblea generale è composta di tutti i possessori di azioni che abbiano depositate le loro azioni tre giorni liberi prima dell'adunanza sia presso la sede della Società, sia presso i banchieri designati nell'avviso di convocazione, contro ricevuta e consegna della carta d'ammissione.

Il deposito per l'adunanza di prima convocazione resta valido, se non ritirato, per quella di seconda convocazione.

Ogni azione dà diritto ad un voto.

ART. 11.

Gli azionisti possono intervenire nell'assemblea personalmente o per mezzo di altro azionista che abbia già depositato le sue azioni, all'uopo delegato mediante speciale mandato autentificato da regio notaio o dal Console italiano per gli azionisti residenti all'estero.

Le Società commerciali, sia in nome collettivo che in accomandita o anonime, saranno rappresentate dalle persone autorizzate alla firma sociale a termine dei relativi statuti o anche da un delegato munito di speciale mandato.

Gli amministratori non possono essere mai mandatari.

ART. 12.

Per la validità delle assemblee generali è necessario l'intervento di tanti azionisti che rappresentino almeno i tre quarti del capitale sociale quando l'assemblea sia stata convocata per decidere:

- a) su proposta di aumento, di reintegra o di riduzione del capitale sociale;
- b) su modificazioni o aggiunzioni allo statuto sociale siano formali che sostanziali;
- c) sulla proroga della durata della Società;
- d) sull'emissione di obbligazioni.

In questi casi le deliberazioni devono riportare il voto favorevole dei due terzi dei votanti. Invece l'assemblea è legalmente costituita con l'intervento di tanti azionisti che rappresentino almeno la metà del capitale sociale quando sia stata convocata:

- a) per la discussione, l'approvazione o la modifica del bilancio e dei conti sociali e per provvedimenti in ordine ai dividendi e alle indennità dovute ai sindaci;
- b) per l'elezione dei consiglieri e dei sindaci;
- c) per qualsiasi altra deliberazione d'interesse generale riflettente la gestione e l'amministrazione della Società.

In questi casi le deliberazioni devono riportare il voto favorevole della maggioranza dei votanti.

Nei casi in cui per legge gli amministratori non possono dar voto, la loro astensione non influisce su la validità dell'assemblea per quanto riguarda il numero delle azioni rappresentate.

ART. 13.

Non intervenendo, nel giorno fissato, il numero delle azioni rispettivamente richiesto dall'articolo precedente, sarà tenuta un'adunanza di seconda convocazione entro il termine non maggiore di 10 giorni; e l'assemblea nel giorno fissato per detta adunanza delibererà efficacemente a maggioranza degli interventi su tutte le materie comprese nell'ordine del giorno di prima convocazione.

ART. 14.

Le deliberazioni prese dall'assemblea generale, in conformità alle norme che precedono, obbligano tutti gli azionisti, compresi gli assenti o dissenzienti in tutti i casi, non esclusi quelli in cui è ammesso il recesso e ciò per deroga espressa all'articolo 158 del Codice di commercio.

ART. 15.

L'approvazione del bilancio importa liberazione degli amministratori da ogni responsabilità per l'esercizio a cui si riferisce ed autorizza a restituire la cauzione ai consiglieri che cessano od hanno rinunciato all'ufficio.

Qualunque impugnativa delle deliberazioni dell'assemblea, compresa l'azione di cui all'articolo 163 del Codice di commercio, dovrà essere legalmente proposta entro tre mesi dalla data o dalla pubblicazione della deliberazione; trascorso detto termine, l'azione dei soci è improponibile.

ART. 16.

La convocazione dell'assemblea è fatta per deliberazione del Consiglio di amministrazione, con avviso da inserirsi almeno 60 giorni prima di quello fissato per l'adunanza nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, oltre agli altri mezzi di pubblicità che il Consiglio d'amministrazione, volta per volta, crederà di adottare.

L'avviso dovrà contenere l'indicazione delle materie su cui è chiamata a deliberare l'assemblea.

Nell'avviso di prima convocazione, potrà preventivamente indicarsi anche il giorno per l'adunanza di seconda convocazione pel caso che la prima non risulti in numero legale, giusta gli articoli 13 e 14 di questo statuto.

Nelle assemblee straordinarie e in caso di urgenza, a giudizio del Consiglio, il termine suddetto di giorni 60, potrà essere ridotto a 15 giorni.

ART. 17.

Il presidente, o in mancanza, uno dei vice-presidenti del Consiglio d'amministrazione e il segretario del Consiglio stesso, eserciteranno rispettivamente le funzioni di presidente e di segretario dell'assemblea.

In difetto, provvederà l'assemblea votando peralzata e seduta sui nomi proposti da un azionista.

Funzioneranno da scrutatori due azionisti possessori del maggior numero d'azioni fra i presenti, purché non siano amministratori.

E qualora non sia possibile la scelta con questi criteri per eguaglianza di numero d'azioni fra azionisti, il presidente designerà i due scrutatori.

ART. 18.

Le deliberazioni sono prese per alzata e seduta, tenuto conto delle azioni rappresentate da ciascun azionista.

A richiesta di cinque azionisti o se il Consiglio lo creda opportuno, sarà fatto l'appello nominale.

Le votazioni saranno normalmente palesi; per la nomina degli amministratori però e dei sindaci o per richiesta di almeno cinque azionisti, si dovrà procedere a scrutinio segreto.

ART. 19.

Le deliberazioni delle assemblee sono accertate per mezzo di processi verbali, consacrati nel libro di cui all'articolo 140, n. 2, del Codice di commercio e sottoscritti dal presidente e dal segretario dell'assemblea non più tardi di otto giorni dalla data dell'assemblea.

Il presidente potrà invitare anche un notaio per la redazione d'un verbale.

#### **b) Consiglio d'amministrazione**

##### ART. 20.

Il consiglio d'amministrazione si compone di un numero non minore di 11 e non maggiore di 15 membri eletti dall'assemblea generale fra i soci.

##### ART. 21.

Gli amministratori rimangono in ufficio quattro anni e sono rieleggibili. La rinnovazione parziale o l'eventuale surroga di essi sono regolate dagli articoli 124 e 125 del Codice di commercio.

##### ART. 22.

Prima di assumere l'ufficio ogni amministratore deve dare cauzione, vincolando le proprie azioni fino a concorrenza della cinquantesima parte del capitale sociale; ma la cauzione non potrà mai eccedere la somma di lire 50,000.

##### ART. 23.

Il Consiglio elegge fra i suoi membri un presidente, due vice-presidenti ed un segretario. Quest'ultimo potrà essere scelto anche tra persone estranee al Consiglio.

##### ART. 24.

Il Consiglio si riunirà sempre che il presidente lo crederà necessario o ne faranno richiesta almeno tre consiglieri.

##### ART. 25.

Per la validità delle adunanze del Consiglio e per la legalità delle sue deliberazioni, occorre l'intervento della metà più uno dei suoi componenti.

L'amministratore che non possa intervenire all'adunanza del Consiglio o dei Comitati, ha facoltà di farsi rappresentare da altro amministratore per mezzo di delegazione diretta o di dare voto per lettera o telegramma.

Un amministratore intervenuto non può rappresentare che un solo assente.

L'amministratore rappresentato concorre a formare il numero richiesto per la legalità dell'adunanza.

Il Consiglio delibera a maggioranza di voti dei presenti e rappresentati.

Verificandosi parità di voti, si preferirà la determinazione per cui avrà votato il socio che presiede.

Le adunanze del Consiglio sono tenute nella sede sociale in Roma, ma potranno essere tenute in luogo diverso per determinazione del Consiglio o del presidente.



ART. 26.

Al Consiglio d'amministrazione sono consentite le più ampie facoltà per la gestione ed amministrazione della Società e fra l'altro esso:

- a) stabilisce i regolamenti interni e quanto altro può occorrere per l'andamento dell'esercizio sociale;
- b) delibera, in via di massima, su tutti i contratti ed affari;
- c) provvede alle azioni giudiziarie ed alle iscrizioni, trascrizioni, cancellazioni ed annotazioni ipotecarie e nomina i procuratori ed avvocati;
- d) esercita qualunque altra facoltà che sia necessaria per svolgere l'oggetto sociale in tutti i suoi particolari, nulla restando escluso od eccettuato, il tutto purché non sia esclusivamente e tassativamente deferito dalla legge all'assemblea generale.

ART. 27.

Per l'esercizio dei poteri che per legge e per il presente statuto competono al Consiglio d'amministrazione, questo ha la facoltà di regolarlo e provvedervi come meglio crede.

Può stabilire Comitati o Commissioni fra i suoi membri ed a questi, come anche ad uno o più amministratori, può delegare tutti o parte dei suoi poteri in modo permanente o temporaneo.

Inoltre può stabilire e nominare i direttori tecnici ed amministrativi, qualora ne riconosca la necessità, determinandone i poteri e gli onorari, come può affidare a persone estranee al Consiglio la trattazione di speciali affari.

ART. 28.

Al presidente del Consiglio d'amministrazione od a chi ne fa le veci, compete la rappresentanza della Società verso i terzi; in mancanza, a due amministratori congiuntamente.

La firma sociale è devoluta al presidente, salvo le delegazioni che per essa potrà deliberare il Consiglio d'amministrazione.

ART. 29.

Gli amministratori non assumono alcuna personale responsabilità per tutti gli impegni della Società.

ART. 30.

Gli amministratori hanno diritto ad una parte degli utili netti, giusta l'articolo 35 che segue e che saranno tra loro ripartiti, secondo le norme da stabilirsi dal Consiglio stesso.

ART. 31.

Le deliberazioni del Consiglio d'amministrazione sono accertate con processi verbali, trascritti nel libro di cui all'articolo

140, n. 3, del Codice di commercio, e firmati dal presidente, dal segretario e da un altro degli amministratori.

Anche le deliberazioni dei Comitati debbono riassumersi nel detto libro.

Le copie dei detti verbali, certificate conformi dal presidente e dal segretario, fanno piena prova dinanzi a qualsiasi autorità giudiziaria od amministrativa.

#### **c) Sindaci.**

##### **ART. 32.**

La gestione e l'amministrazione sociale sono sorvegliate, a norma degli articoli 83 e seguenti del Codice di commercio, da tre sindaci effettivi e da due supplenti, eletti la prima volta nell'atto costitutivo e poi annualmente dall'assemblea generale.

Ai sindaci son dovute le indennità che l'assemblea generale determinerà volta per volta in sede di approvazione di bilancio.

#### **TITOLO V.**

#### **Bilancio ed utili.**

##### **ART. 33.**

L'esercizio sociale comincia al 1° luglio e termina al 30 giugno di ogni anno. Il primo esercizio sociale comprende il periodo di tempo dalla data della costituzione al 30 giugno 1909.

##### **ART. 34.**

Alla fine di ciascun esercizio, il Consiglio d'amministrazione, oltre l'inventario, compilerà il bilancio sociale, per essere sottoposto all'esame dei sindaci e quindi alla discussione ed approvazione dell'assemblea.

Nella compilazione del bilancio, il Consiglio d'amministrazione, oltre le spese e gli oneri di qualsiasi specie, potrà determinare gli ammortamenti e le riserve straordinarie che crederà necessarie.

##### **ART. 35.**

Sono netti gli utili che risulteranno a seguito degli ammortamenti e dei prelevamenti di cui nel precedente articolo e saranno così ripartiti:

- a) 10 per cento per la riserva ordinaria prescritta dalla legge;
- b) 10 per cento per il Consiglio d'amministrazione, da dividersi secondo le determinazioni del Consiglio stesso;
- c) il resto agli azionisti, da dividersi in proporzione alle azioni.

ART. 36.

L'assemblea generale stabilirà l'epoca del pagamento dei dividendi dovuti agli azionisti.

I dividendi non ritirati saranno prescritti a favore della Società a compimento del quinquennio dalla data della loro esigibilità.

TITOLO VI.

**Scioglimento e liquidazione.**

ART. 37.

Quale che sia la ragione dello scioglimento della Società, la sua liquidazione sarà affidata ad un Comitato di almeno tre liquidatori eletti dall'assemblea generale in conformità della seconda parte dell'articolo 12 di questo statuto.

ART. 38.

L'assemblea generale stabilirà le attribuzioni, i poteri ed i compensi dei liquidatori.

TITOLO VII.

**Disposizione generale.**

ART. 39.

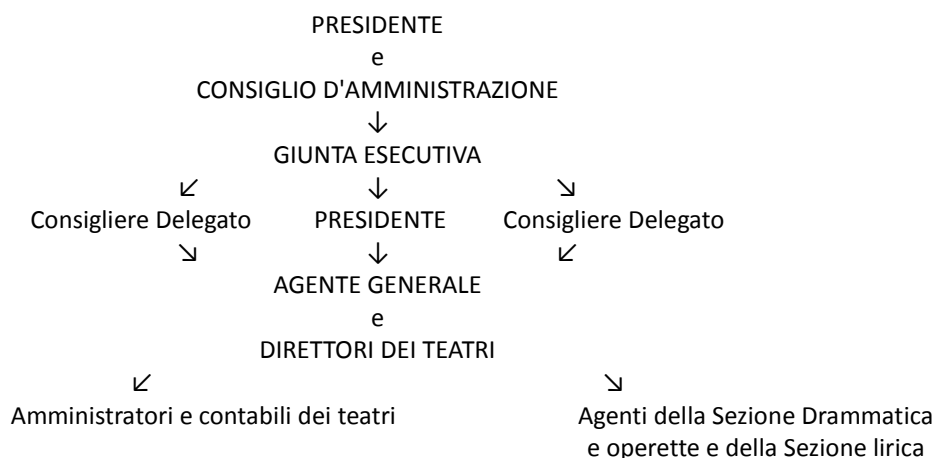
Per quanto non è espressamente preveduto dal presente statuto, si applicheranno le disposizioni del Codice di commercio.

(omesse le firme).

Prof. ALBERTO MARGHERI – AVV. GIANNETTO VALLI, testimoni.

FRANCESCO STAME, regio notaio.

*Regolamento interno della Società Teatrale Internazionale*<sup>1323</sup>



REGOLAMENTO INTERNO

della

SOCIETÀ TEATRALE INTERNAZIONALE

Anonima con Capitale di Lire 2,000,000

Il presente Regolamento è adattabile solo nel caso che si sia venuto ad un accordo e al contratto fra le due Società STIA e STIN per la fusione dell'Agenzia.

DEL CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Art. I - Il Consiglio di Amministrazione è dopo l'Assemblea Generale il supremo potere della Società, tenendosi però conto dell'Art. 27 dello Statuto che dà al Consiglio d'Amministrazione facoltà di delegare parte dei suoi poteri a Comitati od a Commissioni od alcuno dei suoi Membri. Il Consiglio d'Amministrazione riserva esclusivamente la propria competenza:

- a) Le riforme parziali e totale del presente Regolamento
- b) la discussione ed approvazione delle proposte concrete della Giunta esecutiva o le Commissioni speciali gli presenterà in materia di contratti d'acquisto di fitti e di miglioramenti edilizi e tecnici di Teatro, di assunzione di Direttori artistici di costruzione di laboratori e magazzini di materiale, di relazioni contrattuali permanenti o temporanee con altre società teatrali, con concessionari o proprietari di Teatri, case editrici, fornitori società di Navigazioni, ferroviarie ecc. ecc.

<sup>1323</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 7. Il fascicolo riporta diverse stesure del documento. Trascrivo qui la versione più completa, dattiloscritta e riprodotta in numerose copie a probabile uso del Consiglio di Amministrazione, mantenendo le correzioni autografe. Lo schema organizzativo è riportato sulla copertina.

La discussione delle trattative dei contratti indicati in questo paragrafo può essere lasciata alla Giunta Esecutiva che sottoporrà la trattativa definita all'approvazione del Consiglio di Amministrazione.

Per gli affari di minore importanza, e che siano conseguenza diretta di un contratto o di una decisione già approvati dal Consiglio (forniture per un dato teatro e per una stagione, manutenzione di stabile, nolo opere per teatri dei quali si è già approvato il repertorio, contratti di artisti per lo stesso motivo ecc.) basterà l'approvazione della Giunta Esecutiva o la decisione dei due Consiglieri Delegati. (Vedi Art. 3).

c) La discussione ed approvazione dei bilanci generali e preventivi da presentarsi all'Assemblea

d) La discussione ed approvazione di tutte le proposte d'iniziativa di uno dei suoi membri

e) La decisione in ultimo appello degli eventuali dissidi od opposizioni di interesse tra i direttori dei teatri ed i teatri da essi diretti o fra i direttori dei teatri e l'Agente Generale.

f) La risoluzione di ogni operazione finanziaria (prestiti, mutui, conti correnti allo scoperto ecc.) ed in genere ogni oggetto che non costituisce operazioni di ordinaria gestione della società nei limiti dei bilanci preventivi generali, già approvati dal Consiglio di Amministrazione.

Art. 2 - Il Consiglio di Amministrazione assegna alle proprie deliberazioni ~~su proposta della Giunta esecutiva~~ i mezzi per raggiungimento degli scopi della Società, l'organizzazione, il collegamento e la mutua facilitazione per l'esercizio dei propri teatri in Italia ed all'Estero e quello dei Teatri della Società Teatrale Italo-Argentina in Sud America per modo di valersi nel rispettivo funzionamento non solo di comuni materiali, di masse artisti comuni, ma di approfittare anche del singolare avvicinarsi delle stagioni teatrali in Europa e nel Sud America e tendere così insieme con la STIA, a mezzo del suo rappresentante in Italia, al maggior rendimento della produzione nazionale e dell'esportazione transoceanica di ogni ramo dell'industria teatrale senza esclusione di sorta.

#### DELLA GIUNTA ESECUTIVA

Art. 3 - La Giunta Esecutiva provvede alla esecuzione di tutte le deliberazioni del Consiglio di Amministrazione nonché allo studio delle proposte concrete da presentarsi al Consiglio stesso. Essa ha inoltre facoltà di compiere senza bisogno di ulteriore deliberazione del Consiglio di Amministrazione, tutti gli atti e le operazioni di ordinaria Amministrazione della Società, nei limiti dei bilanci preventivi generali della Società stessa già approvati dal consiglio. (discussione di preventivi teatrali ed eventuali modificazioni dei medesimi, scritture di compagnie di artisti e di masse, trattative con le società di Assicurazioni, di trasporti e con fornitori di ogni specie; trattative con le case editrici dislocazione dei direttori artistici, direzione suprema e sorveglianza amministrativa sia di tutti i teatri che di tutto il ~~congegno~~ funzionamento tecnico e amministrativo della STIN.

Art. 4. - La Giunta esecutiva è composta dal Presidente della società dai due Consiglieri Delegati, da tre Membri del Consiglio di Amministrazione nominati dal Consiglio stesso.

L'Agente Generale dovrà intervenire ad ogni riunione della Giunta Esecutiva sempre però con voto semplicemente

consultivo, e ciò per dare tutte le spiegazioni necessarie alle deliberazioni della Giunta per quanto riguarda gli affari trattati e da trattarsi sia dal lato tecnico come dal lato finanziario.

Dovrà l'Agente Generale tenere al corrente la Giunta degli affari fatti o trattati dopo l'ultima seduta della Giunta stessa; riferirà delle difficoltà incontrate, riferirà su quanto si potrà fare e proporrà nuove idee o nuovi affari, riferirà anche su quanto gli sarà stato indicato dei diversi direttori di teatro (vedi Art. 22).

Qualora fosse necessario, il Direttore del Teatro o dei teatri sui quali si dovrà discutere si dovrà pure trovare presente. ~~Sarà però obbligatoria questa presenza, sempre con voto consultivo, quando si dovrà fissare il repertorio e i nomi dei principali artisti che dovranno figurare sull'elenco dei rispettivi teatri.~~

Quando l'accordo su tutto sarà completo, e quando non sia necessaria una ulteriore approvazione del Consiglio, la Giunta darà ~~nella seduta stessa~~, mandato all'Agente Generale di iniziare le trattative con fornitori artisti ecc. sulle basi del preventivo dovendo egli restar sempre in relazioni dirette col Direttore del Teatro interessato.

Qualora si dovesse superare il preventivo in qualche voce di esso, l'Agente Generale o il Direttore del teatro domanderà istruzioni al Presidente o ai Consiglieri Delegati che potranno decidere in merito e al caso sostituire il fornitore e l'artista dopo essersi accordati col Direttore del teatro (Vedi Art. 25).

Art. 5. - ~~La Giunta Esecutiva si riunisce su richiesta dei Consiglieri Delegati~~ è convocata dal Presidente a Roma o a Milano a seconda che gli interessi lo richiedano, le riunioni saranno valide colla presenza dei 4 Membri.

In caso di parità di voti avrà prevalenza la parte per la quale avrà votato il presidente e in caso di sua assenza sarà riservato ugualmente a lui di decidere in merito.

Art. 6. - ANNULLATO

Art. 7. - ~~Tutte le deliberazioni ed un riassunto delle discussioni dovranno risultare da processi verbali firmati dai membri presenti alle singole sedute.~~ Annullato v. Art. 14. Art. 8. La Giunta esecutiva servendosi dei preventivi, delle proposte e chiarimenti che avranno presentati i direttori dei singoli teatri e l'Agente Generale, provvederà allo studio della campagna teatrale nonché a quanto riguarda l'armonizzazione del funzionamento dei suoi diversi teatri fra di loro.

Dopo l'approvazione di questo studio da parte del Consiglio, la Giunta Esecutiva ne provvederà l'esecuzione a mezzo dell'Agente Generale come già fu detto all'Art. 4 penultimo capoverso.

S'intende che per gli accordi con la STIA per gli affari in comune (scrittura cumulativa di artisti per i teatri d'Italia e d'America, scambio di materiale fra i suddetti teatri ecc.) alle sedute della Giunta Esecutiva dovrà intervenire il rappresentante d'Italia della STIA, o di chi eventualmente la STIA avesse per l'occasione delegato. Chi interverrà per conto della STIA dovrà essere munito di regolare procura e per gli affari che riguardano la Società da lui rappresentata avrà voto deliberativo in dette sedute della Giunta Esecutiva.

I Direttori dei teatri d'America interessati in detta discussione potranno intervenire alle sedute della Giunta Esecutiva con voto solamente consultivo.

Art. 9. - ANNULLATO

Art. 10. - Nelle riunioni di grande importanza e specie per quelle di preparazione delle grandi stagioni sarà ~~obbligatorio~~ necessario l'intervento contemporaneo alle sedute della Giunta dei direttori di tutti i teatri sui quali si deve discutere non potendo bastare alla Giunta esecutiva le semplici note preventive inviate dai direttori stessi.

Art. 11. - ANNULLATO

Art. 12. - ANNULLATO

Art. 13. - La Giunta Esecutiva risolverà in prima istanza gli eventuali dissidi od opposizioni di interessi tra i direttori artistici e i loro teatri e fra i Direttori e l'Agente Generale.

