

Arte e potere. Emma Carelli tra affari e politica teatrale

Matteo Paoletti

Artista centrale per lo sviluppo del Verismo musicale italiano e impresaria tra le più temute e riverite della nostra storia teatrale, Emma Carelli (1877-1928) rappresenta indubbiamente un caso tanto eclatante quanto mistificato di donna di potere, dentro e fuori il palcoscenico. La sua bruciante carriera di soprano durò appena una quindicina d'anni, ma tra il debutto in provincia nel 1895 e il progressivo allontanamento dalle scene internazionali nei primi anni Dieci (Meloncelli 1977), la «bipede leonessa» acclamata da d'Annunzio (1912) seppe imporsi come punto di riferimento – spesso al fianco di Enrico Caruso – per i nuovi lavori di autori come Cilea, Florida, Leoncavallo, Mascagni, Giordano, Pizzetti, portando al trionfo una sterminata serie di produzioni tra Europa e Sudamerica, inclusa la prima italiana della *Elektra* di Richard Strauss (1912). Poi, in società con il marito Walter Mocchi (1871-1955), assunse la guida del Teatro Costanzi di Roma e seppe imporsi come donna d'affari in grado di trattare da pari con artisti, impresari, politici e capi di governo (da Sonzognò a Ricordi, da

Orlando a Mussolini), producendo – tra l'altro – mostre e serate futuriste con Umberto Boccioni (1913), due tourné italiane dei Ballets Russes di Diaghilev (1920-1921), il debutto italiano de *Il Tritico* di Puccini (1919) e la prima assoluta de *Il Piccolo Marat* di Mascagni (1921). Questa straordinaria parabola si interruppe nel 1926, quando il fascismo rilevò l'impresa del Costanzi, trasformò la sala in Teatro Reale dell'Opera di Roma ed escluse Carelli dalla gestione. La morte giunse improvvisa appena due anni più tardi, mentre la diva sfrecciava per la campagna laziale al volante della sua Lancia Lambda. Un finale tragico, che contribuì però a suggellarne il mito. Per oltre un secolo, infatti, l'eccezionale parabola artistica e umana di Emma Carelli ha alimentato miti e narrazioni talvolta fantasiose, spesso basate unicamente sulla ricca biografia compilata dal fratello Augusto a pochi anni dalla tragedia, con un comprensibile gusto per la celebrazione (Carelli 1932). Ancora di recente, le non poche ricostruzioni storiografiche o romanzesche si sono impegnate a includere l'impresaria in una sorta di pantheon «proto-femminista» (Rutherford 2012; Lambiase 2018), tanto affascinante quanto poco realistico. Se è indubbiamente vero che i movimenti di



emancipazione femminile individuaronο in questa straordinaria donna di potere, intima amica di Matilde Serao, un'icōna in cui identificarsi, Carelli non fu mai interessata nē alla politica, nē alla militanza. Piū semplicemente, con la propria abilitā manageriale, seppe nella pratica affermarsi come un tassello imprescindibile del sistema teatrale internazionale, diventando un ingombrante fardello per i piani di egemonia fascista sulla scena operistica della Capitale; non in quanto donna, ma in quanto figura centrale nel mercato lirico. Attingendo a fonti di prima mano, conservate presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, l'Archivio Storico Capitolino e l'Archivio Centrale dello Stato, si intende dunque ricondurre a una prospettiva meno oleografica la carriera della donna-impresario piū stimata e temuta della storia del teatro italiano. La ricostruzione procede seguendo le suggestioni di alcuni sostantivi usati con frequenza dai contemporanei per descriverne l'operato, a partire da quel «potere» di cui Carelli fu a lungo interlocutrice ed esponente.

Affari e potere

Nel dicembre del 1925 un rapporto riservato della polizia politica¹ informa l'Esecutivo sull'attività di Emma Carelli presso il Teatro Costanzi di Roma, in mano a Walter Mocchi dal 1908 e gestito direttamente dall'artista fin dall'autunno del 1911. Le indagini sulla potente impresaria, condotte dalla Regia Questura di Roma per conto della Divisione Affari Generali e Riservati del Ministero dell'Interno, erano state attivate da una lettera di delazione che ne

aveva denunciato il comportamento eccessivamente disinvolto e alcuni improvvidi commenti nei confronti delle autorità fasciste, Mussolini incluso. Denunciava l'anonimo delatore:

Al teatro Costanzi tutte le sere nell'atrio, coram populi, si è costretti a sentire la CARELLI vomitare i piū turpi e volgari epiteti contro il fascismo, il governo e le piū alte sue personalitā. Fra le tante volgaritā le piū dolci sono che il Duce, farinacci starace federzoni rosoni cremonesi ecc sono ladri da strada maestra, assassini banditi ruffiani magnacci culi rotti e via di questo passo fino a dire che sarā felice quel giorno che finalmente saprā che con delle buone fucilate saranno spazzati via tutti a cominciare dal presidente [...]. Non sarebbe ora far cessare questo sconcio che dura da moltissimo tempo? Specialmente ora che si inizierā la stagione ufficiale².

Le accuse suonano particolarmente pesanti nei mesi successivi all'omicidio Matteotti e sono sferrate proprio nei giorni che vedono l'approvazione delle prime leggi "fascistissime" che porteranno alla progressiva identificazione tra Stato e Partito Nazionale Fascista. La polizia conferma le accuse a carico di Carelli, ma inaspettatamente archivia la pratica: il profilo della donna è talmente eccezionale da consentirle spazi di manovra decisamente fuori dal comune. Recita il rapporto:

Emma Carelli, proprietaria del teatro Costanzi, è nota per il suo carattere autoritario, e per il suo linguaggio troppo libero, e poco deferente per chiunque abbia occasione di trattare con lei