Art. 14. - Tutte le deliberazioni ed un riassunto delle discussioni dovranno risultare da processi verbali firmati dai membri presenti alle singole sedute, e in essi verbali saranno pure segnate anche le proposte, idee o modificazioni indicate dai membri con solo voto consultivo.

DEL PRESIDENTE E DEI CONSIGLIERI DELEGATI

Art. 15. - La realizzazione delle risoluzioni del Consiglio di Amministrazione e della Giunta esecutiva sono affidate al Presidente della Società e ai due Consiglieri delegati eletti dall'Assemblea Generale.

Mancando l'accordo fra i due Consiglieri delegati la decisione in merito all'oggetto discusso spetterà al Presidente.

Art.16. - ANNULLATO.

Art. 17. - ANNULLATO.

Art. 18. - ANNULLATO.

Art. 19. - ANNULLATO.

Art. 20. - ANNULLATO.

Art. 21. - ANNULLATO.

Art. 22. - ANNULLATO.

Art. 23. - ANNULLATO.

DELLA DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE DEI TEATRI ESERCITI DALLA STIN

Art. 24. - I Direttori artistici dei teatri devono attenersi nello svolgimento delle loro mansioni rigidamente a quanto è stabilito nel presente Regolamento nonché a quanto fu fissato nei singoli contratti fatti dalla STIN con essi Direttori. Si devono inoltre attenere alle deliberazioni ed istruzioni ~~prese~~ del Consiglio di Amministrazione e dalla Giunta Esecutiva,

sia che tali deliberazioni siano state prese come venne detto agli articoli precedenti dopo discussione fatta col loro intervento, sia in qualunque altro caso.

S'intende che dopo ~~che furono~~ approvate le loro proposte e i loro preventivi si lascerà all'iniziativa loro lo svolgimento del programma, dovendo essi sempre restare nei limiti del mandato affidato e restando pure obbligatorio per loro l'obbligo di servirsi dell'Agenzia generale per tutte le trattative di affari.

Art. 25. - ANNULLATO.

Art. 26. - Nessun direttore artistico potrà essere né direttamente né indirettamente interessato ad operazioni teatrali ed in genere a qualsiasi affare che possa avere interessi opposti e di concorrenza con quelli della nostra Società.

Art. 27. - La STIN esercita direttamente l'Amministrazione dei singoli teatri per mezzo di un amministratore del teatro che avrà le relative attribuzioni come il Direttore artistico ha quelle del funzionamento per la parte tecnica. Potrà la Giunta Esecutiva cumulare nella stessa persona del Direttore Artistico i due ordini di attribuzioni. In tal caso però la Società eserciterà il controllo amministrativo a mezzo di un consigliere di amministrazione, o della persona che con poteri speciali, (anche se estraneo alla Società) ~~e ad altra persona~~ che col titolo di rappresentante della Società il Consiglio di Amministrazione crederà di delegare volta a volta verso i singoli teatri o gruppi di teatri.

Art. 28. - Il Direttore del teatro ha l'esclusiva facoltà di ordinare e fare eseguire le spese necessarie per la gestione del teatro sempre però restando nei limiti del preventivo approvato dal Consiglio o dalla Giunta.

Per le spese eventualmente straordinarie, qualora fossero urgenti o indispensabili, e non potesse quindi attendere l'ordine dei Consiglieri delegati o del Presidente, potrà il Direttore sempre eseguirle però sotto la sua intera responsabilità e ne informerà al più presto la Presidenza.

Tutti i pagamenti come le ordinazioni di merce od altro dovranno essere sempre fatti con buono a matrice firmati dal Direttore essendo questi il solo autorizzato a dare detti ordinativi durante la sua gestione

Gli incassi saranno pure giustificati da ~~ricevuti~~ bollettari a madre e figlia o dai bordereaux serali firmati dal contabile del teatro dal Direttore e dai bigliettinai.

Art. 29. - ANNULLATO

Art. 30. - La Società potrà indicare in ogni città i fornitori presso i quali i diversi teatri gestiti dalla Società dovranno fare gli acquisti di normale consumo, quali saranno in appositi conti correnti mensilmente direttamente liquidati dal teatro stesso, dovendo in ogni caso le relative fatture essere preventivamente controfirmate dal Direttore del Teatro.

Dette fatture devono far fede che la merce ivi segnata sia effettivamente entrata in teatro ed al prezzo effettivamente pattuito.

In caso di contestazione sui prezzi segnati nelle fatture, l'Agente Generale dovrà decidere in merito qualora il contratto fosse stato fatto a mezzo dell'Agenzia Generale.



Art. 31. - ANNULLATO

Art. 32. - Di regola all'indomani di ogni spettacolo una copia del borderau serale sarà inviato alla Presidenza della STIN controfirmato come già fu detto all'art. 28.

Art. 33. - I pagamenti in massima devono essere fatti per chèques, dovendo l'Amministrazione del teatro versare giornalmente alla Banca tutti gli incassi fatti. Per i casi di urgenza e per quei pagamenti che per consuetudine teatrale si liquidano giorno per giorno avrà presso il Direttore o il contabile un fondo cassa permanente non superiore alle Lire Duemila. Il Direttore, se riunisce anche la carica di Amministratore, o l'Amministratore di ogni singolo teatro dovrà rimettere ogni dieci giorni ai Consiglieri Delegati un estratto di cassa dettagliato, con tutte le operazioni fatte e munito di tutte le pezze giustificative come pure dovrà rimettere, unitamente a questi, un estratto del conto corrente della Banca presso la quale la Società sarà accreditata in quella città.

Art. 34. - La distribuzione dei biglietti di favore e delle tessere sarà fatta dal Direttore del teatro ~~depo accordi presi colla~~ con le norme prestabilite dalla Giunta esecutiva e dal presidente o dai Consiglieri Delegati.

DELL'AGENZIA GENERALE

Art. 35. - L'Agenzia Generale della STIA e della STIN con sede in Milano è un'Amministrazione autonoma le cui norme sono fissate dal contratto fra la STIA e la STIN dalle quali dipende direttamente.

Le attribuzioni dell'Agente Generale che devono essere quelle d'intermediario per gli affari decisi dalle due Società e cioè fra queste e le parti da trattarsi, dette attribuzioni sono già specificate all'art. 4, all'art. 8 allo Art. 22.

All'Agente Generale sono quindi riservate tutte le trattative necessarie alle stipulazioni di contratti, di convenzioni o altro che la Società avrà deciso a mezzo del Consiglio d'Amministrazione della Giunta o dei Consiglieri delegati.

Art. 36. - Tutte le operazioni di contabilità e di cassa dell'Agenzia generale oltre che dover risultare dai libri di legge e dai vari partitari come amministrazione autonoma, dovranno pure essere trasmessi mensilmente alle sedi centrali della STIA e della STIN un estratto cassa dettagliato con tutte le operazioni fatte durante il mese; una nota dei contratti stipulati durante il mese e dalla quale risulta la provvigione spettante alla Agenzia; una nota col saldo, per ogni mese, di tutte le partite del mastro, dovendosi alle sedi delle due Società anonime tenere per regola un duplicato dell'Amministrazione dell'Agenzia Generale ~~quale emanazione diretta delle Società stesse.~~

Le pezze giustificative dell'Agenzia Generale non potranno invece essere inviate contemporaneamente alle due Società e quindi resteranno presso l'Agenzia stessa ~~dove il ragioniere Capo della Società i Consiglieri Delegati, il Presidente e in specie i Sindaci della Società potranno ogni volta che lo crederanno opportuna verifica della contabilità di questa emanazione della Società, come la legge prescrive loro.~~

## FONDI SOCIALI

### Contabilità Generale

Art. 37. - In massima i fondi sociali provenienti dal capitale della Società e da ogni genere di entrata sono depositati presso i due banchieri della Società: La SOCIETÀ BANCARIA ITALIANA in Milano, ed il BANCO DI ROMA in Roma agli ordini del Presidente della Società.

A seconda però di speciali deliberazioni del Presidente o della Giunta Esecutiva, determinate dalla necessità di esercizio, saranno aperti conti correnti speciali agli ordini dei singoli amministratori dei teatri.

[da qui a \* un punto interrogativo a margine] Parimenti una somma resterà sempre depositata in Milano agli ordini dell'Agente Generale per eventuali spese speciali nota delle quali sarà rimessa mensilmente all'Amministrazione della STIN come dall'art. 36. [\*]

Art. 38. - La contabilità generale della STIN sarà tenuta a Roma da un Ragioniere Capo sotto la Direzione di sorveglianza dei Consiglieri delegati.

### ORGANICO

La nomina dell'Agente Generale del Segretario del Consiglio, dei Direttori dei Teatri, degli Amministratori di Teatro, del Ragioniere Capo, vengono fatte dal consiglio di Amministrazione che ne fisserà pure gli emolumenti.

Il resto del personale necessario a completare gli organici dei teatri, dell'Agenzia e dell'Amministrazione Generale verrà nominato dalla Giunta esecutiva o dai Consiglieri delegati in unione al Presidente e verrà scelto tenendo calcolo delle proposte che faranno i Direttori, l'Agenzia Generale, i Consiglieri Delegati e il Presidente.

Art. 39. - L'organico dell'Agenzia verrà proposto dall'agente Generale alla Giunta Esecutiva (che delibererà in merito dopo avere avuti gli schiarimenti opportuni dall'Agente Generale). Detto organico dell'Agenzia Generale dovrà essere formato dallo stretto necessario e potrà eventualmente essere aumentato con l'intensificarsi degli affari.

Oltre l'Agente Generale vi potrà per ora essere compreso un altro Agente per la sezione Lirica, un Agente per la sezione drammatica e d'Operette, un Amministratore e dall'altro personale subalterno necessario al disbrigo giornaliero delle mansioni inferiori annesse all'Agenzia.

Art. 40. - L'Agente Generale potrà proporre l'istituire sub-agenzie nelle principali capitali d'Europa, le quali potranno essere formate dopo l'approvazione ottenuta dal Direttorio della STIA e dal Consiglio della STIN. Dette sub-Agenzie dipenderanno dall'Agenzia Generale.

L'Agente Generale in via eccezionale e qualora gli interessi delle due Società lo impongano potrà servirsi di altri agenti per la trattazione di speciali affari, (e sempre in quantità limitata il più che sia possibile) potrà servirsi di altri agenti, passando loro una quota, ridotta al minimo, delle provvigioni per gli affari conclusi in comune.

Art. 41. - ANNULLATO.

#### UFFICIO LEGALE

Art. 42. - La Società è un ufficio legale in Roma ~~come pure avrà la sede della Società~~ e in tutti i contratti che verranno stipulati per conto della Società e nei quali [...] sia necessaria l'elezione di domicilio, questi per la Stin dovrà essere sempre Roma nella Sede della Società, e ciò anche per contratti stipulati a mezzo della sua Agenzia.

#### DISPOSIZIONI GENERALI

Art. 43. - Tutto il personale che fa parte della Società, e cioè Agente Generale, Direttori di teatri, Agenti addetti alla Agenzia Generale, Amministratori di Teatri, Contabili, ecc. dovranno esclusivizzare la loro attività in favore della Società, dell'Agenzia e del buon funzionamento dei teatri gestiti dalla STIN.

#### *Contratto tra Temistocle Pozzali e la STIn per l'esercizio del Teatro Regio di Torino*<sup>1324</sup>

Tra la Società Teatrale INTERNAZIONALE, per l'oggetto rappresentato dal suo Consigliere Delegato Avv. RENZO SONZOGNO ed il Sig. Temistocle POZZALI impresario teatrale domiciliato in Milano alla Piazza Castello 3, premesso che il Sig. Temistocle Pozzali è concessionario del teatro REGIO di Torino, intende fare domanda per ottenere lo stesso teatro per altri anni, quale domanda intendeva fare anche la Società TEatraLE INTERNAZIONALE. Premesso che le parti hanno creduto più conveniente mettersi d'accordo per medesimo scopo: si è convenuto e stabilito quanto segue da valere quale regolare contratto, pur dovendosi formalizzare in regolare pubblico istromento con tutte quelle ampliamenti che di comune accordo le due parti ed i loro legali stabiliranno:

1° la STIN assume il Sig. Temistocle Pozzali nella qualità di direttore artistico del REGIO Teatro di Torino rilevandone la gestione anche per il corrente anno 1908-1909, gestione già dal sig. Pozzali stesso preparata ed iniziata

2° Il sig. POZZALI si obbliga: A) ad adoperarsi nel migliore modo possibile per ottenere alla Stin il teatro REGIO di Torino per il più lungo periodo ed alle migliori condizioni possibili, presentando al Comune la domanda in nome della STIN.

B) di esclusivizzare l'opera propria teatrale a favore della Stin senza potere occupare direttamente né indirettamente in altri affari teatrali.

C) di uniformarsi nella organizzazione dei programmi del teatro REGIO ai criteri unitari della Società per la gestione complessiva dei diversi teatri

D) Eseguire le risoluzioni del Consiglio d'Amministrazione in quanto si riferisce, sia alle operazioni riguardanti il teatro REGIO sia a quelle riguardanti altri teatri appartenenti alla Società di cui il Sig. Pozzali dichiara di conoscere gli Statuti, i regolamenti interni e le deliberazioni

3° Il Sig. Pozzali farà parte del Consiglio tecnico della Stin che sarà composto oltre che dall'Agente Generale e dagli Amministratori delegati della società, dai direttori dei principali teatri d'Italia e dell'estero.

4° la Società Teatrale Internazionale terrà a suo carico l'amministrazione di tutti gli affari sia del teatro Regio che degli altri teatri di cui potrà essere affidata la direzione artistica al Sig. Pozzali, il quale non terrà obbligo di apportare somma

<sup>1324</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 11. Il contratto è firmato il 28 ottobre 1908.

alcuna per la gestione di qualsiasi teatro, dovendo la Stin anticipare tutti i fondi necessari e restituire al Sig. Pozzali la cauzione depositata presso il Municipio di Torino e le spese già dal Sig. Pozzali stesso anticipate per la prossima stagione, restituzioni tutte, che la Stin farà a fine della stagione

5° Tutte le scritture degli artisti, tutti i contratti coi diversi fornitori, ed in generale tutte le trattative meno quelle avvenute in precedenza al presente contratto dovranno essere fatte a mezzo dell'Agenzia della Società, dovendo i contratti che il Sig. Pozzali sarà per definire essere approvati dai Consiglieri Delegati della Stin. Le provvigioni provenienti dagli anzidetti contratti saranno devolute a totale beneficio dell'agenzia meno quelli dei contratti fatti in compartecipazione di altre agenzie, nel qual caso la STIN rilascerà la metà delle suddette.

6° Il sig. Pozzali avrà il diritto di esercitare il controllo dell'Amministrazione del teatro REGIO e degli altri teatri che eventualmente gli saranno affidati per mezzo di specchietti delle entrate ed uscite in doppio esemplare, una delle cui copie si passerà sempre al sig. Pozzali il quale dovrà controfirmarla potendo in caso di disaccordo protestare però senza impedire il pagamento che si farà sotto la responsabilità della Stin.

7° A compenso dell'opera che il Sig. Pozzali presterà alla Stin questa gli corrisponderà la somma di L. 18.000 annue pagabili a mensilità posticipate oltre una percentuale sugli utili fin d'ora stabilita al 10%. Resta inteso che tale percentuale sarà prelevata dagli utili netti provenienti dalla gestione del teatro Regio di Torino, nonché degli altri teatri che saranno affidati alla Direzione artistica del sig. Pozzali.

8° 12.000 lire dello stipendio annuo spettante al Sig. Pozzali verranno gravate sul bilancio del teatro REGIO e le altre L. 6000 suddivise sui bilanci degli altri teatri che dirigerà durante l'anno, restando inteso che qualora la Società occupasse in altre mansioni il Sig. Pozzali le L. 6000 graveranno sul bilancio generale della Società. Tutte le eventuali perdite di qualsiasi teatro, le quali saranno sempre a carico esclusivo della Stin, non le daranno mai diritto di diminuire lo stipendio del Sig. Pozzali.

9° Per la stagione corrente 1908 – 1909 considerando che il lavoro fu già quasi tutto ultimato e che il Sig. Pozzali è dei soci che deve indenizzare, la percentuale stabilita all'articolo 7, sarà invece del 10% del 30%. Il Sig. Pozzali si obbliga ad ottenere dagli attuali suoi soci formale dichiarazione di non presentare proposte per la concessione del REGIO in concorrenza alla STIN; ed in particolare dai Sigg. CHIARELLA la preferenza per le stagioni liriche nel politeama CHIARELLA, durante il corso del presente contratto. Inoltre in questo stesso primo anno di contratto le intere 18 mila lire del Sig. Pozzali graveranno tutte sul bilancio del teatro REGIO.

10° Né il Sig. Pozzali né la STIN avranno diritto di ricevere sotto qualsiasi forma nessun beneficio o vantaggio rispetto ai contratti con compagnie artisti[che] provveditori, fornitori o persone che abbiano direttamente o indirettamente relazione con il teatro REGIO e gli altri teatri diretti dal Sig. Pozzali, senza farli estensivi all'altra parte.

11° Tutte le spese di trasporto, di corrispondenza sia telegrafica che postale, ecc. che il Sig. Pozzali farà per conto o per ordine della STIN gli dovranno essere rimborsati.

### *La scrittura di una prima donna*<sup>1325</sup>

Tra la Società Teatrale Internazionale che ha sede in Roma e gestisce il Teatro Regio di Torino e la Sig. Carmelita Bonaplata Bau, artista di canto viene stabilito quanto segue:

1°) La Sig. Bonaplata Bau si obbliga di prestare i suoi servizi nella qualità di soprano primo assoluto al Teatro Regio di Torino dal 14 Dicembre 1911 al 20 Febbraio 1912 per cantare l'opera Mefistofele ed indi la TRAVIATA oppure altra di suo repertorio da scegliersi di comune accordo.

2°) L'artista sarà obbligata a cantare tre recite per settimana non due di seguito.

3°) La Società Teatrale Internazionale corrisponderà all'artista la somma complessiva di L. 11.000 (undicimila) pagabile a quindicine anticipate meno l'ultima posticipata.

4°) L'artista ha diritto nel corso della stagione a tre giorni di malattia separati e continui trascorsi i quali l'Impresa ha il diritto di venire a nuovi patti coll'artista o sciogliere il presente contratto.

5°) Sono a favore dell'Impresa i casi di forza maggiore d'uso e le parti contraenti riconoscono gli usi e le consuetudini teatrali, escludendo da parte dell'Impresa il diritto di cessione.

6°) L'artista si obbliga di rispettare i regolamenti del teatro.

7°) L'artista pagherà all'Agenzia Teatrale Italo Sud Americana intermediaria nel presente contratto, la provvigione del 5% (cinque per cento) sul presente contratto.

8°) Mancando una delle parti agli obblighi stabiliti al presente contratto pagherà all'altra la somma di L. 11.000 (undicimila).

9°) In caso di contestazioni le parti eleggono il Foro di Milano ed i rispettivi domicili e cioè la Società Teatrale Internazionale l'Agenzia Teatrale Italo Sud Americana in Milano Via San Pietro all'Orto 7, e l'artista presso Lusardi San Pietro all'Orto 16.

Milano 19 Agosto 1911

1° art. add.) L'artista avrà diritto a un giorno di riposo dalla prova generale alla prima rapp. d'ogni opera.

2°) Essendo la Traviata la 2° opera da cantare, l'artista non alternerà mai con ambedue opere.

Per la Sig.<sup>rina</sup> Carmelita Bau Bonaplata

Lorenzo Bau

---

<sup>1325</sup> ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 27, Contratto tra la STIn e Carmelita Bonaplata Bau, Milano, 19 agosto 1911.

### *La scrittura di un primo tenore*<sup>1326</sup>

Con la presente Scrittura privata, fatta in quadruplo originale, la Società Teatrale Internazionale e l'Artista Signor Lamberto Bergamini convengono quanto segue, che avrà forma di Scrittura pubblica, secondo le leggi dei paesi nei quali deve avere effetto.

L'Artista contraente si obbliga:

1. a prestare i suoi servigi nella qualità di Primo Tenore in ogni genere di spettacoli serali e matinées al Teatro Regio di Torino e negli altri teatri della Società Teatrale Internazionale dal 15 Dicembre 1911 al 20 Febbraio circa dovendo perciò trovarsi alla piazza il giorno 15 Dicembre 1911.
2. a cantare non più di quattro volte per settimana, e non più di due recite di seguito. Occorrendo, però, l'Artista si obbliga di cantare.
3. ad intervenire regolarmente, ed all'ora indicata, a tutte le prove che gli verranno ordinate, anche nei giorni in cui egli dovrà prendere parte alla rappresentazione serale;
4. non allontanarsi, durante il corso delle singole stagioni, senza permesso, dalla cinta della città, in cui la Compagnia agisce, ed a rendersi nella giornata sempre reperibile, rimanendo a disposizione della Società Teatrale Internazionale sino alle ore 16 pom. per i casi di improvviso cambiamento di spettacolo. Ogni infrazione al presente articolo importerà una multa di Fr. Cento
5. a provvedersi di tutto il così detto basso vestiario;
6. ad andare in iscena, con una sola prova di piano, ed una sola prova d'orchestra col repertorio delle seguenti opere, che dichiara già eseguite:

.....

obbligandosi di eseguire le sue parti senza variazioni, o trasposizioni, né introdurre pezzi od ometterne, attenendosi all'uso generale, e rimettendosi in ogni caso all'autorità e competenza dei Maestri concertatori. Qualora per qualcuna delle opere del repertorio suaccennato l'Artista abbisognasse di un numero maggiore di prove, esso si sottopone alla multa fin d'ora stabilita di ..... franchi per la prima volta, che gli verranno trattenuti dalla Società; se ciò si rinnovasse, la Società avrà il diritto di sciogliere il presente Contratto senza l'intervento della Autorità Giudiziaria;

7. a cantare, oltre il repertorio suindicato, le opere seguenti: *Thais* (*Nicia*) ed occorrendo riprendere *Traviata* e *Mefistofele* ed altre occorrendo

.....

e due altre opere che, mediante il preavviso di quindici giorni, la Società Teatrale Internazionale si obbliga

<sup>1326</sup> ASCA, *STIn*, b. 4, fasc. 27, *Contratto teatrale*, tra la *STIn* e Lamberto Bergamini per Regio di Torino (modulo bianco), Milano 29 agosto 1911.

d'indicargli anche alla piazza;

8. a non opporsi a che le parti da lui assunte siano per necessità della Società Teatrale Internazionale fatte eseguire da altri ed a non rifiutarsi di riprenderlo;
9. a non far uso dei suoi talenti in alcun luogo né pubblico né privato, neanche per iscopo di beneficenza, né durante, né prima l'esecuzione della presente Scrittura, per cui normalmente dichiara anzi di non avere assunto con altra Impresa nessun contratto anteriore al presente;
10. a riconoscere alla Società Teatrale Internazionale il diritto di annullare il presente Contratto, senza l'intervento dell'Autorità Giudiziaria, e di rimborsarle tutto o una parte dell'anticipo fatto, qualora a giudizio dell'Editore, dei Direttori dei Teatri, delle Commissioni Municipali o dei Direttori d'Orchestra, fosse riconosciuto, sia prima di cominciare la stagione, sia durante il corso della stessa, insufficiente od inadatto al disimpegno delle parti per cui si è obbligato;
11. a riconoscere alla Società Teatrale Internazionale il diritto, in caso di malattia, che egli dovrà notificare prima delle 10 antim. sotto pena di multa di franchi Cento e che dovrà essere documentata esclusivamente da certificato dei medici del teatro e che oltrepassi tre giorni separati o continui:
  - a) di ritenere l'onorario in proporzione del tempo nel quale non avrà potuto adempiere ai propri obblighi;
  - b) di venire a nuovi patti;
  - c) ed anche di sciogliere il presente Contratto.
12. a riconoscere alla Società Teatrale Internazionale il diritto di prolungare il presente Contratto ad libitum, per ..... e sino alla durata di ..... essendo in tal caso la paga in proporzione al numero dei giorni dell'avvenuta proroga, ferme le condizioni tutte del presente Contratto;
13. a riconoscere i regolamenti e le discipline in vigore nei teatri pei quali viene scritturato e l'autorità del Direttore Artistico dei singoli teatri, nonché delle Commissioni municipali;
14. a non chiedere alla Società Teatrale Internazionale né ai Direttori dei singoli teatri biglietti di favore o a prezzi ridotti;
- ~~15.~~ a pagare all'Ufficio di Rappresentanza Generale della Società Teatrale Internazionale la provvigione del 5 per cento compreso le riconferme. Tale provvigione verrà ritenuta ad ogni rata di pagamento;
- ~~16.~~ ~~a tenersi a disposizione della Società Teatrale Internazionale per cantare anche in altre piazze ed in altri teatri, sia che questi siano gestiti dalla Società Teatrale Internazionale medesima, sia che sieno gestiti da altre imprese.~~

Sotto la condizione espressa che gli obblighi qui sopra indicati siano puntualmente eseguiti dall'Artista, la Società Teatrale Internazionale si obbliga:
17. a corrispondere all'Artista la somma di complessive L. millecinquecento. Tale somma sarà pagata a quindicine

anticipate, meno l'ultima posticipata

18. a pagare all'Artista, qualora la Società abbia bisogno di fargli cantare un maggior numero di recite mensili o di seguito a quelle fissate del presente Contratto, l'equivalente di una recita calcolata in base al numero delle recite mensili stabilite in Contratto, e parimenti, qualora la Società avesse bisogno del concorso dell'Artista per un'opera che, pur essendo nei suoi mezzi, non è nel repertorio del presente Contratto, a remunerarlo una volta tanto, in ragione del doppio dell'equivalente sopra stabilito;
19. a fornirgli le spese di viaggio necessarie, verificandosi il caso di cui all'art. 16.

#### DISPOSIZIONI GENERALI

20. Qualora l'Artista mancasse all'adempimento dei propri impegni col non trovarsi alla piazza il giorno stabilito o non volesse prestare l'opera propria nelle forma convenute, sarà tenuto, secondo promette e si obbliga, a pagare alla Società l'importo totale della sua pattuita mercede; e ciò, non quale penale, ma a titolo di danni ed interessi che la Società potrebbe soffrire, rimanendo tali danni così liquidati, e ciò per patto e condizione sostanziali, senza di che non si sarebbe addivenuto alla stipulazione del presente Contratto.  
Qualora l'Artista accampasse qualche malattia, che gli impedisse la partenza nel giorno stabilito, la malattia dovrà essere certificata da un medico delegato dalla Società stessa, dietro invito dell'Artista, altrimenti la scusa non sarà per lui attendibile.
21. Sono a favore della Società tutti i casi fortuiti, come incendio di teatro, guerra guerreggiata, rivoluzione, stato d'assedio, epidemia e contagi, sventure pubbliche, scioglimento di contratto d'appalto, sospensioni di teatri per ordine superiore, grandi riparazioni e restauri del teatro, nonché qualunque altro caso fortuito, quanto avvenuto nella persona dell'Artista o da esso dipendente, ancorché tali casi avessero a verificarsi in una od altra delle piazze, in cui la Società avesse destinato di far agire la Compagnia, ed in questi singoli casi, l'onorario dell'Artista sarà regolato in proporzione delle rappresentazioni che effettivamente avrà eseguite, restituendo alla Società la rimanenza di ogni qualsiasi somma anticipatamente ricevuta.
22. In caso di contestazione, le parti eleggono il Foro di Milano ed i rispettivi domicili, e cioè la Società Teatrale Internazionale, il proprio Ufficio di Rappresentanza Generale di Milano, in Via San Pietro all'Orto N. 7, e l'Artista la Via.....

#### ARTICOLI ADDIZIONALI

.....

In conferma e per l'esatta esecuzione del presente Contratto, i contraenti, dopo averlo letto, si obbligano e si sottoscrivono.

Milano, li 29 Agosto 1911.



Per la Società Teatrale Internazionale

.....

L'Artista

Lamberto Bergamini

Il Direttore Artistico del Teatro

.....

*La scrittura di un giovane tenore*<sup>1327</sup>

Fra la Società Teatrale INTERNAZIONALE, legalmente costituita in Roma il 4 Luglio 1908,

ed il Sig. CARLO BROCCARDI

premesso che il Signor CARLO BROCCARDI desiderando avviarsi alla carriera di artista lirico, e non avendo d'altra parte i mezzi necessari per provvedere da solo alla propria educazione vocale ed artistica, premesso che il Sig. CARLO BROCCARDI si è rivolto alla STIN per ottenere da essa un valido appoggio e trarre durante il periodo di preparazione ed in seguito durante i primi 6 anni di carriera che eventualmente potrà fare di primo tenore, tutti i maggiori vantaggi come quello di una perfetta guida nella scuola di canto, di un continuo sostentamento e di seri auspici per le sue scritture avvenire,

premesso che il Sig. CARLO BROCCARDI dichiara di non avere contratto precedentemente alcun impegno con altre persone, che possano rendere illusorio il presente contratto,

si conviene quanto segue nel presente contratto:

1°. La STIN accetta e si obbliga di fornire a proprie spese un maestro di canto al Sig. BROCCARDI, affinché ne educi la sua voce per tutto il periodo necessario, non oltrepassante però i mesi 18 e con un periodo di prova di mesi 6 elasso (?) il quale termine, se l'allievo avrà mostrato buone attitudini e spiccata tendenza, il presente impiego sarà senz'altro rescisso. Sarà perciò nominato un collegio di artisti composto dei Maestri Giordano, Samara e Delli Ponti i quali giudicheranno inappellabilmente sulle attitudini dell'artista.

2°. Durante tutto il periodo di preparazione, come all'articolo precedente, la Società Teatrale INTERNAZIONALE corrisponderà al Sig. CARLO BROCCARDI la somma di L. 200 mensili, affinché possa provvedere al suo sostentamento e tale somma sarà pagata in mensilità posticipate fino allo spirare del 18 mese di studio, se l'artista non potrà debuttare prima, o fino al sesto mese se la prova dovesse riuscire negativa.

3°. Iniziata che avrà la sua carriera, la STIN assicura e s'impegna di pagare uno stipendio di L. 6000 annue pagabili anche a mensilità posticipate, e ciò durante il primo anno. La STIN poi si riserva il diritto di riconfermare il Sig.

---

<sup>1327</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 28, Contratto tra la STIn e Carlo Broccardi, Milano, 4 luglio 1908.

CARLO BROCCARDI per un quinquennio alle seguenti condizioni:

L. 12.000 annue, durante il secondo anno di carriera.

L. 24.000 annue per il terzo anno.

L. 30.000 annue per il quarto anno.

L. 30.000 annue per il quinto anno.

L. 30.000 annue per il sesto anno.

4°. Resta poi espressamente convenuto che nel caso l'artista dovesse essere scritturato per l'America la STIN gli concederà il più del convenuto stipendio un terzo di quanto potrà beneficiare per la scrittura dell'artista, od in altri termini il Sig. CARLO BROCCARDI percepirà un terzo della differenza tra il suo consueto stipendio e la paga per la quale sarà impegnato.

5°. A compenso di tutte le precedenti concessioni e di tutti gli obblighi che va ad assumersi la STIN col presente contratto, il Sig. CARLO BROCCARDI a volere dimostrare tutta la sua riconoscenza sia per le cure che la STIN gli prodigherà per iniziare la sua carriera, sia per quelle che si renderanno necessarie durante il corso di questa, inviolabilmente promette e formalmente si obbliga:

a) ad esclusivizzare completamente la sua opera di tenore per conto della STIN, la quale potrà disporre dei suoi talenti, quando e come meglio crederà.

B) A devolvere interamente, durante il periodo stabilito di anni 6 di carriera tutti i suoi guadagni teatrali a favore della STIN medesima, la quale sarà autorizzata, come resta fin da ora stabilito a percepire direttamente dall'impresa teatratrale la convenuta paga con l'artista.

C) Ad accettare senza discuterli tutti quegli affari e scritture che la STIN potrà proporre e definire sia a mezzo dell'Agenzia sia a mezzo di altre Agenzia, così per i teatri che la STIN medesima gestirà, così per altri teatri d'Italia e dell'Estero, riportandosi il Sig. BROCCARDI come prescrive l'art. 4 per un eventuale maggiore compenso sulle scritture d'America.

D) A seguire costantemente e col massimo zelo l'educazione vocale che il Maestro designato dalla STIN gli impartirà, espressamente obbligandosi di non prestarsi audizioni, accademie, concerti trattenimenti privati ecc. senza un regolare permesso della STIN salvo che qualche volta nel domicilio privato del Sig. Fernando de Vers.

E) a non cedere a rappresentanti, Agenti teatrali ecc. la trattazione dei propri affari e il Signor BROCCARDI rilascerà all'uopo regolare procura alla STIN.

6°. A maggiore prova poi della gratitudine che il Sig. BROCCARDI riconosce di avere per la STIN a cagione degli impegni che va ad assumersi, sua sponte dichiara di accettare la STIN quale sua procuratrice e rappresentante al termine di 6 anni di carriera, obbligandosi di corrisponderle il 10% su tutti gli affari che sia per suo mezzo, sia per mezzo di altre

Agenzie potrà concludere e ciò per un periodo di altri 5 anni a datare dal giorno in cui cesserà il periodo degli anni sei.

7°. Le parti inadempienti pagheranno una penale di L. 100.000 se l'infrazione o la violazione totale del contratto avverrà nel primo triennio e di L. 200.000 se avverrà nel secondo triennio.

8°. Si riservano a favore della Società i casi fortuiti e tutte le consuetudini teatrali.

Letto approvato e sottoscritto dalle parti contraenti.

Milano li

### *La scrittura dei professori di orchestra al Teatro Costanzi*<sup>1328</sup>

Con la presente privata scrittura, fatta in doppio originale, tra i Signori Eredi Costanzi quali proprietari del Teatro omonimo, ed il Sig. Veronesi Enrico si conviene e si stipula quanto appresso:

Art. 1.- Il Sig. Veronesi Enrico si obbliga di prestare i suoi servigi in qualità di Primo violino di spalla per suonare in tutti gli spettacoli, concerti, ecc. sì diurni che serali che verranno dati in detto Teatro, compreso, occorrendo il servizio sul palcoscenico, e ciò per la durata di anni // nella stagioni di Carnevale-Quaresimo e cioè dal 12 Dicembre circa a tutto il 13 Aprile circa, per ciascuno dei detti anni, a cominciare dall'anno corrente.

Art. 2.- La Direzione si riserva il diritto di riconferma.

Art. 3.- Il Sig. Veronesi si obbliga di trovarsi alla piazza il giorno che gli sarà indicato dalla Direzione del Teatro, e di intervenire a tutte le prove che dalla medesima saranno ordinate sia di giorno che di sera.

Art. 4.- Il Sig. Veronesi riceverà in compenso dalla Direzione del Teatro lire quindici (L. 15) giornaliere pagabili a decine anticipate, meno l'ultima che sarà posticipata.

Art. 5.- Stanno a favore dell'Impresa i casi di guerra, insurrezioni, epidemie, incendio di teatro, morte di Principi, ordini governativi, protesta del Professore nel corso della stagione per disapprovazione del Maestro Direttore. In ciascuno di questi casi, la Direzione del Teatro potrà sciogliere il presente contratto, senza obbligo d'indennizzo.

Art. 6.- Mancando il Sig. [Veronesi] al suo obbligo di trovarsi alla piazza, o mancando a qualunque degli altri impegni assunti, la Direzione sarà in facoltà di sciogliere il presente contratto, con diritto a risarcimento di danni e pagamento di spese.

Art. 7.- In caso di malattia del Sig. Veronesi documentata da certificato del Medico del Teatro, il medesimo sarà obbligato a mandare a sue spese un supplemento idoneo e di soddisfazione del Direttore d'Orchestra. Nel caso che la malattia oltrepassasse i due giorni continui o separati nel corso della stagione, sarà in facoltà della Direzione di scritturare a spese del Sig. Veronesi altro professore.

---

<sup>1328</sup> ASCA, *STIn*, b. 1, fasc. 28, *Scrittura teatrale di professori d'orchestra*, Roma, 24 aprile 1908.

Art. 8.- Il Sig. Veronesi dovrà vestire di nero con cravatta nera, sotto la comminatoria della penale di L. 5, in caso d'inadempimento.

Nella prima rappresentazione di ciascuna opera e nelle serate di Gala dovrà vestire la marsina.

Art. 9.- Il Sig. Veronesi dovrà presentarsi a tutte le prove ordinate dalla Direzione del Teatro e la durata delle medesime, sarà <stabilita> della Direzione stessa e del Maestro Direttore.

Art. 10.- Decidendo la Direzione di dare nello stesso giorno due rappresentazioni o rappresentazione e concerto il Sig. Veronesi sarà obbligato di eseguirli senza ulteriore compenso.

Art. 11.- Il Sig. Veronesi dovrà trovarsi in Orchestra un quarto d'ora prima della recita o della prova.

Art. 12.- Il Sig. Veronesi sarà soggetto alla multa di L. 1 per il primo ritardo alle prove e di L. 2 per la prima mancanza alle medesime.

La tardanza di mezz'ora viene equiparata alla mancanza. Le multe sopradescritte saranno quadruplicate nelle sere di rappresentazione e prove generali.

Ripetendosi tale mancanza o tardanza potrà essere il Sig. Veronesi licenziato e tenuto ai danni e spese.

Art. 13.- Il Sig. Veronesi sarà obbligato di avere l'istrumento al corista nonché col diapason di 870 vibrazioni semplici.

Art. 14.- Il Sig. Veronesi non potrà prestare servizio in altro Teatro né altrove per Concerti, Accademia, ecc., senza un formale permesso in iscritto della Direzione.

Art. 15.- Il Sig. Veronesi è infine tenuto ad osservare tutte le disposizioni, norme e discipline sancite dal Regolamento del Teatro, di cui nel seguente contratto:

- a) Il Professore che mancasse di rispetto o si rifiutasse di obbedire alla Direzione del Teatro, al Maestro Concertatore o all'Ispettore delegato, verrà multato e dopo recidiva licenziato;
- b) I Professori dovranno osservare il più scrupoloso silenzio durante lo spettacolo nonché durante gl'intermezzi; non potranno alzarsi dai loro seggi per guardare sul Palcoscenico, né dare segni di approvazione e di disapprovazione agli artisti;
- c) Dovranno trovarsi in Orchestra e con gli istrumenti accordati prima che vi scenda il Direttore: né potranno preludere in qualsiasi maniera;
- d) Dovranno tenere il contegno più corretto anche nei locali loro destinati durante gli intermezzi.

I contravventori alle norme suddette verranno multati, ed in caso di recidiva saranno licenziati. Le multe verranno inflitte sia dal Maestro Concertatore, che dalla Direzione del Teatro.

Art. 16.- Il Sig. Veronesi elegge il suo domicilio in Roma.

Art. 17.- Spetta all'Agenzia del Teatro la mediazione del 3% sul presente contratto.

Il professore prendendo parte nel medesimo giorno in due rappresentazioni, od una ed un Concerto, riceverà dall'Impresa metà paga in più della sua percepita giornaliera.

### *La scrittura di una ballerina di fila al Teatro Costanzi*<sup>1329</sup>

Colla presente benché privata scrittura fatta in triplo originale, che avrà forza e valore di pubblico strumento per consenso delle infrascritte parti, in questa e in qualunque altra città d'Italia e dell'estero si stabilisce quanto segue da eseguirsi inviolabilmente:

- 1.- L'Impresa suddetta <STIN-direzione Costanzi> assume al suo servizio la signorina Ines Colombo nella sua qualità di seconda ballerina di fila la quale si obbliga di prestare l'opera propria (*agire in tutti i balli, divertimenti danzanti, operaballo, prestarsi per qualunque marcia nelle opere, far voli, tingersi, vestire (le donne) abito virile nelle parti o ballabili assegnati, uniformandosi a quanto esigerà il carattere di ogni spettacolo, pattinare, ecc.*) nella sopraindicata sua qualità, (per cui, si dichiara capace ed idonea), in tutti gli spettacoli e parti che ordinerà l'Impresa, o chi per essa, nella stagione di carnevale-quaresima e precisamente dal 16 Dicembre al 13 Aprile 1909 circa, e ciò per la complessiva somma di Lire It. Centoottanta (180) mensili, pagabili per diecine anticipate meno l'ultima posticipata, ~~oppure a~~ ~~quartali uguali stabiliti, il 1° all'arrivo alla piazza, il 2°....., il 3°..... ed il 4° ad impegni esauriti.~~
- 2.- Sono sempre salvi e riservati a favore dell'Impresa tutti i casi fortuiti, comprese le proteste delle Direzioni teatrali, del Direttore d'orchestra, del direttore artistico, del Coreografo, restando quindi in facoltà dell'Impresa di sciogliere il presente contratto, pagando l'artista in proporzione delle rappresentazioni da lui fatte e ripetendo dal medesimo quanto avesse già percepito in più della somma dovutagli. È pure in facoltà dell'Impresa di servirsi per una serata d'onore del nome dell'Artista, e di far partecipare l'Artista stesso ai matinées, senza che questo possa pretendere compenso di sorta. L'Artista deve fornirsi a proprie spese di tutto il basso vestiario necessario a mettersi rigorosamente in carattere.
- 3.- Resta integra all'Artista la responsabilità per la sua capacità artistica e attitudine fisica nel disimpegno degli obblighi assunti. Così nel caso di malattia che oltrepassasse quattro giorni, sia separati che continui, nel corso della stagione, e da accertarsi unicamente mediante certificato del Medico del Teatro, l'Artista non avrà diritto ad essere pagato che in proporzione delle rappresentazioni da lui fatte, salvo sempre all'Impresa il diritto di ritenere sciolto il contratto. Lo stesso in caso di gravidanza per l'Artista donna.
- 4.- Mancando l'Artista di trovarsi sulla piazza il giorno prescritto o abbandonandola durante la stagione senza permesso scritto dell'Impresa o non prestando l'opera propria nei modi e forme convenute, sarà tenuto, conforme promette e si obbliga, a pagare all'Impresa, a titolo di pena ed indennizzo convenzionale, una somma corrispondente a

<sup>1329</sup> ASCA, *STIn*, b.2, fasc. 8, s. fasc. 3, Contratto tra la Nuova Agenzia Teatrale Coreografica Internazionale di Arturo Rago e la STIn per Ines Colombo (seconda ballerina di fila), Milano, 10 novembre 1908.

quella stabilita in questo contratto, salvo il danno dei maggiori oneri incontrati per il suo rimpiazzo. Di più ogni mancanza o ritardo dell'Artista alle prove, come per il rifiuto di cedere o di riprendere la parte affidata o da affidarsi ad altro Artista, l'Impresa potrà infliggere multe da trattarsi sul pagamento prossimo, senz'altre formalità. La disapprovazione del pubblico all'Artista sarà ragione di nullità del presente contratto, anche se ciò avvenga ad avanzata stagione. In tal caso l'Impresa può sciogliere l'Artista con una semplice lettera di diffida, facendosi rimborsare quanto avesse pagato in più, in rapporto alla durata dei servizi prestati dall'Artista. Le recite saranno quattro per settimana, due di seguito per le parti primarie di canto, mentre per le parti secondarie e comprimarie, i maestri, gli artisti da ballo, masse orchestrali, di canto, di ballo, ecc., potranno aver luogo anche ogni giorno, sia di mattina che di sera.

5.- Tutti i professori d'orchestra sono obbligati a suonare anche negli spettacoli Coreografici. Le seconde parti dovranno all'occorrenza e a semplice ordine del Direttore d'orchestra supplire le prime parti senza diritto a maggior compenso.

6.- I professori d'orchestra hanno obbligo di vestire l'abito nero con cravatta bianca; i coristi ed i secondi ballerini avranno l'obbligo di togliersi i baffi e mantenerli rasi durante la stagione, senza compenso alcuno, come pure senza compenso alcuno dovranno prestarsi a figure come Corifei nelle Opere ove la situazione lo richieda.

7.- L'Artista dovrà servirsi del vestiario che gli verrà somministrato dall'Impresa, coll'obbligo di restituirlo appena richiestone, ed in diritto di pagare il valore dei capi mancanti, di cui egli solo sarà responsabile.

8.- Dal giorno della prima prova sino all'esaurimento del presente contratto, resta assolutamente vietato all'Artista di agire e prodursi in qualsiasi luogo, pubblico o privato, anche a scopo di beneficenza o di semplice ricreazione privata. E cominciando dal giorno d'oggi, non potrà l'Artista agire se non alla distanza di 100 chilometri dalla piazza per cui fu scritturato, sotto pena della perdita della metà della paga e salvo sempre il diritto dell'Impresa di dichiarare risolto il contratto e tenuto l'Artista a risarcire il danno del suo rimpiazzo. Infine l'Artista si obbliga di osservare il regolamento e le discipline a cui è sottoposta la gestione del Teatro e specialmente le disposizioni imposta all'Impresa stessa nel capitolato d'appalto.

9.- Alle prove ed antiprove generali l'Artista dovrà vestirsi come la prima rappresentazione a meno che non ne sia dispensato dall'Impresa.

10.- Resta in facoltà dell'Impresa di cedere ad altre imprese o far agire l'Artista scritturato in altri Teatri, previo compenso all'Artista della differenza del viaggio.

11.- L'Artista non avrà diritto a posti o biglietti d'ingresso alle rappresentazioni della stagione, sì ordinarie che straordinarie.

12.- L'Impresa pagherà il viaggio in III<sup>a</sup> classe per terra ed in – per mare per N. una persona da Milano a Roma, ma sceglierà la via e il mezzo che più sembrerà utile e conveniente. Il trasporto bagagli è a carico dell'artista. Nel caso di cambiamento di piazza l'Impresa pagherà pure il trasporto dei bagagli.

13.- L'Artista si obbliga di pagare direttamente ed interamente alla Nuova Agenzia Teatrale Coreografica Internazionale

la provvigione del 5 per cento sull'emolumento sopra convenuto. Il diritto alla provvigione non potrà venir meno all'Agenzia stessa al verificarsi di qualunque evento pel quale l'Artista non volesse o non potesse prestare in tutto o in parte la sua opera. Al rinnovarsi anche tacitamente nella presente scrittura, sarà nuovamente corrisposta la provvigione come sopra, sul corrispettivo del nuovo contratto, rimanendo l'Artista unico responsabile presso l'Agenzia e ciò anche se per altro Teatro colla stessa Impresa o per lo stesso Teatro con altra Impresa, purché non siano decorsi 365 giorni dal compimento del presente contratto. La detta provvigione, se il contratto è stipulato per l'Italia, dovrà pagarsi al più tardi alla scadenza delle prime sei diecine; se all'estero, dovrà pagarsi-----. La prima --- verrà trattenuta dall'Agenzia coll'anticipo da farsi all'Artista, e l'altra metà verrà pagata, a metà stagione, e cioè non più tardi del --- 190-. I pagamenti non fatti direttamente all'Agenzia sono nulli e l'Artista dovrà pagare nuovamente l'integrale importo della suddetta provvigione.

14.- Concluso il presente contratto e scambiate le firme tra Impresa ed Artista, cessa ogni responsabilità dell'Agenzia pel buon fine del medesimo.

15.- Ove l'Artista avesse a mancare ai patti di questo contratto e che l'Impresa o l'Agenzia predetta per tutelare i propri diritti doversero adire i Tribunali, resta convenuto che tutte le spese di registrazione del contratto, multe, spese di Giudizio e di Avvocati saranno a carico dell'Artista, il quale a sua volta dichiara di avere preso cognizione di questo articolo prima di firmare e di averlo approvato ed accettato con tutte le conseguenze.

Repertorio:.....

ADDIZIONALI

Il viaggio di cui all'Art.° 12 verrà corrisposto, per una sola volta, in lire it. Venti.

Il presente contratto è accettato a norma delle vigenti Leggi, e firmato dalle parti, le quali eleggono il loro domicilio al Camerino del Teatro in cui deve o dovrebbe agire l'Artista scritturato.

### ***Notice sur un projet de "Théâtre International"*<sup>1330</sup>**

Société d'études & d'informations financières  
Société anonyme au Capital de 250.000 F.  
20, Rue Le Peletier

Paris, le 6 Octobre 1909

Cher Monsieur Boggiano;

Comme suite à notre conversation.

Le groupe initiateur du Projet de Theatre International dont vous avez la notice, est composé de:

---

<sup>1330</sup> ASCA, *STIn*, b. 3, fasc. 29. Il documento è allegato alla lettera di Emile Hess a Eugenio Boggiano (Parigi, 6 ottobre 1909), inviata a sua volta dall'agente al presidente della STIn, Enrico di San Martino.

Monsieur Lagarde, directeur Artistique de l'Opéra de Paris. (ceci est des plus confidentiels)

Monsieur H. Philouze. Administrateur délégué de la Société Parisienne de Publicité Financière.

Monsieur F. Waddington, fils de l'Ancien Ambassadeur de France à Londres et ancien Ministre des Affaires Etrangères.  
Administrateur de plusieurs Sociétés,

Monsieur Emile-Hess, Administrateur de plusieurs Sociétés.

Monsieur Glück; Ingénieur, et ancien ténor de l'Opéra Comique.

Monsieur Labret avocat.

Monsieur Rey, Impresario.

et, on est à peu près sûr de l'adhésion de la Comtesse Grefulahas (?), de Monsieur de Massa et de plusieurs personnalités parisiennes.

Je vous recommande de garder la plus grande réserve en ce qui concerne ces noms, car il pourrait être très ennuyeux qu'on s'en serve maladroitement.

Cordialement

Notice

sur un projet de "Theatre International".

-:-:-:-:-

Exposé

-----

On a souvent fait l'observation qu'il n'existe pas à Paris de Salle de Spectacle exclusivement affectée aux manifestations lyriques, Dramatiques, aux Concerts et Auditions Musicales de toutes les Ecoles et de tous Pays. Et cependant on a pu constater récemment par les tentatives qui en ont été faites isolément, telles, pour ne citer que celles là, les représentations de la "Salomé" de Strauss et la Saison Russe, qu'il y a chez nous un public réellement épris d'art et éclectique dans ses goûts, qui assurerait à une entreprise de ce genre un succès certain. Par ailleurs, les Sociétés de Grands Concerts Symphoniques, et les nombreuses Associations Musicales qui ont si puissamment développé chez nous la compréhension de la Musique Classique, ne trouvent nulle part une Salle où soient réunies les conditions indispensables de confort, de perfection d'acoustique et de proportion qui recueilleraient tous les suffrages.

En outre, certaines oeuvres françaises, à quelque genre qu'elles appartiennent, et connues seulement d'une élite, n'ont jamais vu à Paris les feux de rampe bien que quelques-unes d'entre elles aient été cherchées en Province et à l'Etranger même la consécration d'un légitime succès.

Enfin certains grands Artistes Etrangers, pour lesquels une série de représentations à Paris constituerait le Couronnement de leur Carrière Artistique, n'ont pas encore eu l'occasion de se faire entendre à Paris.



En raison de ce qui précède, les initiateurs du Théâtre International, projettent de constituer une Société pour l'exploitation d'une Salle de Spectacle située au centre même de Paris et d'un accès facile et rapide, grâce à un réseau de communications convergeant de tous les points de la Ville. Cette salle répond à tous les desiderata de confort et de proportions cités plus haut et constitue, de par son agencement et les perfectionnements dont elle sera dotée, le Cadre par excellence pour la réalisation du programme projeté et qui peut se résumer comme suit:

Pour la partie lyrique et dramatique.

Représenter des Oeuvres Etrangères à la façon qui a rencontré un incontestable succès à l'Etranger et notamment à New-York, c'est-à-dire, afin de conserver à chaque oeuvre son caractère original et, dans certains cas, National, avec leurs artistes, leurs figurants et leurs décors de création. Ce mode de procéder, outre les avantages que nous venons de mettre en relief, présente un intérêt considérable au point de vue de l'exploitation de la Salle, c'est d'éviter les frais généralement élevés de répétitions, de fabrication de décors, de costumes, de recrutement de personnel secondaire etc... qui s'attachent à toute représentation nouvelle et qui grèvent si lourdement parfois une exploitation théatrale.

Pour chacune de ces séries de représentations un Haut Comité de patronage serait constitué de personnes appartenant au Monde Diplomatique, sinon Princier, du pays d'origine de l'oeuvre représentée, et du Monde Artistique Français et Etranger. Le concours de personnalités, de Municipalités et même de Gouvernements Etrangers serait probablement acquis à l'entreprise, si l'on en juge par les propositions qui ont été maintes fois faites à la Municipalité Parisienne.

Représenter de même des Oeuvres Françaises encore ignorées du grand Public Français, et n'ayant été interprétées que fragmentairement devant des réunions forcément restreintes puisque de personnes d'élite. Etendre par conséquent notre connaissance des trésors de notre fonds national, par la réalisation Parisienne de ce qui a si bien réussi dans le Midi et dans quelques unes de nos villes de province.

Pour la partie musicale.

Donner des Auditions de Musique Ancienne et Moderne avec le concours des Choeurs et des Sociétés Instrumentales et Vocale de France et de l'Etranger.

Mettre à la portée des Sociétés de Concerts Symphoniques une Salle toute aménagée répondant bien aux besoins à la fois des Auditeurs et des Exécutants, et située, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans un quartier central s'il en fut.

Procurer à toutes Associations ou Sociétés Musicales aussi bien qu'à tous artistes individuellement, une Salle convenant à leurs auditions.

Dispositif Particulier de la Salle.

En effet par un dispositif nouveau et très ingénieux, les Initiateurs du Théâtre International, peuvent donner à la Salle les proportions que chaque cas nécessitera. La Salle, qui, dans ses dimensions totales peut contenir 3.000 personnes, peut être réduite suivant les besoins en salle de dimensions moins grandes et d'une contenance de 1.800, 1.500, 900,

ou 700 places et cela sans que les conditions d'acoustique et confort en soient en aucune espèce de manière atteintes.

#### Exploitation.

L'exploitation de la Salle, dont les initiateurs se sont assuré la jouissance, comprendrait deux périodes. Une saison théâtrale et une période de location.

La Saison Théâtrale comporterait Quatre mois, pris pendant la période de l'année la plus propice à une exploitation rémunératrice.

La période de location comporterait les Huit autres mois de l'année pendant lesquels la salle serait louée à diverses entreprises de spectacles, à des compagnies artistiques en tournées, à des Sociétés d'Auditions Musicales, etc... qui seraient assurées de trouver de la sorte la salle nécessaire à leurs manifestations lyriques, dramatiques ou musicales, grâce au dispositif spécial et nouveau d'appropriation du cadre dont nous avons parlé plus haut.

On voit par là que tant en ce qui concerne les représentations de la Saison Théâtrale, que relativement à la période de location, l'exploitation de la Salle choisie réduit les possibilités d'aléa à un minimum extrême.

#### Administration.

La gestion de la Société du Théâtre International serait tout comme au Metropolitan Opera de New-York et à Covent Garden, confiée à un Conseil d'Administration réunissant quelques personnalités marquantes et dont la compétence artistique s'allierait à une connaissance approfondie de goûts Parisiens. La Direction incomberait à un Directeur nommé par le Conseil d'Administration, dont, administrativement parlant, il serait l'émanation pure et simple, ayant voix consultive seulement, et chargé d'exécuter rigoureusement les décisions du Conseil. De cette manière, le Théâtre International serait assuré d'une administration aussi parfaite que l'est une Société Anonyme appliquée à un Etablissement financier ou à une Affaire Industrielle.

#### Rendement.

A l'effet de mettre à exécution le projet de Théâtre International, un Capital de frs. 1.500.000 est nécessaire. Ce capital, divisé en 150 actions de 10.000 frs. chacune, serait assuré d'un dividende de 5% attribué sur les bénéfices bruts, avant prélèvement de tous frais d'amortissement, généraux et toute répartition.

La moitié du Capital serait appelée à constitution de la Société et le reste au cours des six mois qui suivront.

Les Recettes, comprenant celles de la Saison Théâtrale, de la période de Location, et les Fermages tels que Vestiaire, Buffet, Programme, s'élèveront calculés avec rigueur à... 1.351.700

Les Frais de premier Etablissement, les Frais généraux, évalués avec rigueur, se monteront à un total de Frs....  
1.144.600

dans lesquels sont compris le premier dividende de 5% cité plus haut.

Ce qui laisserait un bénéfice ne de Francs... 207.100

Soit pour un Capital de Francs... 1.500.000

après répartition suivant l'usage c'est-à-dire telle qu'elle se pratique dans les Sociétés Anonymes, à raison d'un tantième à la réserve, au Conseil d'Administration, à un Fonds d'amortissement et de réserve supplémentaire, et en tenant compte du premier dividende attribué avant toute chose, ainsi qu'il est dit plus haut, un rendement de 7%, ce qui pour une entreprise de ce genre est un résultat très satisfaisant.

### *La convenzione Comune di Roma - La Teatral per l'esercizio del Costanzi (1912)*<sup>1331</sup>

L'anno millenovecentododici, il giorno 25 marzo in esecuzione della deliberazione presa dal Consiglio com.le nella seduta del 6 marzo 1912, resa esecutoria dalla R. Prefettura con visto del 12 marzo 1912 con la quale veniva stabilito che per assicurare l'esercizio del teatro lirico, il Comune di Roma avrebbe corrisposto per un triennio alla Società in accomandita "La Teatrale", nella persona del gerente sig. Walter Mocchi, una dotazione annua di L. 80.000, per l'agibilità del teatro stesso con spettacoli lirici nelle stagioni 1911-1912, 1912-1913 e 1913-1914, si vuole ora procedere alla stipulazione del relativo contratto.

Quindi è che fra il sig. Gr. Uff. Avv. Prof. Alberto Tonelli, Assessore delegato dall'On. Sindaco con procura in data 20 dic. 1911 atti Guidi ed il sig. Walter Mocchi nella suespressa qualifica, si conviene quanto appresso:

Art. 1° - La Società "La Teatrale" assume verso il Comune l'obbligo di eseguire nelle stagioni di Carnevale-quaresima degli anni 1911-12 1912-1913 e 1913-1914, un corso di rappresentazioni liriche, a principiare non più tardi del 26 dic. degli anni 1911, 1912, e 1913.

Tali rappresentazioni dovranno in ciascuna delle tre stagioni suindicate, essere in numero non inferiore a quaranta.

Art. 2° - In ciascuna delle tre stagioni suindicate dovranno essere rappresentate non meno di otto opere. Sarà facoltà dell'Impresa aggiungere alle otto opere d'obbligo quelle altre qualsiasi che essa intenda far rappresentare.

Art. 3° - Gli elenchi delle opere e degli artisti, compreso il Direttore d'orchestra, dovranno essere preventivamente approvati dall'Amm.ne com.le, e a tale effetto dovranno essere presentati al Comune non più tardi del 30 settembre di ogni anno, perché possano essere concordati tra l'Impresa e il Comune.

Se entro il 31 ottobre l'accordo non sarà raggiunto il Comune si riterrà sciolto da ogni impegno.

Art. 4° - Il programma scelto con criteri eclettici, dovrà, in ciascuna stagione contenere opere antiche e moderne, italiane e straniere, includendo almeno una esumazione d'indole classica ed un'opera nuova inedita o mai rappresentata, qualora all'Amm.ne com.le piaccia farla eseguire. In tal caso l'Impresa si obbliga di eseguire detta opera durante la stagione di Carnevale.

Art. 5° - Per ciascuna delle otto opere d'obbligo, dovranno essere date, salvo casi di forza maggiore, non meno di quattro recite, fra cui una a prezzi popolari, che dovrà essere eseguita coi medesimi artisti delle recite non popolari.

Nelle otto recite popolari, i prezzi saranno i seguenti:

<sup>1331</sup> ASCA, X', b. 56, fasc. 1, *Copia del contratto tra il Comune di Roma e l'Impresa del Teatro Costanzi*, Roma, 25 marzo 1912.

|                                      |      |
|--------------------------------------|------|
| Ingresso.....                        | L. 2 |
| Poltrone .....                       | L. 8 |
| sedie.....                           | “ 4  |
| anfiteatro.....                      | “ 3  |
| Galleria num. compreso ingresso..... | “ 2  |
| “ comune “ “ .....                   | “ 1  |
| palchi I e II ordine.....            | “ 30 |
| “ III “ .....                        | “ 20 |

I posti comuni non dovranno essere di numero inferiore ad un terzo del totale dei posti di galleria.

Art. 6° - L'impresa dovrà pure dare non meno di cinque rappresentazioni ai seguenti prezzi popolarissimi.

|                                    |         |
|------------------------------------|---------|
| ingresso.....                      | L. 1,50 |
| Poltrone .....                     | L. 6    |
| sedie.....                         | “ 3     |
| anfiteatro.....                    | “ 2     |
| Galleria num. compr. Ingresso..... | “ 1,50  |
| “ comune “ “ .....                 | “ 0,50  |
| palchi I e II ordine.....          | “ 25    |
| “ III “ .....                      | “ 15    |

per i posti comuni vale la disposizione dell'ultimo comma dell'articolo precedente.

Art. 7 – Per tutte le rappresentazioni diurne di ciascuna stagione lirica del triennio, l'Impresa metterà a disposizione del Comune 50 biglietti di posti a sedere da destinarsi esclusivamente agli alunni delle scuole comunali.

Art. 8 – L'orchestra dovrà essere composta di non meno di 80 professori e nella composizione della medesima dovranno, a parità di condizioni artistiche e finanziarie, essere preferiti artisti romani o abitualmente residenti in Roma. Rimangono salvi gli impegni già contratti dalla Società risultanti da regolare contratto, anteriori alla data della presente.

Art. 9 – Simile preferenza agli artisti romani, alle stesse condizioni indicate nell'art. precedente, dovrà la direzione del Costanzi usare nella formazione delle masse corali e di tutte le altre masse occorrenti allo svolgimento degli spettacoli. Anche rispetto a queste masse varrà la disposizione dell'articolo precedente per quel che riguarda gli impegni già contratti.

Art. 10 – Nell'adempiere all'obbligo di istituire nel Teatro Costanzi un laboratorio scenografico ed uno di sartoria, sia i bisogni del Teatro stesso, sia per quelli delle stagioni liriche eventualmente assunte in Italia e fuori, l'Impresa dovrà sempre dare la preferenza agli artisti romani, alle condizioni di parità artistica e finanziaria, e salvi gli impegni assunti come agli articoli precedenti.

Art. 11 – Saranno riservati: un palco di II ordine per il Sindaco, un palco di I ordine per la Giunta comunale, e tre poltrone distinte, una pel Segretario Generale, una pel Capo del Gabinetto del Sindaco ed una pel Capo della Sezione

Autonoma di Storia ed Arte.

Art. 12 – La somma di L. 80.000 sarà divisa in ognuna delle tre stagioni liriche in quattro rate eguali, e pagate alla Direzione del Teatro Costanzi nel modo seguente:

prima rata dopo la rappresentazione d'inaugurazione della stagione lirica;

seconda rata dopo eseguite le prime 15 rappresentazioni delle quali due popolari ed una popolarissima;

terza rata dopo la 30° rappresentazione, in essa comprese altre due rappresentazioni popolari ed una popolarissima;

la quarta ed ultima rata sarà pagata dopo eseguita la rappresentazione di chiusura della stagione lirica Carnevale-

Quaresima, sempre che l'Impresa abbia eseguito le 40 rappresentazioni di cui all'art. 1° e abbia adempiuto a tutti gli obblighi stabiliti con la presente convenzione, compresi quelli delle otto rappresentazioni popolari e delle cinque popolarissime di cui all'art. 6°.

Art. 13 Tutte le controversie che potessero sorgere per la interpretazione e l'esecuzione di questo contratto, saranno risolte da un collegio di tre arbitri, amichevoli compositori, due dei quali saranno rispettivamente scelti da ciascuna delle parti, ed il terzo, in caso di disaccordo fra i due primi, dal Presidente del Tribunale di Roma.

Se una delle parti in seguito ad invito ricevutone dall'altra non provvederà alla nomina del suo arbitro nel termine di otto giorni, anche la nomina di questo arbitro sarà deferita al Presidente del Tribunale.

Art. 14 – Le spese del presente contratto saranno a metà fra le parti.

Art. 15 – Per tutti gli effetti del presente contratto La Società elegge il suo domicilio presso la Direzione del Teatro Costanzi, via Costanzi.

firmati: Alberto Tonelli

“La Teatrale” Walter Mocchi

## XI.5 Articoli in periodico e apparato iconografico

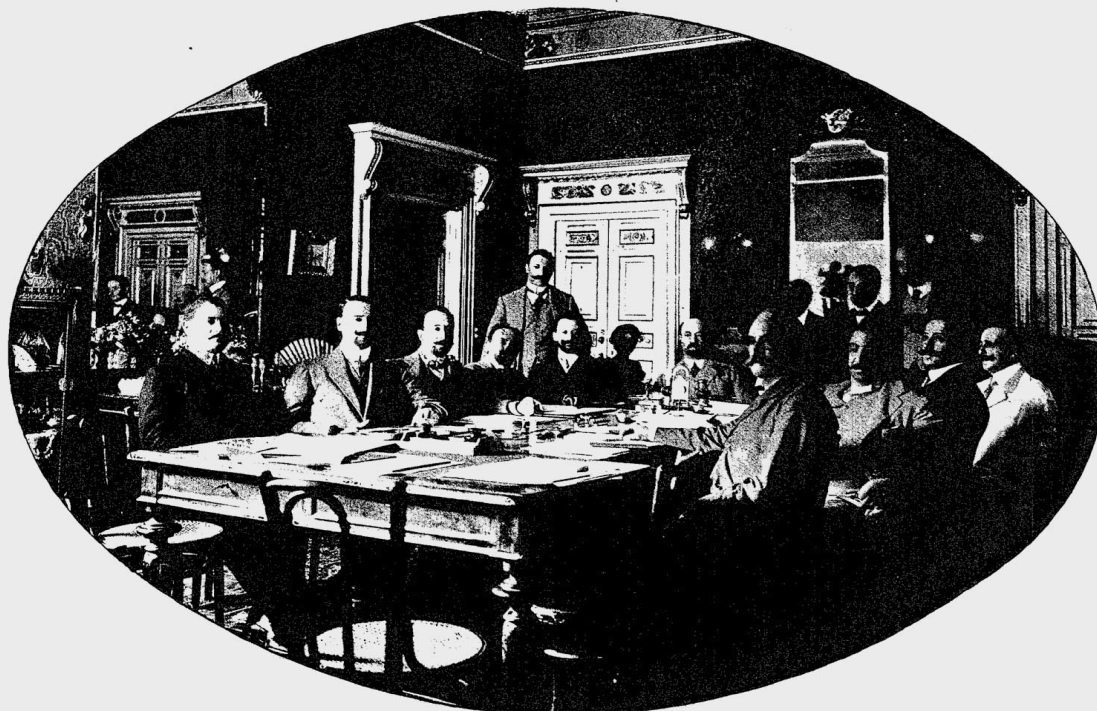
In «*Il Teatro Illustrato*», IV, n. 14-15, 15 agosto 1908

# LA Società Teatrale Internazionale

La nuova *Società Teatrale Internazionale* si è costituita ed è già al lavoro.

La prima seduta è stata tenuta nella sede di Milano, presso la *Società Teatrale Italo-Argentina*, con la quale la nascente Società è intimamente legata. La nuova Società ha dunque l'esercizio del Teatro Costanzi, di cui è proprietaria, ed ha assunto per la fine

Alla tragedia dannunziana seguirono alcune rappresentazioni dei *Martiri del lavoro* di Giannino Antona Traversi e della *Flotta degli emigranti* di Rastignac. Quindi, fra una quindicina di giorni la Compagnia passerà a Milano, al teatro Lirico, dove verranno date alcune rappresentazioni della *Nave* a prezzi popolarissimi. Dopo Milano la Compagnia compirà un giro artistico nell'Umbria



La prima seduta del Consiglio d'Amministrazione della S. T. I. nella sede di Milano presso la S. T. I. A.

(Fotog. Variachi e Artico)


di quest'anno comico la gestione del Teatro Argentina, alla cui direzione è stato chiamato il collega Enrico Polese Santarnecchi, noto pubblicista teatrale e direttore della Sezione drammatica nella S. T. I. A.; tale nomina è riuscita gradita a tutti indistintamente.

*La Nave*, intanto, è stata ripresa fra le consuete acclamazioni, vi è stato successo di pubblico e di cassetta.


e nelle Marche, e il primo ottobre sarà nuovamente a Roma, al teatro Argentina.

La Società Internazionale continuerà la gestione del teatro Argentina fino al 22 febbraio per il contratto testè stipulato, poi continuerà a reggerne le sorti per un triennio ancora. Si avrà nella stagione di carnevale e quaresima, al teatro Argentina, una


VII




Comm. Tullio Cantoni.




Comm. Roberto De Sanna.




Ernest Rottenbourg.




Carlo Seguin.




Comm. Ettore Bocconi.




Maestro Louis Lombard.




Conte Enrico Saffi




Gaetano Carlini.




Comm. Guido Ravà Storni.




Giovanni Bortini.




Duca Uberto Visconti di Modrone.




Walter Moschi, agente generale.



Gino Rossetti, segretario di Direzione.



Avv. Giannetto Vallè.




Comitato d'Amministrazione della Società Teatrale Internazionale

**IL TEATRO ILLUSTRATO**

Nei mesi di settembre, ottobre e novembre ci sarà la Compagnia di operette Città di Milano, quindi ai primi di dicembre si inizierà la grande stagione lirica di carnevale e quaresima.

La stagione lirica al Costanzi sarà una prova solenne dell'energica vitalità della nuova Società Internazionale. Il maestro Mugnone sarà degnamente sostituito dal maestro Giorgio Polacco.



Maestro Giacomo Orefice, direttore del Costanzi.

già tanto favorevolmente noto a Roma; per l'opera wagneriana è stato scritturato il Halling, uno dei direttori del Sontario di Bayreuth, e forse per una novità vi sarà l'intercedo dell'autore. Oggi non resta che levare l'angusto fessolo per l'energica vitalità artistica della Società teatri costituita.

**L'opera di Wagner.** dal "Fuoco ...

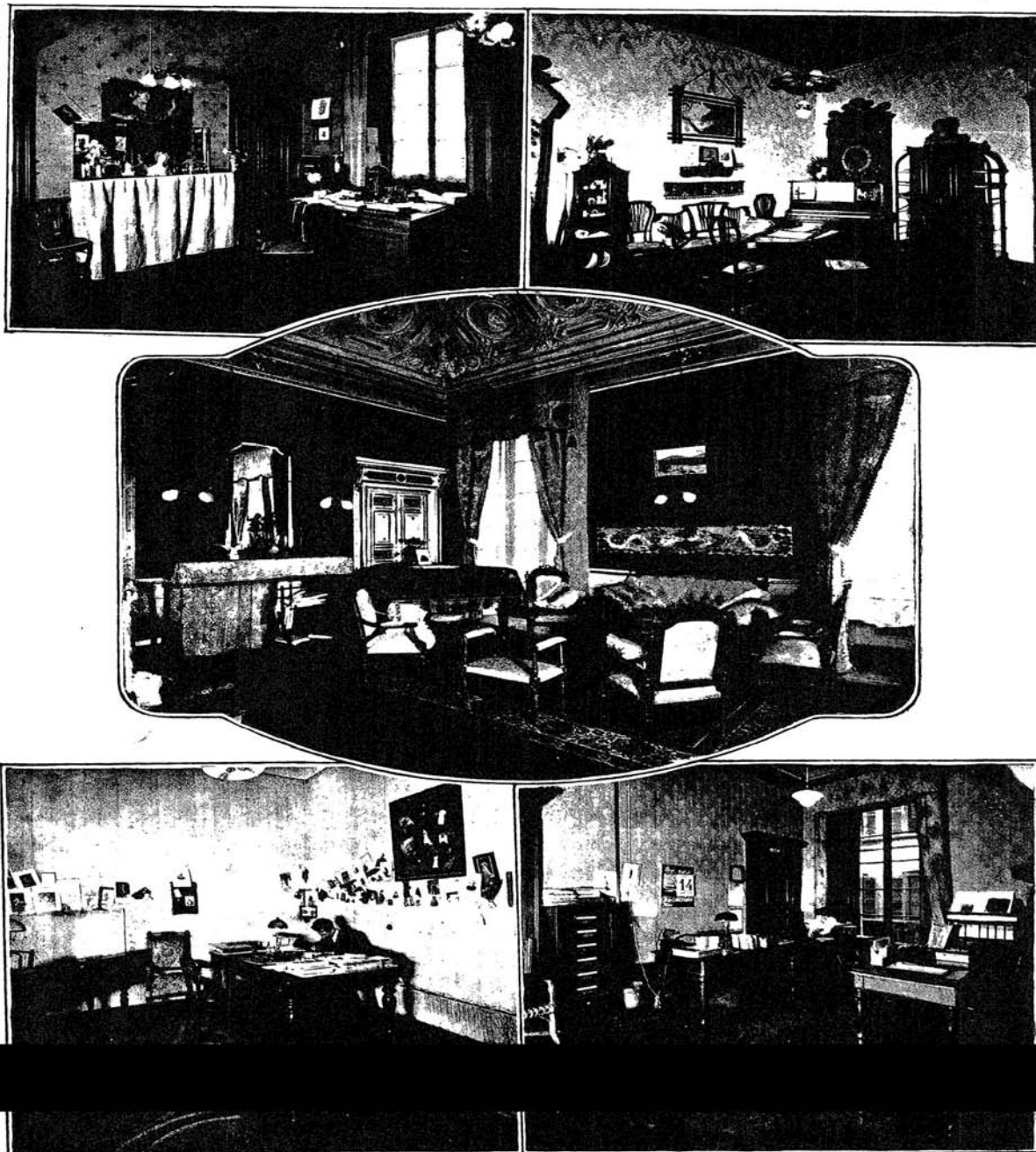
L'opera di Riccardo Wagner è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. Il suo dramma non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sintoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi immaginate la sua opera sulle rive del Mediterraneo, tra i nostri lauri sventi, sotto la gloria del cielo latino, la vedrete impallidire e dissolversi. Poiché — secondo la sua stessa parola — all'artefice è stato di veder risplender della perfezione futura un mondo ancora informe e di gioire, praticamente nel desiderio e nella speranza, in un'annata favento d'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore dei suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, confusi e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe celta. In noi gioisce d'essere un latino) e — perdonatemi, o sognante Lady Myra, perdonatemi, o delicato Modist — riconosce un barbaro in ogni uomo di sangue di verso.

G. D'ASSURZIO.

La tripla pagina commemorativa con le immagini dei consiglieri di amministrazione

*Società Teatrale Italo-Argentina*, in «Il Teatro Illustrato», V, n. 7-8, 10-25 aprile 1909

IL TEATRO ILLUSTRATO  
SOCIETÀ TEATRALE ITALO-ARGENTINA



Milano : Alcune sale degli Uffici dell'Agenzia Generale d'Europa



*Un colloquio con Walter Mocchi sul programma della Società teatrale Internazionale, intervista di Giuseppe Cassone in «La Stampa», 20 febbraio 1909*

Poi che di questi giorni si è parecchio discusso di un pericolo, prossimo o remoto, che minaccerebbe il “mercato teatrale”, ch'ebbe fin qui il suo accentramento nella capitale lombarda, mi è sembrato di notevole interesse udire sull'argomento il pensiero di Walter Mocchi, rappresentante generale della Società teatrale internazionale, che fu più volte menzionata a proposito degli indugi frapposti nella rappresentazione di *Norma* al nostro Regio. Su questo punto, anzi, ho creduto opportuno iniziare la discussione, e Walter Mocchi, tirato per i capelli, si è acconciato a darmi le sue spiegazioni. Le riproduco con fedeltà stenografica, tanto più volentieri in quanto esse servono a scindere le responsabilità in ciò che riguarda l'attuale stagione lirica al nostro massimo teatro e potranno essere apprese con curiosità almeno da coloro che il Regio frequentano per lunga consuetudine.

- L'“Internazionale” - mi ha detto Walter Mocchi – non può essere chiamata responsabile degli inconvenienti che, non solo al Regio, ma anche negli altri teatri, si stanno determinando, poiché la Società, costituita appena nel settembre scorso ha dovuto assumere, per necessità di circostanze, tutti gli impegni precedentemente presi dagli impresari che gestivano in proprio questi medesimi teatri che ora le appartengono. La responsabilità dell'“Internazionale” è quella finanziaria, dovendo pagare tutte le perdite che in alcuni di tali teatri – il Regio compreso – avverranno. Essa ha, infatti, rilevato in blocco tutti i contratti con le Case editrici, gli artisti e i direttori di orchestra. Del resto, prima ancora che avvenisse l'apertura dell'attuale stagione lirica in Italia, la Presidenza della Società aveva ufficialmente fatto sapere che essa prevedeva gli inconvenienti, ma dichiarava che tutto ciò non entrava per nulla nel funzionamento specifico che, non da questo anno, ma dall'anno prossimo, si sarebbe dato alla nuova organizzazione. Si può aggiungere che tutti gli inconvenienti che nei singoli teatri si determinano, sono la riprova della necessità di una organizzazione unitaria della industria teatrale italiana.

- Ella, dunque, ritiene che sia impossibile di gestire nel momento attuale i teatri singolarmente e solidamente?

- Con convinzione. L'apertura dei mercati teatrali del Nord-America e di quelli inglesi ha determinato l'esodo dei migliori nostri artisti verso quelle regioni, di guisa che, mentre va diminuendo la quantità degli artisti, mi si passi la frase, va crescendo il numero dei teatri che se li disputano. In questa sproporzione è tutta la spiegazione del fenomeno pel quale non solo a Torino ed in Italia, ma in Europa le “stagioni” si svolgono travagliatamente.

- Ma a questo inconveniente come è allora possibile ovviare? Crede lei che la Società che si è costituita sia in grado di fronteggiarlo?

- Le dirò che il programma della Società internazionale offre una solida base alle speranze. Non bisogna dimenticare, a questo proposito, che essa è sorta con vincoli strettissimi col mercato sud-americano, è sorta per il connubio finanziario della Società teatrale italo-argentina, da me organizzata un anno prima di quella italiana, e dalle personalità commerciali nostre, quali Roberto De Sanna, concessionario del teatro San Carlo di Napoli, Edoardo Sonzogno, il conte di San Martino, noto mecenate dell'Arte, il duca Visconti di Modrone, Florio, ecc.

- Vuole spiegare qualcosa del programma al quale ha dianzi accennato?

- L'industria teatrale si compone di quattro elementi principali: il teatro, gli artisti, il materiale scenico e le opere da rappresentare. Questo tanto per la lirica quanto per la prosa e l'operetta. Ora concertare la maggior parte di questi elementi sotto la unità di direzione di un solo organismo capitalistico significa vincolare nel raggio d'azione di questa Società quanto di meglio vi è nella forma di estrinsecazione teatrale. La "Internazionale", forte dei suoi contratti, è nella condizione di riservare ai teatri del Sud-America una *élite* di artisti a condizione che questi rimangano durante la stagione invernale in Italia. Essi non avranno neppur più bisogno di emigrare nel Nord-America dal momento che potranno trovare il loro interesse a prescegliere il Sud-America. Bisogna tenere conto altresì dei miglioramenti che l'accordo può recare nell'allestimento scenico. Gli spettacoli italiani sono di molto inferiori a quelli, supponiamo, di Parigi: il *budget* di settecentomila lire del Costanzi, o quello di trecentocinquantomila del Regio, non bastano per un allestimento veramente lussuoso. Questo si otterrà invece con l'alternarsi delle "stagioni", perché il principio dell'inverno in America corrisponde alla fine dell'inverno in Italia, di guisa che i costosissimi materiali di teatro servirebbero tanto al Regio e al Costanzi nostri quanto al Colon di Buenos Aires, con evidente economia di spese. Una condizione, per conseguenza, fondamentale del funzionamento sta nel fatto di poter avere in Italia – in mancanza della Scala che ha una stagione propria e speciale – tre dei principali teatri: il Regio di Torino, il Costanzi di Roma e il San Carlo di Napoli.

- Vediamo Torino. Quale beneficio avrà?

- Il beneficio consiste in questo. Noi dovremmo prostrarre la "stagione" del Regio, che attualmente è limitata dal 26 dicembre al 20 marzo, a tutto il 15 di aprile, portando quindi questo teatro all'altezza della Scala, del San Carlo e del Costanzi. Noi pensiamo che l'anno venturo, affinché il funzionamento dell'organizzazione sia perfetto e completo, si debba preparare tre nuclei di grandi spettacoli, i quali passino successivamente da Torino a Roma, da Roma a Napoli e via dicendo, in circolazione insomma di quaranta in quaranta giorni.

- Per esempio?

- L'esempio lo faccio, ma non deve rappresentare un impegno. Il primo di questi nuclei è l'intera *Tetralogia* di Wagner con artisti specialisti e con direttori d'orchestra di Bayreuth, un secondo gruppo invece comprende, supponiamo, il *Boris Godounoff*. Siccome quest'opera s'impenna sull'abilità di un basso che deve essere un grande artista, ne viene di conseguenza che le opere del secondo nucleo richiederanno tutte un basso di valore. Il terzo nucleo comprenderà invece sempre per ipotesi, il *Don Giovanni*, la *Mignon* e la *Manon* di Massenet, e per questo si avranno allora tenori e soprani...

- Di grazia!

- Chiamiamoli pur così! Ella vede l'enorme vantaggio artistico e la grande garanzia di (?)guità che in questa forma è contenuta.

- In sostanza ella mi dice che è assai più facile trovare una grande protagonista per la *Manon*, o per un'altra opera, che non lo sia per quattro o cinque artisti destinati ad altrettanti singoli teatri...

- Non solo. Mentre i cartelloni dei singoli teatri sono oggi composti di sei o sette opere al più, ne comprenderebbero invece dodici almeno, realizzando indirettamente il "teatro a repertorio", che rappresenta il vano desiderio delle

organizzazioni teatrali, veramente perfetto, a causa della mancanza degli artisti e degli inconvenienti finanziari ed editoriali. Ognuno dei tre teatri principali accennati, avrebbe lo stesso repertorio, il medesimo formidabile squadrone di artisti e invece di un solo direttore di orchestra... tre! Anzi quattro direttori d'orchestra.

- Come mai?

- Perché siccome le masse resterebbero stabili nei singoli teatri, sarebbe necessario la creazione di una nuova specie di direttore d'orchestra: il concertatore puro e semplice, cioè di gran valore e modesto, il quale, nell'alternarsi dei vari nuclei, avesse – come hanno oggi i direttori – la funzione di preparare l'orchestra. Gli altri tre direttori rispettivamente, a seconda delle opere, darebbero poi la loro particolare e personale fisionomia all'esecuzione.

- Ma i vuoti fra i passaggi di un nucleo e l'altro?

- Si comprende la necessità, oltre alle opere dei tre nuclei, di un paio di “spartiti” speciali per ogni singola piazza, che, sotto la direzione del concertatore, servirebbero a riempire i vuoti a cui ella allude; non solo, ma a dare anche riposo agli artisti che a quei nuclei appartengono. Ella vede che un solo materiale scenico di gran lusso, la cui spesa ricadrà e sui teatri italiani e su quelli americani, si potrà ottenere un risultato tale di soddisfare le esigenze del pubblico più arcigno.

- E per il Sud-America?

- Volevo appunto parlargliene. A metà aprile i tre nuclei riuniti insieme con l'orchestra, i cori, il Corpo di ballo del *Costanzi* – scritturati per cinque anni d'accordo col *Colon* – salperanno come una sola Compagnia per Buenos Ayres, avendo già tutto il repertorio preparato.

- A mio avviso c'è però una difficoltà: trovare gli artisti degni.

- Ma a realizzare il nostro progetto stiamo già trattando con gli artisti, che saranno scritturati con contratti triennali o quinquennali.

L'occasione ora buona per accennare appunto alle discussioni recenti sul “mercato teatrale” milanese, sui pericoli e sugli ostacoli che taluni avanzavano. Walter Mocchi non si schermì.

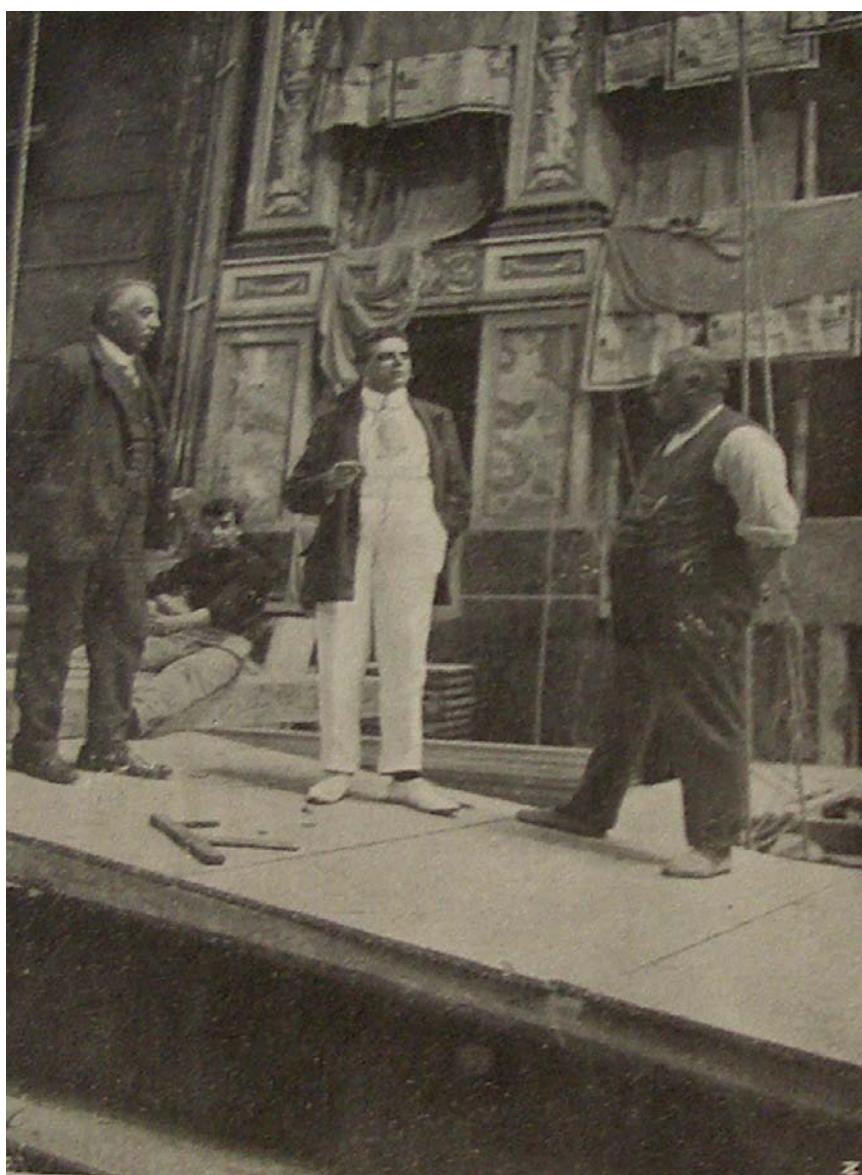
- Vede: - continuò, sottolineando col gesto ogni frase – tutta questa trasformazione della industria teatrale che tende alla eliminazione dei singoli impresarii per sostituirli con direttori stipendiati dalla Società: che tende ad eliminare le molteplici agenzie per mettere in diretto contatto gli artisti con la Società: che tende alla abolizione della piaga dei rappresentanti, appunto perché non avendo più bisogno di ricercare le scritte a breve termine gli artisti faranno a meno di procuratori: che tende a emancipare il teatro dai fornitori in quanto vuole sostituire *ateliers* e magazzini centrali di materiale scenico di proprietà diretta della Società e che non nasconde di voler perfino arrivare col tempo ad avere proprii autori, funzionando da editore: questa trasformazione – dicevo – urta tale infinita rete di interessi e accende tale un impeto di preoccupazioni, di terrori, che è naturale che tutti gli interessi i quali si credono feriti o temono di esserlo, si organizzino, si ribellino e tentino con la via del dilleggio o della fucile critica di impedire il successo di una Società che impropriamente è chiamata *Trust*.

Io non so, per quanto me lo auguri se alla Internazionale o alla Italo-Americana sia riservato precisamente il vanto di realizzare in tutto e per tutto il progetto di trasformazione in industria di ciò che è stato fin qui una semplice

speculazione o un gioco d'azzardo. Sono profondamente convinto però che l'epoca del commercio teatrale "anarcheggiante" e disorganico è finito e che se la "Internazionale" non raggiungerà la situazione del suo progetto, sorgerà senza dubbio un altro organismo che, forte della esperienza da noi fatta, assumerà il programma e lo realizzerà.

E Walter Mocchi, dopo una vibrata affermazione sulla evoluzione della industria teatrale, soggetta anch'essa alle leggi economiche accese la ventesima sigaretta. L'argomento era esaurito.

*Lo czar del Teatro Costanzi in Roma, in «Ars et Labor», LXIV, n. 11, 15 novembre 1909*



(Pietro Mascagni con gli amministratori del teatro e della STIn, Gino Rossetti e Alberto Marghieri)

*Uno sfogo di Mascagni. Il maestro non si dimette*, in «La Stampa», 11 settembre 1909.

Domani l'assemblea degli azionisti della Società teatrale internazionale proprietaria del Costanzi si radunerà a discutere intorno alla prossima stagione lirica. L'adunanza si annunzia assai tempestosa. Insieme con questa notizia che fu diffusa ieri quella delle dimissioni del maestro Mascagni dal posto di direttore del Costanzi. La notizia non è esatta. Un redattore del *Giornale d'Italia* ha domandato la verità al maestro Mascagni:

- Quali cose sono vere in questa notizia delle sue dimissioni da direttore del Costanzi?

- Neppure una: non c'è nulla, ma proprio nulla di vero in tutto quello che si va dicendo nei giornali italiani, e specialmente nei giornali romani, sul mio conto e intorno alla prossima stagione teatrale. Non so davvero perché, questa volta, la stampa abbia perduto la calma, si sia divertita a mettere bastoni tra le mie ruote che del resto camminano benissimo, e abbia perfino, indirettamente, tentato di mandare al diavolo i futuri spettacoli del Costanzi. Eh sì! Pare che mi vogliano morto! E aspettino che io abbia composto il repertorio, lo abbia comunicato al Comune di Roma, com'è mio dovere, e alla stampa; lascino, insomma, che io faccia liberamente, senza impacci di sorta, quello che debbo e che voglio, e poi dicano quello che loro piace, tempestino a piacer loro e magari ma mandino al supplicio. Se tutti intanto desiderano di fare qualche cosa, studino le relazioni fra la Società teatrale italo-argentina e la Società teatrale internazionale. Comprenderanno allora che la notizia delle mie dimissioni, come le altre intorno al teatro Colon, sono assurde.

- Benissimo: ma adunque c'illumini lei.

- Cominciamo dal Colon. È stato detto che il disastro di una stagione al Colon, la perdita di quel teatro, il passivo della Società teatrale italo-argentina avevano mandato a male le sorti del Costanzi e della Società teatrale internazionale. Guardi, la verità invece è un'altra. Se la *Stia* andasse anche malissimo la *Stin* non perderebbe un centesimo e non affronterebbe nessuna disavventura. La *Stia* ha molte azioni della *Stin*, ma la *Stin* non entra per nulla nelle cose della *Sita*. Suppongano che gli affari della Società italo-argentina andassero a precipizio; gli azionisti di quella Società rimarrebbero pur sempre azionisti della *Stin* per le 800 mila lire sottoscritte. Mi spiego: io ho il mio contratto di direttore del Costanzi firmato e sottoscritto da me, s'intende, e dal presidente del Consiglio d'amministrazione della *Stin*, on. Marghieri. Con la *Stia* non ho altra relazione infuori di quella che posso avere con qualsiasi azionista della *Stin*; è dunque falso quello che hanno detto alcuni giornali ieri sera, che io mi sia impegnato per la direzione artistica della stagione col rappresentante dell'italo-argentina signor Walter Mocchi. Mi sono impegnato col Consiglio della *Stin* e col suo presidente on. Marghieri, e mi sono impegnato, badi, quando sono stato sicuro che tutti gli azionisti desideravano di avere me direttore del Costanzi, e questo le basti a smentire anche che io abbia pensato a dimettermi per l'atteggiamento di alcuni azionisti italiani.

- Dunque ella rimane al suo posto?

- Ma certo. Ho il mio bravo contratto, i miei bravi doveri e diritti di direttore e non m'impiccio d'altro che del programma della stagione, del repertorio e dell'organamento artistico. In questo campo sono io solo arbitro e non

consento ad alcuno di mettervi piede. Coloro che volessero parlare di ciò mostrerebbero di non aver fiducia nella mia capacità. Attendiamo quando avrò presentato il programma, allora potranno fare le loro critiche e io farò quello che crederò meglio a tutela della mia dignità di artista. Credono forse che io mi diverta qui? Ho piantato a mezzo la mia opera, mi sono consacrato tutto alla prossima stagione del Costanzi e alla futura stagione del 1911 non solo per amore dell'arte, ma anche per amore di questa Roma, che io livornese, considero ormai come città mia. Mi lascino fare dunque e mi sgridino dopo, se avrò fatto male.

- Ella ha parlato di noie che le sarebbero venute da fuori il teatro, durante il suo lavoro di preparazione...

- Infinite; non me ne parli, infinite. Già vada un poco a persuadere il pubblico che i giornali non hanno le notizie da me. Appena ne appare una, io ricevo lettere sopra lettere di interrogazione, di meraviglia, di lagnanza e persino di sdegno, e io sono costretto a rispondere a tutti che la notizia ha sorpreso, meravigliato, sdegnato me per primo e che non ne so nulla. Intanto perdo tempo e magari mi faccio dei nemici. Vi è anche chi si è fitto in capo di volermi dare dei consigli per la compilazione del repertorio senza pensare che io solo posso essere giudice della convenienza artistica e della possibilità pratica di rappresentare certe opere piuttosto che certe altre. Chi mi raccomanda amici miei che non hanno bisogno di raccomandazioni e chi sale tutti i gradi della scala sociale perché io faccio una tal cosa anzi che una tal'altra. Sono capaci di invocare Dio per un ateo e l'amor di patria per uno straniero.

- Pur tuttavia, donde può essere nata la notizia delle sue dimissioni?

- Chi lo sa? Forse dall'annuncio dell'adunanza che faranno domani gli azionisti della Società teatrale internazionale. Dicono che l'adunanza sarà assai agitata e condurrà ad importanti deliberazioni e da questo deducono che io, per conto mio, mi agiti e deliberi di andarmene. E perché? Come posso io entrare nelle relazioni fra un azionista, come è la *Stia*, e la Società teatrale internazionale quando io, le ripeto, ho un contratto appunto con codesta Società teatrale internazionale? Gli azionisti sono liberi di discutere fra di loro fin che vogliono: io sono e rimarrò legato alla Società. Bisognerebbe, perché accadesse il contrario, che tutto andasse all'aria e che gli amici buoni e cari che ho nella Società, fossero cacciati via in malo modo. Allora, forse, ma solo allora, darei le dimissioni. Ma ciò, creda a me, non accadrà affatto. La *Stin*, che l'anno passato ha commesso alcuni grossi errori, quest'anno ha riconosciuto di avere errato e si è messa per la buona via. Dica che la lascino andare avanti e che soprattutto lascino andare innanzi me senza impacciare il mio lavoro.

Lettera aperta di Walter Mocchi al direttore de «L'Italie». L'intervento è trascritto in *Dalla Capitale. Mascagni al Costanzi*, in «TI», VI, n. 4, 1-15 febbraio 1910.

Rome, 30 janvier 1910.

Cher monsieur directeur,

Je vous remercie de l'énorme réclame que vous avez faite à ma *rentrée* en Italie dans le dernier numéro de votre important journal.

Je ne vous cache pas cependant que j'aurais préféré que vous eussiez parlé de la nouvelle société «La Teatral» que j'ai formée avec M. Luis Ducci, où bien de la *Compagnie Marchetti*, que nous venons d'acheter au lieu de m'obliger à faire des rectifications au sujet de quelques informations publiées par vous et qui ne sont pas complètement exactes.

Par exemple, le nouveau contrat de M. Enrico Ferri n'existe pas. Nous n'avons pas même pu avoir le plaisir de serrer la main à notre illustre ami et professeur, qui se trouve en ce moment à Turin. Cependant nous espérons pouvoir persuader Enrico Ferri de venir cette année faire une série de conférences à l'Argentine.

Egalement, en ma qualité de représentant de M. Charles Seguin, je ne peut pas laisser passer sous silence votre affirmation sur ses intentions de bataille vis à vis des autres actionnaires de la *Internazionale* avec lesquels ils désire maintenir les meilleures relations. Il est dans l'intérêt de tous les actionnaires indistinctement de la société, propriétaires, du théâtre *Costanzi*, de résoudre définitivement le problème administratif et financier, et c'est dans le but de collaborer à cette solution que M. Seguin a traversé l'Océan.

De plus, heureusement pour nous italiens, M. Charles Seguin – qui est maintenant l'unique propriétaire de toutes les actions de l'ancien groupe argentin – est pur français, très au courant de toutes les entreprises franco-italiennes, très ami de l'Italia et de l'art italien, et qui comprend parfaitement que l'existence du théâtre Costanzi, ne peut s'assurer que confiée à des mains italiennes *et plus précisément romaines*.

Enfin, permettez, mon cher directeur, à moi, seul *responsable* de l'engagement de M. Mascagni au Costanzi de déclarer qu, hier au soir, ayant assisté pour la première fois à un spectacle de cette saison du Costanzi, et précisément à la première de *Don Carlos*, j'ai eu vivement à me féliciter pour mon initiative. Avec cela je n'entends pas entrer dans la discussion, que vous avez ouverte sur les multiples attributions extra-artistiques et de *bonne à tout faire*, dont on a surchargé, contrairement à mon opinion, le gran maestro.

En vous remerciant de votre hospitalité, agrééz, cher monsieur et ami, mes salutations le plus distinguées.

WALTER MOCCHI

Mario Bassi, *A colloquio con Pietro Mascagni. La nuovissima di "Isabeau" si darà al Regio di Torino*, in «La Stampa», 6 gennaio 1911.

La notizia che sono felicemente avviate le pratiche per avere a Torino, al Regio, in occasione dell'apertura dell'Esposizione, la nuovissima di *Isabeau*, riferita prima qua a Roma da un giornale del mattino, ha suscitato una vivace protesta per parte dell'assessorato capitolino delle Belle Arti verso il Comitato per le feste romane del 1911; e subito Pietro Mascagni è stato officiato perché a Roma, invece che a Torino, concedesse la primizia della sua opera. Per conoscere precisamente come si svolgono le diverse trattative e le intenzioni personali dell'autore, mi sono recato a trovare il maestro, nella villa ch'egli si è fatta di recente costruire e dove solitamente abita, fuori porta Salaria, in via Po, in uno dei quartieri nuovi più signorili e più simpatici della città. Pochi minuti d'attesa in una vasta e luminosa sala. Sul leggio d'un pianoforte a coda, in mezzo della stanza, è aperto un volume di musica: i valzer di Chopin. Si apre una porta, ad un urto violento; e un cane lupetto, una lucida pallottola di seta bianca e fulva, mi si precipita incontro, abbaiano irosamente.

— *Tommy*, buono! *Tommy*, chétati!

È la voce del maestro che entra, e frena le rumorose espansioni del suo piccolo amico. Sediamo; e mentre *Tommy* cerca una comoda posizione sulle ginocchia del padrone, io spiego al maestro lo scopo della mia visita.

— Io sono entusiasta — egli mi dichiara subito — del progetto che *Isabeau* abbia il suo battesimo italiano a Torino. Il giudizio del pubblico torinese è giudizio severo, ma sempre misurato, spassionato, soprattutto, e schietto; e un artista coscienzioso ha molte buone ragioni per preferirlo a quello di ogni altro pubblico italiano. Io sono poi, in questo caso speciale, intimamente lusingato dell'importanza che assumerebbe la rappresentazione della mia opera, per riflesso della grande ricorrenza storica e dell'avvenimento commemorativo. Le assicuro: non desidero e non chiedo altro che il progetto sia effettuato.

— Dunque, è certo che ad aprile avremo a Torino *Isabeau*!

— Lo ho detto che non desidero e non chiedo altro; ma questo non vuole, purtroppo! ancora dire che ogni difficoltà sia rimossa. Al contrario: proprio per parte mia, mio malgrado, sorgono difficoltà gravissime. Le spiego come si venne a questo progetto, e le condizioni in cui mi trovo. L'idea prima della nuovissima italiana di *Isabeau* a Torino, per l'apertura dell'Esposizione del cinquantenario, è venuta al Walter Mocchi, il noto impresario teatrale. Bisogna riconoscere, tra parentesi, che quest'uomo è sempre fervido di buone idee. E a questa sua, appena egli me la prospettò, io aderii con tutto il cuore. Il Mocchi partì situato per Torino; e di là, gli ultimi giorni dello scorso dicembre, mi telegrafava che il Municipio e il Comitato Torinese avevano accolto il progetto, e che non mancava che la mia parola perché tutto fosse concluso.

— E la sua parola?

— Ecco la difficoltà: la mia parola è vincolata. In questo scuso: che io mi sono impegnato per una tournée di tre mesi nell'America del Nord, la quale *tournée* dovrebbe cominciare nell'ultima decade di questo mese, con l'andata in scena a New York di *Isabeau*. Io sono ora, dunque, sulle mosse per partire per l'America: come potrò trovarmi a Torino per la fine di aprile? Appena il Walter Mocchi mi parlò del suo progetto, ho subito telegrafato al signor Taylor, l'impresario



della *tournée*, per ottenere di ridurne il tempo a due mesi, a due mesi e mezzo al massimo, in modo che io possa far ritorno in Italia verso la metà di aprile, o di rimandarla addirittura, date anche altre circostanze controverse, al prossimo autunno: attendo di giorno in giorno, di ora in ora risposta ai tre telegrammi che ho spediti in questi giorni; e solo dopo questa risposta, potrò a mia volta rispondere alle sollecitazioni che mi vengono da Torino. Le ripeto: io non desidero che di rappresentare la mia opera a Torino; ma, non voglio assolutamente lasciarla rappresentare per la prima volta in Italia senza averne dirette io stesso almeno le ultime prove; e d'altro lato non posso prendere alcuna risoluzione senza essermi concordato coll'impresa americana, con cui ho regolare contratto.

— E che cosa vi è di vero, maestro, — chiedo — nello pratiche, o dirette o indirette, che si dicono tentate dal Comitato romano perché la sua opera, invece che a Torino, sia rappresentata a Roma?

Mascagni sorride, di un sorriso un po' amaro ed un po' ironico.

— Non possiamo proprio fare a meno di discorrere del Comitato romano?... Del resto, discorriamone pure. Io posso parlare aperto, posso dire tutta la verità degli incidenti per cui mi sono dimesso da presidente della sotto-commissione per gli spettacoli lirici, e mi sono completamente disinteressato delle feste romane del 1911.

E il maestro mi riepiloga la storia delle questioni ch'egli ebbe col Comitato romano.

— Ha letto — mi chiede — le poche righe che ho scritto al *Piccolo* di Trieste, che mi aveva chiesto quale fosse il mio programma per il 1911, e che il suo giornale ha riportate? Io ho accennato a «un ideale ispirato alla più pura fede di arte e di patria» che mi aveva ispirato, che mi aveva commosso e mosso; e ho dichiarato che «un argine insormontabile, fatto di ambizioni o di interessi personali, ha interrotto fatalmente il mio cammino»: quindi, ho concluso, sono «dovuto ritirarmi in disparte, col dolore di vedere, in Roma, ogni alto sentimento artistico e patriottico soffocato da meschine ambizioni e da basse cupidigie». Così è. Io avevo formulato il programma di una grandiosa serie di spettacoli al Costanzi per il 1911; mi era stata affidata l'esecuzione di questo programma, ed io mi accingevo a prepararla con ardore e con amore di artista e di italiano. Ho sorpreso che ad altri dava ombra questo mio fervido interessamento; che altri voleva fare per conto proprio e per ambizione propria: ho sorpreso meschinità di sotterfugi e ambiguità di intenti; ho sorpreso, soprattutto, che si mettevano a bella posta impacci all'opera mia, e che si sarebbe volentieri posta da lato la mia persona... E mi sono ritirato. Me lo imponevano la mia dignità personale e l'altezza dell'ideale verso cui mi ero vòlto. E mi sono ritirato, lasciando che altri, com'essi volevano, preparassero e facessero al posto mio. Non tocca a me giudicare se essi preparano o faranno meglio di me. Io ora taccio. Quando tutte le feste saranno finite, quando il 1911 sarà passato, allora io, per una modesta soddisfazione personale, metterò fuori il programma che avevo preparato e che mi accingevo a svolgere, quando il Comitato romano m'intralcio e m'impedì l'opera di organizzazione e di direzione che esso stesso mi aveva già affidata. E il pubblico, questo magistrato d'ultimo appello, spassionatissimo e sensatissimo, giudicherà: inutilmente, se vogliamo, poiché giudicherà a cose fatte e consumate; ma, ripeto, questo giudizio io non lo cercherò se non per una soddisfazione mia personale, cui credo aver diritto, dopo tanti pettegolezzi e tante guerricciolate

— Ma riguardo al caso di *Isabeau*?

— La questione della primizia di *Isabeau*, questo piccolo retroscena romano di cui ella ha sentito far parola, viene in

conseguenza del mio distacco dal Comitato. Appena in Campidoglio si seppe che *Isabeau* sarebbe stata rappresentata, per la prima volta in Italia, molto probabilmente a Torino, in occasione dell'apertura dell'Esposizione, l'assessore per le Belle Arti, Tonelli, interpellò il Comitato come mai non si era provveduto a riserbare la primizia per la stagione romana del Costanzi. Il Comitato rispose che sarebbe stato ben lieto di avere l'opera; e incaricò lo stesso Tonelli, che è carissimo amico mio, di fare le opportune pratiche presso me. E il Tonelli venne da me, e insistette in modo per me vivissimamente lusinghiero. Mi dichiarò ch'egli si sarebbe opposto a che il Municipio di Roma concedesse il sussidio di ottantamila lire, chiesto dal Comitato per la grande stagione lirica del 1911, se non fosse stata compresa tra gli spettacoli la novissima di *Isabeau*; e mi affermò che avrebbe fatto di questo caso una questione di fiducia... Io insistei, sinceramente, per dissuaderlo dall'una cosa o dall'altra. Anche se l'opera mia, indipendentemente dal suo valore estetico, potesse costituire un qualunque elemento di successo per la stagione lirica romana, essa non è però in alcun modo necessaria al successo della stagione stessa: quindi il Municipio compirebbe atto ingiusto rifiutando, solo per la mancanza di quest'opera, il sussidio richiesto, e il Tonelli compirebbe atto inopportuno ponendo in questo fatto la questione di fiducia. Ma d'altro lato che io, dopo quanto si è svolto tra il Comitato o me, dopo che il Comitato mi ha fatto indirettamente, ma chiaramente, comprendere che voleva mettermi da parte, che proprio io lo favorisca in un modo qualunque, concedendogli quest'opera mia, non mi pare logico, o, meglio, non mi pare umano. Il mio rifiuto è stato, quindi, e rimane reciso e irrevocabile. Non so se riuscirò, come desidero, a effettuare la novissima italiana di *Isabeau* a Torino: certo lo posso affermare che essa non si effettuerà, in questa stagione, a Roma.

A questo punto, avendo ottenute tutte le notizie o le spiegazioni che potevo desiderare riguardo le trattative e le vicende della rappresentazione di *Isabeau*, una domanda mi viene naturale sull'opera stessa:

— E *Isabeau*, maestro? Vorrebbe dirmi qualche cosa dell'opera sua?

— Ne sono contento: sinceramente e, se vuole, ingenuamente, ne sono contento. Il sorriso questa volta rischiarò la faccia del maestro, limpidamente sereno.

— È stato detto e scritto — continua Mascagni — che l'argomento del dramma è tratto dalla leggenda di lady Godiva. Ciò è inesatto; e ha potuto dar luogo a un'accusa che non ha alcuna ragione d'essere: all'accusa che Illica ed io avevamo falsato o guastato la leggenda. Ma il fatto è che noi non abbiamo inteso in alcun modo di svolgere quella leggenda. Da essa ci è potuta venire, confesso anzi che ci è venuta, l'idea prima per il libretto di *Isabeau*; ma null'altro: non si tratta né di rifacimento né di adattamento: si tratta di un dramma nuovo, che può avere qualche punto di raffronto con quello da cui ci venne l'ispirazione, ma che non è assolutamente confondibile con esso, e che costituisce, a me pare, opera originale. Vorrebbe ch'io le narrassi per disteso l'argomento di *Isabeau*? Ma questo è già stato riferito altre volte, con più o meno imperfezioni, ma con abbastanza esattezza nella sua linea generale. Altro...

— In quanto tempo, maestro, ha composto la musica?

— Rapidissimamente: in tre mesi. Io sono tutt'altro che lento nel lavorare; ma confesso che nessuna opera ho scritto con più facilità di questa: sarà perché l'avevo pensata o, direi quasi, portata entro me, elaborandola, per circa due anni; sarà perché con quest'opera ho trovato, o mi sono illuso di trovare, entro me una nuova vena, forse più spontanea delle mie precedenti... Con *Isabeau* ho tentato il ritorno a quel romanticismo cui s'ispirò tanta parte del melodramma

italiano. Mi è parso che sul teatro lirico il verismo, di cui io stesso fui seguace fervido, abbia fatto il suo tempo; non sento il classicismo della tragedia greca o romana, e tanto meno il simbolismo delle finzioni filosofiche: così mi sono rivolto al romanticismo, nel senso che fu dato a questa parola cinquant'anni fa: a quel romanticismo che si esplica con la rievocazione fantasiosa e sentimentale d'un medioevo fiero e gentile, aspro e cavalleresco, passionale e cruento, con «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori. Le cortesie, l'audaci imprese...».

Ho ancora una preghiera da rivolgere a Mascagni: — Mi potrebbe concedere qualche saggio di *Isabeau*?

Il maestro è troppo gentile ed è uno spirito troppo superiore per concedersi quel peccatuccio di vanità che consisterebbe nel farsi pregare con lusinghiera insistenza.

— Ma, le raccomando, — mi dice soltanto — non anticipi giudizi pubblici: io le posso dare, e glie lo offro ben volentieri, un saggio dell'opera mia, per suo gusto personale; ma non credo che ci si possa formare, con un'esecuzione, una molto modesta esecuzione, a pianoforte, un criterio meno che manchevole e incerto di un'opera che è pensata e composta per essere rappresentata in teatro, con tutti i mezzi espressivi delle voci singole dei cantanti, dell'insieme vocale dei cori, dell'insieme strumentale dell'orchestra, degli apparati scenici.

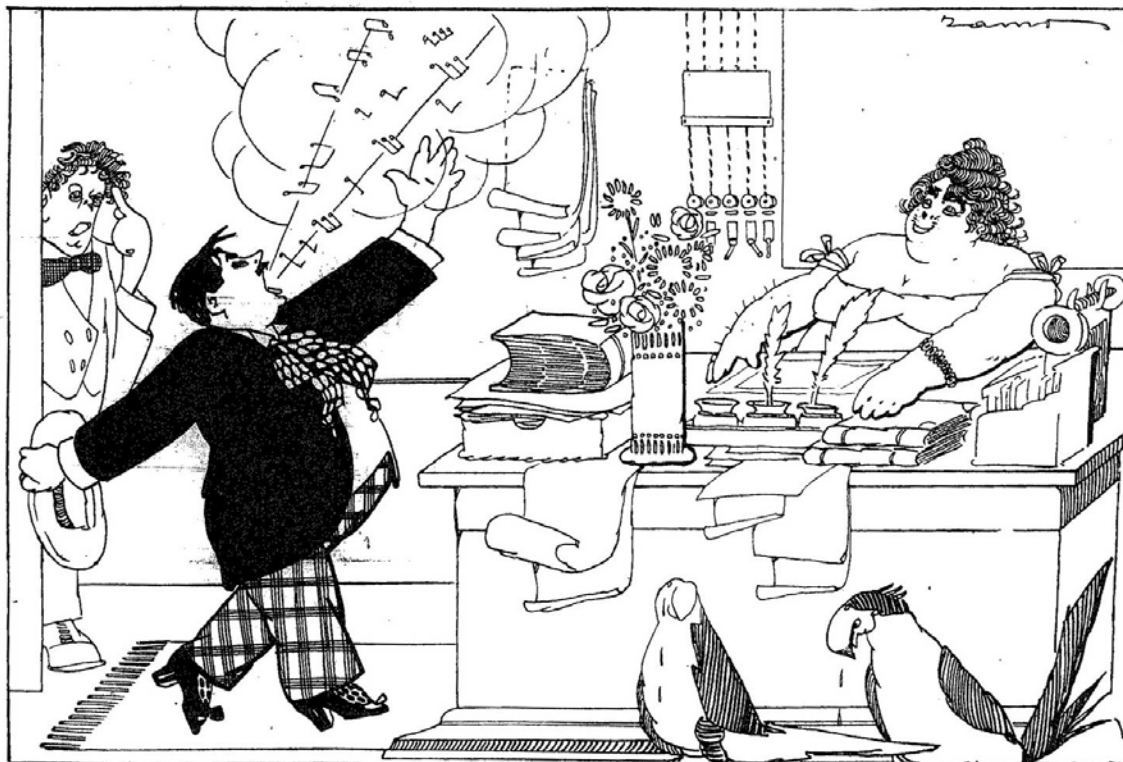
Il maestro raccoglie sul pianoforte un gran fascio di fogli di musica manoscritti, in cui riconosco la sua calligrafia caratteristica, corretti qua e là, ma brevemente e raramente; e li adatta sul leggio. Siede, e comincia ad eseguire la *villotta*, con cui si annunzia l'entrata di Isabeau, nell'atto primo. È un coretto pastorale, fresco d'ispirazione, pieno di grazia, d'un sapore un po' esotico e di gusto squisito... Ma ho promesso di non esprimere giudizi... E la musica di Mascagni incalza: è ora il canto detto «del falco», che il pastorello leva con ingenuo prorompente ardore di giovinezza, con un'inconscia irrefrenabile ansia di vita; è la canzone che l'autore chiama «del manto», con cui Isabeau esalta la sua castità austera e chiuso entro il manto, che mai non s'aperse a rivelare ad occhio d'uomo nemmeno un lembo delle sue bellezze, sì come entro il suo disdegno d'amore, è l'intermezzo del secondo atto, del meriggio che arde sulla città che ha serrate tutte le sue porte e tutte le sue finestre, mentre Isabeau trascorre nuda nella sua cavalcata mortificatrice; è l'intermezzo crepuscolare del terzo atto, mentre si prepara la scena in cui proromperà travolgente la passione del pastorello Folco condannato e di Isabeau rivendicata, mentre si prepara la catastrofe avvincente e cruenta...

Gli ultimi accordi fragorosi possenti riempiono ancora d'armonia la stanza, mi risuonano ancora dentro, agitandomi e ridestando gl'intimi echi della mia commozione; e Mascagni si leva, e raccogliendo i fogli, con semplicità schietta:

— Piacerà?

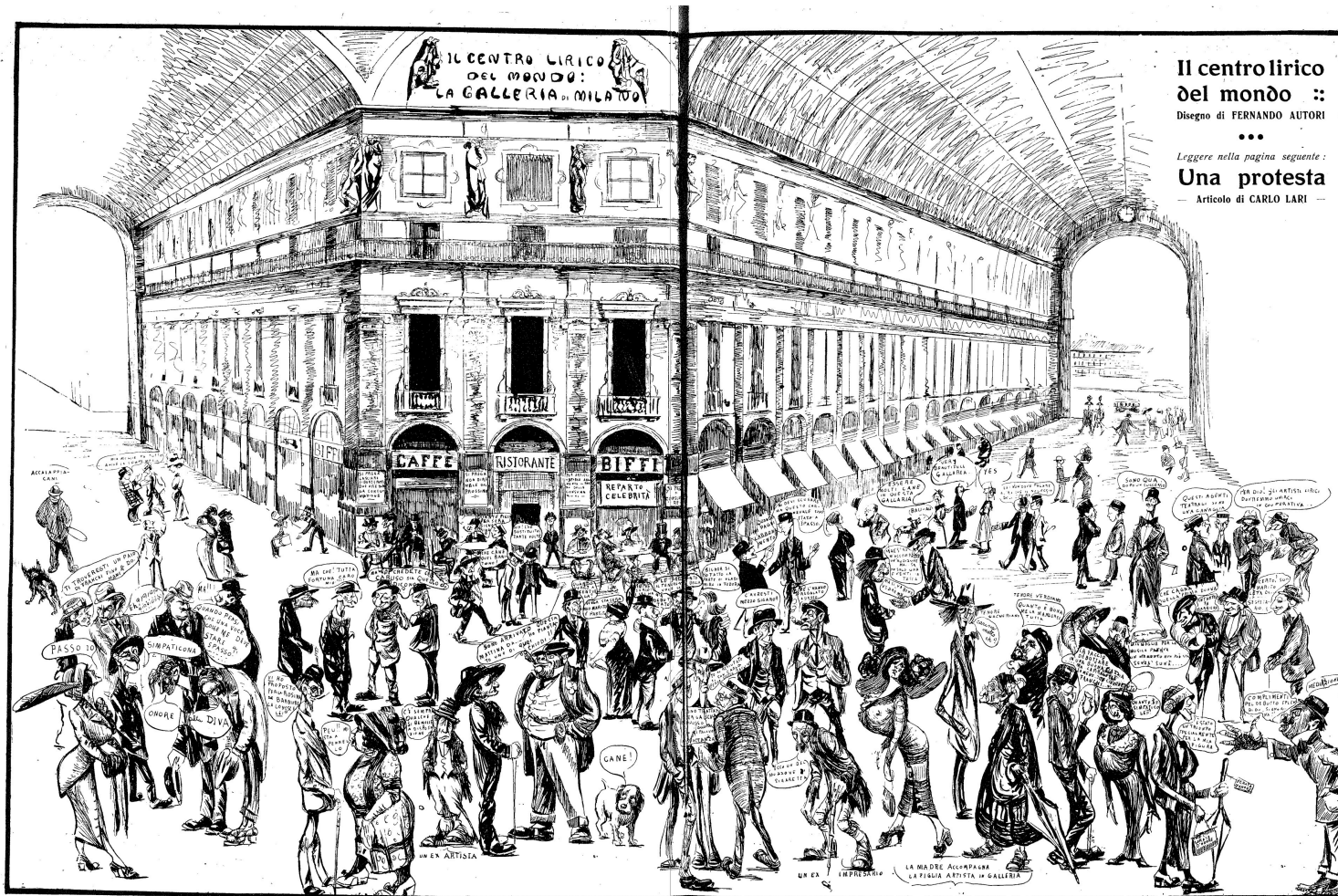
«L'Arte Lirica», 16 giugno 1911

## Avvenimenti teatrali del giorno



La nuova direttrice generale della « Teatral », Emma Carelli, ascolta in audizione il distinto tenore Walter Mocchi.

Fernando Autori, *Il centro lirico del mondo: La Galleria di Milano*, in «Il Teatro Illustrato», IX, 15-31 luglio 1913



## XI.6 Biografie

**APOLLONI ADOLFO** (1855 - 1923), politico e scultore. Consigliere comunale del Campidoglio dal 1899, poi assessore alle Belle Arti; prosindaco di Roma dal 1915, sindaco dal 16 giugno 1919 fino alla fine del 1920.

**BOCCONI ETTORE** (Milano, 1871 – Ivi, 1932), senatore e industriale. Figlio di Claudia Griffini e del senatore Ferdinando, industriale tessile fondatore a Milano dei grandi magazzini “Aux villes d'Italie” (poi “Alle città d'Italia”, dal 1917 “La Rinascente”), Ettore “era una delle figure più eminenti e rispettate del ceto industriale e commerciale lombardo, e poteva considerarsi il degno continuatore dell'opera grandiosa del padre [...] non solo nello sviluppo delle iniziative economiche da questo create, ma anche nell'incremento di importantissime istituzioni culturali e benefiche.”<sup>1332</sup> Membro con Uberto Visconti di Modrone della Società anonima esercente il Teatro alla Scala di Milano (1903-1907), nel 1908 è tra i soci fondatori della STIn. Nominato senatore il 6 ottobre 1919, dal 1914 al 1932 è preside dell'Università Commerciale Bocconi, fondata dal padre nel 1902 per onorare la memoria del fratello Luigi, caduto nella battaglia di Adua (1896).

**CARELLI AUGUSTO** (Napoli, 1873 – Roma, 1940). Fratello di Emma (↔). Allievo di Toma, Lista e Morelli, nel 1892 si trasferisce a Pietroburgo, dove lavora fino alla Rivoluzione d'Ottobre come scenografo e pittore. Nel 1921 viene nominato scenografo al Teatro Costanzi di Roma. Contestualmente collabora con il Municipal di San Paolo, gestito dal cognato Walter Mocchi (↔). Nonostante nel 1926 la sorella venga estromessa dalla gestione del Costanzi, Augusto continua a collaborare con il rinnovato Teatro dell'Opera, per il quale nel 1928 dipinge le scene de *L'Elisir d'amore*. Nel 1932 raccoglie documenti e copialettere della sorella e pubblica il memoriale *Emma Carelli. Trent'anni di vita del Teatro lirico*. Negli scorsi anni il Museo del Burcardo ha acquisito molte tele e figurini appartenuti allo scenografo, attualmente costituiti nel Fondo Augusto Carelli.

**CARELLI EMMA** (Napoli, 1877 – Montefiascone, 1928), soprano e impresario teatrale. Avviata al canto dal padre musicista, Carelli esordisce ad Altamura nel 1895, rivelandosi però al Costanzi di Roma, nel 1899, nella *Colonia libera* di Floridia e nella *Iris* di Mascagni con Caruso (DBI). Nello stesso anno il successo del debutto alla Scala al fianco di Francesco Tamagno nell'*Otello* di Verdi diretto da Toscanini, le apre le porte delle tournées in Russia e Sud America. Interprete verista tra le più acclamate del suo tempo, Carelli tiene a battesimo molte prime assolute, tra cui *Le maschere* di Mascagni (1901). Nel 1904 l'attività politica di Walter Mocchi (→), sposato nel 1898 e organizzatore dello sciopero generale, porta la sua carriera a una

<sup>1332</sup> Luigi Federzoni (presidente del Senato del Regno), *Commemorazione*, in *Atti parlamentari. Discussioni*, 17 marzo 1932, [www.senato.it](http://www.senato.it).

brusca battuta d'arresto. Dal 1906 Mocchi diventa l'agente della moglie, orientandola verso le piazze iberoamericane anche a causa del perdurare in Italia dell'ostracismo nei suoi confronti. Prima interprete del *Mese Mariano* di Giordano (1910) e della *Elettra* di Strauss al Costanzi (1912), nello stesso anno Carelli abbandona le scene per dedicarsi all'impresariato: in società con il marito gestirà alcuni teatri in Sud America e il Costanzi fino al 1926. Muore in un incidente d'auto.

**CIACCHI CESARE** (Firenze 1843 – Milano, 1913), impresario teatrale. Decano degli organizzatori teatrali in Sud America, Ciacchi è impresario fin dall'inaugurazione (1879) del Politeama di Buenos Aires, dove grazie alla sua abilità nello scritturare grandi compagnie riesce a porsi come primo concorrente del Colón e dell'Opera. Già nel settembre del 1879 al Politeama debutta Ernesto Rossi, seguito l'anno successivo dalla grande compagnia di opere comiche e operette italiane diretta da Achille Lupi, che segna il primo grande successo di Ciacchi. Nel 1885 al Politeama vi è il debutto porteño di Eleonora Duse e Cesare Rossi, di Sarah Bernhardt (1886) ed Ermete Novelli (1890 e 1894). Nel 1886 Ciacchi apre il Politeama alla lirica con la compagnia del maestro Ranieri, che conta tra le sue fila anche la Tétrazzini. Nel 1888 debutta Adelina Patti nel *Barbiere di Siviglia*. Oltre al Politeama, Ciacchi amministrò anche i teatri Nazionale e Victoria, nel quale nel 1896 scritturò la compagnia drammatica di Italia Vitaliani. Tra le altre fortunate gestioni di Ciacchi, una citazione merita l'inaugurazione del Teatro Argentino de La Plata (opera dell'ingegnere italiano Rocchi), con le rappresentazioni di *Otello* e *Carmen*. Inoltre Ciacchi nel 1908 inaugura la prima stagione del nuovo Colón.

**FALBO, ITALO CARLO.** (Cassano Jonio, 1876 - New York, 1946) giornalista, critico e compositore. Dopo le prime esperienze giornalistiche a Cosenza nel 1894 si trasferisce a Roma, dove nel 1895 fonda con Giuseppe Mantica, Ugo Fleres, Luigi Pirandello e L.M. Palmarini il periodico letterario «Ariel». Laureato in medicina e scienze naturali, presto Falbo passa al giornalismo quotidiano, diventando prima critico musicale e poi redattore-capo della «Capitale» (1901-1911). Nel 1900 fonda «Le cronache musicali e drammatiche» e nel 1902 entra al «Messaggero», del quale nel 1911 diventa capo-redattore e poi direttore. Falbo abbandonerà la direzione della testata nel 1921, per motivi politici. In seguito dirigerà «Epoca» fino al 1923. Tra le direzioni di Falbo anche quella del periodico teatrale «Il Tirso». Dal 1900 al 1905 pubblica *L'Almanacco del Teatro Italiano*. Cultore della musica, Falbo studia a Napoli con Beniamino Carelli e si perfeziona all'Accademia di Santa Cecilia. Nel 1899 all'Adriano di Roma si vede rappresentare due composizioni: la *Giris* (parodia dell'*Iris* di Mascagni, firmata con lo pseudonimo di Pietro Kalkagni) e un gran ballo in sei quadri, *La Tzigana*. Nel 1919 viene eletto deputato e nel 1924 è nominato direttore del Progresso Italo-Americano di New York.

---

<sup>1333</sup> Altre fonti citano Milano (DBIA).

**MARGHERI ALBERTO** (Napoli, 1852 - Ivi, 1937), giurista e politico. Dal 1883 professore ordinario di diritto commerciale nell'università della città natale, dove diventerà anche rettore (1915-1917). Si deve a Marghieri una rilevante produzione scientifica, tra cui il trattato *Motivi del Codice del Commercio*, in sei volumi, e il manuale *Delle Società e delle Associazioni Commerciali* (cfr. Marghieri 1909<sup>3</sup>). Consigliere e assessore comunale a Napoli, deputato dal 1906 e senatore del Regno dal 1924.

**MOCCHI WALTER** (Torino, 1871 – Rio de Janeiro, 1955), politico, giornalista, impresario e agente teatrale. Tenente di artiglieria nella città natale, nel 1892 si iscrive a giurisprudenza a Napoli. Qui si avvia a un'importante carriera politica: iscritto alla federazione socialista, nel 1897 partecipa alla spedizione militare in Grecia organizzata dall'anarchico Cipriani. Tornato a Napoli, comincia la sua collaborazione con l'«Avanti!», diventando uno dei protagonisti del PSI e dei moti partenopei del 1898. Nello stesso anno sposa il soprano Emma Carelli (→) e si trasferisce a Milano, iniziando la fase più calda della sua carriera politica: teorico della frangia rivoluzionaria del partito, nel 1904 è tra i promotori dello sciopero generale di Milano. Nel 1905 Mocchi abbandona la politica dopo la mancata elezione in parlamento, osteggiata dai riformisti (ABI). Oltre all'indebolimento della sua fazione con l'elezione di Giovanni Giolitti, la scelta è influenzata anche dagli inconvenienti che il suo attivismo aveva causato alla carriera della moglie, diventata nel frattempo una diva: dal 1906 Mocchi ne diventa l'agente, ampliando presto la sua opera all'organizzazione di compagnie. Dal 1907 Mocchi è uno dei protagonisti del grande impresariato transoceanico, prima con la STIA, in collaborazione con capitalisti ibero-americani, poi con la STIn. Agente di Mascagni nelle sue tournées in Argentina e Brasile, nel 1910 fonda La Teatral e si separa dalla STIA, assumendo in solitaria la gestione di molte sale sudamericane e del Costanzi (dal 1912), che eserciterà fino al 1926 insieme alla moglie. Col passaggio del Costanzi al Governatorato di Roma (1926) e la successiva morte della Carelli (1928), Mocchi si trasferisce in Argentina, continuando la sua opera di organizzatore teatrale tra Italia e Sud America. Dagli anni Trenta si lega al PNF e alla RSI, tornando col dopoguerra alla sua attività di fazendero tra Argentina e Brasile (DBI), dove nel 1950 si risposa per la terza volta con una giovane cantante.

**SAN MARTINO DI VALPERGA ENRICO (Conte di)** (Torino, 1863 - Roma, 1947), avvocato, politico, musicista. Figlio del senatore Guido, si laurea in giurisprudenza a diciotto anni. Pianista e violoncellista, socio della Regia Accademia di Santa Cecilia dal 1891 (ABI), che presiederà dal 1905 fino alla morte. Assessore alle Belle Arti del comune di Roma, San Martino è membro della Commissione permanente dell'arte musicale e drammatica presso il Ministero dell'Istruzione, del consiglio di amministrazione della Banca commerciale italiana (dal 1914) e del Metropolitan di New York, nonché presidente del Comitato per le celebrazioni per il 1911, anno in cui viene nominato senatore.



**SÉGUIN, CHARLES** (Besançon, 1877 - ?), impresario e industriale. Di origine francese, Séguin si trasferisce a Buenos Aires a 18 anni. Attraverso la Tournée Séguin, con agenzia a Parigi, organizza le stagioni transoceaniche di molti artisti italiani, tra cui quella di Ettore Petrolini (1907). L'attività teatrale di Séguin si concentra sull'esercizio di numerose sale argentine, tra cui il Teatro Casinò de la Calle Maipo e il Pabellon de las rosas di Buenos Aires, che impronta a una programmazione di stile parigino, caratterizzata da serate danzanti, spettacoli leggeri (soprattutto cabaret e musichall) e, dal 1905, anche da competizioni di lotta greco-romana (ABEPIA). Personalità di prestigio molto nota nel panorama artistico, cui i compositori tributano omaggi (Angelo Villoldo gli dedica diversi suoi tanghi), nel 1907 Séguin diventa azionista e amministratore generale della STIA, società nella quale investe i profitti delle sue numerose speculazioni, che spaziano dall'editoria (è comproprietario del «Le Courier de la Plata») alle più svariate attività industriali: proprietario delle miniere d'argento dell'Ampallado e amministratore generale della Sociedad comercial de diversiones, Séguin è anche gerente della Società elettrica del Nors, della Società Mar del Plata Yokey Club, consocio dell'Empresa Constructora Prunières y Com. e dell'Exploitation Jerbales Paraguay, nonché importatore in Sud America della francese Auto Dion-Buton (TI). Dal 1908 esercisce il Teatro Scala di Buenos Aires (poi Esmeralda, dal 1922 Maipo), che diventa presto la “Cattedrale della rivista”.

## Bibliografia

### Fonti archivistiche

Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, Milano

*Fondo Autografi*

*Fondo Stampe*

Archivio Storico Capitolino, Roma

*Archivio della Società Teatrale Internazionale*, bb. 1-39

*Archivio della Società Teatrale Internazionale – Appendice*, bb. 1-2

*Ripartizione X (Antichità e Belle Arti) 1907-1920*, bb. 54-56

*Ripartizione X 1920-1953*, b. 12

*Ripartizione XV (Spettacoli pubblici, 1911-1921)*, b. 28

*Segretariato Generale - Contratti*, Atti pubblici e privati (febbraio 1925, 7-31 luglio 1931, 1-15 luglio 1932)

Archivio Storico della Camera di Commercio, Milano

*Registro ditte cessate*, posizioni n. 161168, n. 78596, n. 9661

Archivio Storico della Camera di Commercio, Roma

*Fondo Ex Tribunale Civile e Penale di Roma – Sezione Commerciale*, b. 710/1908

*Fondo Registro Ditte*, posizione n. 28852

Archivio Storico Comunale di Genova

*Fondo Amministrazione Comunale 1860-1910*, bb. 380, 1002

*Fondo Amministrazione Comunale 1910-1940*, b. 438

Archivio Storico Comunale di Torino

*Affari degli Uffici Comunali – Gabinetto del Sindaco*, bb. 1909/322, 1911/350

*Scritture private*, bb. 1905/123, 1909/132

Archivio Storico del Teatro Regio di Parma

*Carteggi 1909-1912*, b. 1

Archivio Visconti di Modrone, Università Cattolica del Sacro Cuore – Dipartimento di Storia dell'economia, della società e di scienze del territorio "Mario Romani", Milano

*Archivio della Famiglia Visconti di Modrone – Serie proprie ad personam*, bb. H68, H71, H74, H75, I305, I306, I308

Biblioteca Teatrale della Siae, Roma (già Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo)

*Autografi*, bb. *Carelli Emma* e *Mascagni Pietro*

### *Periodici (spoglio)*

- «Avanti!» (1905-1931)
- «L'Arte Drammatica» (1905-1922)
- «Ars et Labor» (1907-1921)
- «Corriere della Sera» (1903-1931)
- «Giornale d'Italia» (1907-1926)
- «Gazzetta dei Teatri» (1908-1924)
- «La Stampa» (1904-1931)
- «Il Teatro Illustrato» (1907-1914)
- «Il Tirso» (1908-1910)

### *Volumi*

#### a) Studi sul teatro drammatico e musicale tra Otto e Novecento

AA.VV.

- 2008 *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», n. 29, XXII (2008), pp. 29-255;

Alonge, Roberto

- 1993<sup>2</sup> *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza;

Alonge, Roberto – Malara, Francesca

- 2001 *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III *Avanguardie e utopie del teatro - Il Novecento*, Torino, Einaudi;

Angelini, Franca

- 1988 *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza;

Baia Curioni, Stefano

- 2011 *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore;

Bentoglio, Alberto

- 2008 *Giuseppe Giacosa e la Società Italiana degli Autori*, in AA. VV., *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, a cura di Roberto Alonge, Bari, edizioni di pagina, pp. 173-189;

Benzi, Carlo

- 2004 *Tendenze moderniste nella musica italiana dopo la prima guerra mondiale*, in AA.VV., *Storia della musica*, a cura di Alberto Basso, IV, Torino, Utet, pp. 81-90;

Bossa, Renato

1987 *Dagli esordi del '900 al fascismo*, in Franco Mancini, *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa, II, pp. 283-294;

Botteghi, Carlo

2007 *Isabeau. Leggenda drammatica di Illica – Mascagni*, a cura di C. Orselli, Firenze, LoGisma;

Capra, Marco

1995 *La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato*, in *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, vol. I, pp. 243-290;

Cavaglieri, Livia

2012 *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Corazzano (Pisa), Titivillus;

Cavallini, Ivano

1998 *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio;

Cavallo, Pietro

1990 *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci;

Cetrangolo, Annibale

1996 *L'opera nei Paesi Latino-americani nell'età moderna e contemporanea*, in *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, II, a cura di A. Basso, Torino, Utet, pp. 655-691;

Coppotelli, Maria Rita

1999 *Il fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) conservato presso l'Archivio storico capitolino di Roma*, in «*Fonti Musicali Italiane*», III, n. 4, pp. 219-234;

Degrada, Francesco

1983 *Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo*, in AA. VV., *Musica musicisti editoria, 175 anni di Casa Ricordi, 1808-1983*, Milano, Ricordi, pp. 11-25;

Ferrara, Patrizia

2004 *Censura teatrale e fascismo, 1931-1944: la storia, l'archivio, l'inventario*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione generale per gli Archivi;

Iovino, Roberto – Mattion, Ileana - Tanasini, Gino

1990 *I palcoscenici della lirica. Dal Falcone al Carlo Felice*, Genova, Sagep;

Landini, Giancarlo

1995 *I grandi cantanti di Casa Sonzogno*, in *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi*,

*testimonianze*, Milano, Sonzogno, vol. I, pp. 149-241;

Matarazzo, Silvana

2004 *Teatri a Roma*, Napoli, Intra Moenia;

Meldolesi, Claudio

1984 *Fondamenti del teatro italiano (La generazione dei registi)*, Firenze, Sansoni;

Mioli, Piero

2007 *Storia del teatro d'opera occidentale - Il Novecento*, vol. IV, Palermo, L'Epos, Palermo;

Nardi, Piero

1949 *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori;

Nicolodi, Fiamma

1984 *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto;

1987 *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana – Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, vol. IV, pp. 169-229;

1993 *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in AA. VV., *Fare gli italiani*, a cura di Simonetta Soldani e Gabriele Turi, Bologna, Il Mulino, vol. I, pp. 257-339;

Paoletti, Matteo

2012 *I trust nel mercato lirico. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931)*, in L. Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Titivillus, Corazzano, pp. 119-153;

Pedullà, Gianfranco

1993 *Il teatro italiano tra le due guerre mondiali*, in AA. VV., *Fare gli italiani*, a cura di Simonetta Soldani e Gabriele Turi, Bologna, Il Mulino, vol. II, pp. 319-360;

2009<sup>2</sup> *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus;

Pellettieri, Osvaldo (a cura di)

1999 *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna;

2002 *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna;

Piazzoni, Isabella

1995 *Dal "Teatro dei palchettisti" all'Ente autonomo: la Scala, 1897-1920*, La Nuova Italia, Firenze;

2004 *Il governo e la politica per il teatro: tra promozione e censura (1882-1900)*, in AA.VV., *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, a cura di Carlotta Sorba, Roma, Carocci, pp. 61-100;

Rattalino, Piero

2001 *Le primedonne: cantanti, strumentisti, direttori d'orchestra*, in *Enciclopedia della musica – Il Novecento*, I, a cura di Jean – Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, pp. 907-916;

Rosselli, John

1985 *L'impresario d'opera*, Torino, EDT;

1990 *The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the Example of Buenos Aires*, in «Past & Present», n. 127, maggio 1990, pp. 155-182;

1993 *Latin America and Italian Opera: a process of interaction, 1810-1930*, in «Revista de musicologia», vol. 16, n. 1, pp. 139-145;

Sachs, Harvey

1995 *Musica e regime*, Milano, il Saggiatore;

Salveti, Guido

1991<sup>2</sup> *La nascita del Novecento*, Torino, EDT;

1996a *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini*, in *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, II, a cura di A. Basso, Torino, Utet, pp. 341-432;

1996b *Il Novecento italiano – L'opera nella prima metà del secolo*, in *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, II, a cura di A. Basso, Torino, Utet, pp. 435-486;

Santoro, Marco

2004 *Imprenditoria culturale nella Milano di fine Ottocento: Toscanini, La Scala e la riforma dell'opera*, in *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, a cura di Carlotta Sorba, Roma, Carocci, pp. 101-145;

Sanz-Laura Cilento, Maria de los Angeles

2002 *Compañías extranjeras (1884-1930)*, in *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, a cura di O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, pp. 533-555;

Scarpellini, Emanuela

1997 *Teatro e guerra*, in *Milano in guerra 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, a cura di A. Riosa, Milano, Unicopli;

2000 *Il Teatro del Popolo. La stagione artistica dell'Umanitaria fra cultura e società (1911-1943)*, Milano, Franco Angeli;

2004 *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista – nuova edizione riveduta e aggiornata*, Milano, LED;

Schino, Mirella

1992 *La crisi teatrale degli anni Venti*, in AA. VV., *Diffrazioni – Pirandello. Uno nessuno rimozione e fissazione in Pirandello*, a cura di Luciana Martinelli, L'Aquila, Japadre, pp. 127-161;

Seibel, Beatriz

2002 *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor;

Severi, Stefania

1989 *I teatri di Roma*, Roma, Newton Compton;

Sorba, Carlotta

2004 (a cura di) *L'Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci;

2006a *The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth century in Italy*, in «Journal of Modern Italian Studies», II, n. 3, pp. 282-302;

2006b *To please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century in Italy*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, n. 4, pp. 595-614;

Szwarczer, Carlos

2010 *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas*, Corregidor, Buenos Aires;

Tessari, Roberto

1996 *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere;

Tirincanti, Giulio

1971 *Il Teatro Argentina*, Roma, Fratelli Palombi Editori;

Toelle, Jutta

2007 *Oper als Geschäft. Impresari an Italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel, Bärenreiter;

2009 *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Wien-München, Böhlau-Oldenbourg

Vannucci, Alessandra

2006 *La patria in scena. Filodrammatiche italiane a São Paulo (1890-1910)*, in «Atti del Congresso Internazionale su Risorgimento e America Latina», Genova, Affinità Elettive;

Zanetti, Roberto

1985 *Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento*, in *La musica italiana del Novecento*, I, Busto Arsizio, Bramante, pp. 53-99;

b) Studi di diritto, storia ed economia

AA.VV.

1981 *Il Politecnico di Milano. Una scuola nella formazione della società industriale 1863-1914*, Milano, Electa;

2009 *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2 voll.;

Amatori, Franco – Colli, Andrea

2011 *Storia d'impresa – Complessità e comparazioni*, Milano, Bruno Mondadori;

Argano, Lucio – Brizzi, Claudia – Frittelli, Maurizio – Marinelli, Giovanna

2003 *L'impresa di spettacolo dal vivo*, Roma, Officina Edizioni;

Audenino, Patrizia – Corti, Paola

1994 *L'emigrazione italiana*, Milano, Fenice 2000;

Banti, Alberto Mario

2011 *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Bari, Laterza;

Barbagallo, Francesco

1995 *Da Crispi a Giolitti. Lo Stato, la politica, i conflitti sociali*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Laterza, Roma-Bari, vol. III *Liberalismo e democrazia 1887-1914*, pp. 2-135;

Barone, Giuseppe

1995 *La modernizzazione italiana dalla crisi allo sviluppo*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Laterza, Roma-Bari, vol. III *Liberalismo e democrazia 1887-1914*, pp. 256-370;

Bigazzi, Duccio

1999 *Modelli e pratiche organizzative nell'industrializzazione italiana*, in Annali 15, *L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, pp. 895-994;

Bonelli, Franco

1971 *La crisi del 1907. Una tappa dello sviluppo industriale in Italia*, Torino, Fondazione Luigi Einaudi;

1978 *Il capitalismo italiano. Linee generali d'interpretazione*, in *Storia d'Italia*, Annali 1, *Dal feudalesimo al capitalismo*, a cura di V. Vivanti, Torino, Einaudi, pp. 1193-1255;

Candeloro, Giorgio

1974 *La crisi di fine secolo e l'età giolittiana*, in *Storia dell'Italia moderna*, Milano, Feltrinelli, VII;

Carreras, Albert

1999 *Un ritratto quantitativo dell'industria italiana*, in Annali 15, *L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, pp. 179-272;



Cassese, Sabino

1974 *La formazione dello Stato amministrativo*, Milano, Giuffrè;

Castronovo, Valerio

1969 *Economia e società in Piemonte dall'Unità al 1914*, Milano, Banca Commerciale Italiana;

1971 *Giovanni Agnelli*, Torino, Utet;

1979 *Stampa e opinione pubblica nell'Italia liberale*, in AA.VV., *Storia della stampa italiana*, a cura di Id. e Nicola Tranfaglia, Bari, Laterza, III (*La stampa italiana nell'età liberale*), pp. 5-233;

1980 *L'industria italiana dall'Ottocento a oggi*, Milano, Mondadori 1980;

Confalonieri, Antonio

1980 *Il sistema bancario tra due crisi*, in *Banca e industria in Italia 1894-1906*, II, Bologna, Il Mulino;

Conti, Giuseppe

1999 *Le banche e il finanziamento industriale*, in *Annali 15, L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, pp. 441-504;

Cordova, Ferdinando

1969 *Arditi e legionari dannunziani*, Padova, Marsilio;

De Felice, Renzo

1979 *Mussolini il fascista*, vol. I: *La conquista del potere 1921-1925*, Torino, Einaudi;

Degl'Innocenti, Maurizio

1995 *Socialismo e classe operaia*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Laterza, Roma-Bari, vol. III *Liberalismo e democrazia 1887-1914*, pp. 137-202;

Devoto, Fernando Jorge

2007 *Storia degli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli;

Doria, Marco

1998 *L'imprenditoria industriale in Italia dall'Unità al "miracolo economico". Capitani d'industria, padroni, innovatori*, Torino, Giappichelli;

1999 *Gli imprenditori tra vincoli strutturali e nuove opportunità*, in *Annali 15, L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, pp. 617-687;

Fabbri, Fabio

2009 *Le origini della guerra civile. L'Italia dalla Grande Guerra al fascismo (1918-1921)*,

Torino, Utet;

Falchero, Anna Maria

1990 *La banca italiana di sconto 1914-1921: sette anni di guerra*, Milano, Franco Angeli;

Federico, Giovanni – Giannetti, Renato

1999 *Le politiche industriali*, in *Annali 15, L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, pp. 1125-1159;

Fenoaltea, Stefano

1983 *Railways and the development of the Italian economy to 1913*, in P.K. O'Brien (a cura di), *Railways and the economic development of Western Europe*, London, Macmillan, pp. 49-120;

1988 *International resource flows and constructions movements in the Atlantic economy: the Kuznetz cycle in Italy 1861-1913*, in «The Journal of Economic History», pp. 605-637;

Forgacs, David

1992 *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino;

Gentile, Emilio

1986 *L'emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del fascismo*, in «Storia contemporanea», XVII, n. 3, giugno 1986;

1995 *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Bari, Laterza;

2002 *Fascismo. Storia e interpretazione*, Bari, Laterza;

Gerschenkron, Alexander

1965 *Il problema storico dell'arretratezza economica*, Torino, Einaudi;

Gibelli, Antonio

1991 *L'officina della guerra: la Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri;

2005 *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi;

Hobsbawm, Eric John

2000 *Il secolo breve*, Milano, Bur, traduzione di Brunello Lotti [1<sup>a</sup> ed. italiana: Rizzoli 1995];

Insolera, Italo

1962 *Roma moderna, un secolo di storia urbanistica*, Torino, Einaudi;

Isneghi, Mario

2011 *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Bari, Laterza;

Manfroni, Giuseppe

1971<sup>2</sup> *Sulla soglia del Vaticano, 1870-1901*, Milano, Longanesi [Zanichelli, 1920];

Marghieri, Alberto

1909<sup>3</sup> *Delle Società e delle Associazioni Commerciali*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese;

Martina, Giacomo

2000 *Roma, dal 20 settembre 1870 all'11 febbraio 1929*, in *Storia d'Italia– Roma la città del papa*, Annali 16, a cura di Luigi Fiorani e Adriano Prosperi, Torino, Giulio Einaudi, pp. 1059-1100;

Martucci, Roberto

2002 *Storia costituzionale italiana. Dallo Statuto Albertino alla Repubblica (1848-2001)*, Roma, Carocci;

Moioli, Angelo

1998 *La cultura economica della borghesia produttiva milanese attraverso i periodici specializzati (1890-1914)*, in P.L. Porta (a cura di), *Milano e la cultura economica nel XX secolo. I. Gli anni 1890-1920*, Milano, Franco Angeli;

Pécout, Gilles

1999 *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milano, Bruno Mondadori;

Procacci, Giovanna

1997 *L'Italia nella grande guerra*, in *Storia d'Italia*, vol. IV (*Guerre e fascismo*), Roma-Bari, Laterza, pp. 3-99;

Ragionieri, Ernesto

1976 *La "grande guerra" e l'agonia dello Stato liberale*, in *Storia d'Italia*, vol. IV (*Dall'Unità a oggi*), tomo III, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi;

Romeo, Rosario

1959 *Risorgimento e capitalismo*, Bari, Laterza;

Rosmini, Enrico

1893<sup>3</sup> *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Hoepli, Milano;

Rossi, Mario G.

1995 *Il movimento cattolico tra Chiesa e Stato*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Laterza, Roma-Bari, vol. III *Liberalismo e democrazia 1887-1914*, pp. 203-253;

Rotondi, Claudia

1994 *L'organizzazione si fa scienza: F. W. Taylor e la prima diffusione del suo pensiero in Italia*, in «Storia del pensiero economico», n. 28;

Segreto, Luciano

1999 *Storia dell'Italia e storia dell'industria*, in *Annali 15, L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, pp. 6-83;

Teti, Raffaele

1999 *Imprese, imprenditori e diritto*, in *Annali 15, L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, pp. 1212-1303;

Toninelli, Pier Angelo

2006 *Storia d'impresa*, Bologna, Il Mulino;

Vidotto, Vittorio

2006 *Roma contemporanea*, Bari, Laterza;

Viola, Paolo

2000 *Il Novecento*, Torino, Einaudi;

Zamagni, Vera

1978 *Industrializzazione e squilibri regionali in Italia. Bilancio dell'età giolittiana*, Bologna, Il Mulino;

1990 *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell'Italia 1861-1981*, Bologna, Il Mulino;

Zangheri, Renato

1997 *Storia del socialismo italiano*, Torino, Einaudi, II (*Dalle prime lotte nella Valle Padana ai fasci siciliani*);

### c) Cronache drammatiche, biografie e memorialistica

AA.VV.

1984 *Mascagni, contributi di Claudio Casini, Franca Cella, Fiamma Nicolodi, Guido Salvetti*, Milano, Electa;

1990 *Il piccolo Marat: storia e rivoluzione del melodramma verista*, a cura di Nandi e Piero Ostali, Milano, Casa musicale Sonzogno;

Bassi, Adriano

1987 *Giacomo Orefice. Tradizione e avanguardia nel melodramma del primo '900*, Padova, Franco Muzzio;

Basso Alberto

- 1976 *Il Teatro della città – dal 1788 al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, II;  
2001 *La musica*, in *Storia di Torino - Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, a cura di Umberto Levra, 7, Torino, Giulio Einaudi, pp. 991-1006;

Caamaño, Roberto

- 1969 *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Buenos Aires, Editorial Cinetea, III voll.;

Carelli, Augusto

- 1932 *Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lirico*, Roma, Maglione;

d'Amico, Silvio

- 1945 *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'era nuova;

De Sanctis, Alfredo

- 1945 *Caleidoscopio glorioso*, Firenze, Giannini;

Frajese, Vittorio

- 1977 *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Roma, Capitolium;

Frassoni, Edilio

- 1980 *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 2 voll.;

Giovanelli, Paola Daniela

- 1984 *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni;

Giovine, Alfredo

- 1971 *Il teatro Petruzzelli di Bari. Stagioni liriche dal 1903 al 1969*, Bari, Biblioteca dell'Archivio delle tradizioni popolari baresi;

Gramsci, Antonio

- 2010 *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Aragno;

Lotti, Carlo

- 1908 *Istituzioni per l'arte drammatica fondate in Roma*, in «Nuova antologia», n. 218 (16 marzo 1908), pp. 299-313;

Mallach, Alan

- 2002 *Pietro Mascagni and his Operas*, Boston, Northeastern University;

Mancini, Franco

1987 *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa;

Marinuzzi, Gino

1995 *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi e Valeria Gualerzi, Milano, Arnoldo Mondadori;

Milesi, Francesco (a cura di)

2006 *Adolfo Apolloni*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano;

Montefiore, Tommaso

1907 *Considerazioni sul teatro lirico italiano e sulla legge dei diritti d'autore*, Roma, Tipografia editrice Roma;

Morini, Mario

1956 *Carteggi inediti di Montemezzi, Illica e Giulio Ricordi per "Héllera"*, in «Ricordiana», II (nuova serie), n. 5;

1964 (a cura di) *Pietro Mascagni*, Milano, Casa Musicale Sonzogno;

Morini, Mario – Ostali jr., Piero

1995 *Cronologia della Casa Musicale Sonzogno*, in *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, vol. I, pp. 293-424;

Morini, Mario – Iovino, Roberto – Paloscia, Alberto (a cura di)

1996 *Pietro Mascagni, Epistolario*, Lucca, Libreria Musicale Italiana;

Mussolini, Benito

1934 *Scritti e Discorsi di Benito Mussolini*, Milano, Hoepli, vol. I;

1992<sup>2</sup> *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, Palermo, ELS [1<sup>a</sup> ed. Milano, 1934]

Orselli, Cesare

2011 *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos;

Ostali, Nandi

1995 *Storia della Casa Editrice Sonzogno e della Casa Musicale Sonzogno*, in *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, vol. I, pp. 9-14;

Pardieri, Giuseppe

1965 *Ermete Novelli*, Bologna, Cappelli;

Piacentini, Marcello

1923 *Studi per il Teatro Massimo di Roma*, Roma, Sansaini;

Possenti, Eligio

1959 *Praga e la Società degli Autori*, in AA. VV., *Ricordo di Marco Praga*, Roma, SIAE, pp. 11-14;

Rinaldi Mario

1978 *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Olschki, Firenze;

Ruffo, Titta

1977 *La mia parabola. Memorie*, riedizione del centenario della nascita a cura del figlio Ruffo Titta Jr. riveduta, postillata, accresciuta di un preambolo, un epilogo, 5 appendici, 138 illustrazioni in bianco e nero e 3 a colori, Pomezia, Staderini;

Toscanini, Arturo

2003 *Nel mio cuore troppo di assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Milano, Garzanti;

Venturi, Fulvio

2005 *Pietro Mascagni: biografia e cronologia esecutiva*, Livorno, Circolo musicale Amici dell'opera G. Masini, Fondazione per il teatro della città di Livorno C. Goldoni;

#### d) Opere di consultazione generale

AA.VV.

1954-1965 *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, Roma, Le Maschere, 11 voll.;

1960- *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma;

1975 *Nuovo dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, a cura di Riccardo Allorto, Milano, Ricordi, 5 voll.;

1985-1988 *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 8 voll.;

1986-2005 *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, a cura di V. Herrero Mediavilla, K.G. Saur, München;

1997-2001 *Archivo Biografico Italiano*, a cura di T. Nappo, K.G. Saur, München

2007 *Dizionario dell'Opera 2008*, a cura di Piero Gelli, edizione aggiornata da Filippo Poletti, Milano, Baldini Castoldi Dalai;

2007-2012 *Grove Music Online*, Oxford University Press, <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>;

Dalmas, Cesare

1899 *Dizionario dei teatri d'Italia. Vademecum dei capocomici, artisti lirici, drammatici, operette, circhi equestri, direzioni e agenzie teatrali*, Como, Ostinelli di Bertolino Nani;

1907 *Guida pratica teatrale d'Italia*, Villafranca, Rossi;

Grabinski Broglio, Luigi

1907 *I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere*, Milano, Società editrice teatrale;

Grove, George

1975 *Grove's dictionary of music and musicians*, New York, St. Martins, 10 voll.;

Petriella, Dionisio - Sosa Miatello, Sara

1976 *Diccionario biográfico ítalo-argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires.



### *Abstract*

Fondata nel 1908, la Società Teatrale Internazionale (STIn) nasce con lo scopo di superare la crisi del teatro lirico attraverso una rivoluzione secondo criteri "industriali" dei modelli ottocenteschi di produzione, riunendo intorno a un capitale imponente, organizzato in una società anonima per azioni, i principali protagonisti della scena teatrale dell'Italia liberale (in primis Pietro Mascagni, gli editori Edoardo e Renzo Sonzogno, l'agente Walter Mocchi, il soprano Emma Carelli). Attiva fino al 1931, la società verrà liquidata dal Governatorato fascista di Roma, che diventato azionista nel 1926 troverà nella STIn – e nel teatro di sua proprietà, il Costanzi – un banco di prova privilegiato per sperimentare le riforme del mondo teatrale teorizzate dal regime.

La Società Teatrale Internazionale riveste un'importanza notevole per la storia del teatro musicale sia per la rinomanza dei direttori, degli organizzatori e degli artisti coinvolti nel progetto, sia per l'importanza dei teatri a essa collegati. Caso assai raro nella storia del teatro italiano, le vicende della STIn possono essere ricostruite attraverso l'archivio societario, conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma e il cui ordinamento ha preso avvio in seguito alla presente ricerca. Lo studio dei documenti societari, integrati da ricerche presso gli archivi dei teatri in cui la STIn svolse la propria attività, consentono di ricostruire dall'interno, attraverso un caso di studio particolare ma significativo, un periodo cruciale per la storia del teatro italiano, toccando anche vari snodi di interesse internazionale. Tra gli episodi più rilevanti - qui ricostruiti attraverso numerosi autografi inediti - l'esperienza di Pietro Mascagni come organizzatore e direttore di teatro e le vicende distributive di *Isabeau* e del *Piccolo Marat*.

### *Abstract*

The Società Teatrale Internazionale (STIn) was founded in 1908 by key protagonists of the operatic scene, including Pietro Mascagni, Emma Carelli, Walter Mocchi and the publishers Sonzogno. The Società aimed to tackle the crisis consuming the operatic world by renewing the system of production, taking inspiration the financial and managerial methods of the new American industry. STIn was founded as a limited company and an examination of its organisation reveals a lot about the idea of "industrial theatre". In its first season STIn purchased the Teatro Costanzi, the greatest opera house in Rome, and therefore had control of one of the most important opera houses in

Italy. However, the operation was unsuccessful and the company was involved in a crisis which will lasted until the 1920s. In 1926 the fascist government of Rome became STIn's majority shareholder and it used the Teatro Constanzi to experiment with its theatrical politics.

This book reconstructs the entire activity of the Società Teatrale Internazionale using a significant amount of hitherto unexplored sources. These include the company archive held in the Archivio Storico Capitolino in Rome and the theatre archives of the cities where the company developed its business. The key discovery of this research is that these documents allow us to reconstruct the activity of Pietro Mascagni as a theatre manager and trace the productions of *Isabeau* and *Piccolo Marat* by using many unpublished documents written by the composer himself.

#### *Profilo autore*

**Matteo Paoletti** è dottore di ricerca in *Arti, spettacolo e tecnologie multimediali* presso l'Università di Genova. Suoi interessi sono la storia dell'organizzazione e dell'economia dello spettacolo e le relazioni teatrali tra Italia e America del Sud tra Otto e Novecento. Oltre alla ricostruzione delle vicende della Società Teatrale Internazionale, ha in corso di pubblicazione una monografia sul Teatro Chiabrera di Savona e sulla scena ligure tra Restaurazione e Unità. Ha dedicato saggi alla regia lirica e alle pratiche di allestimento occupandosi di Strehler, Squarzina, Ivo Chiesa e di protoregisti del primo Novecento come Pipein Gamba. Partecipa a gruppi di ricerca internazionali promossi dall'IMLA. Giornalista e recensore teatrale, nel 2012 ha vinto il Premio *Carlo Terron* come miglior critico d'opera italiano under 35.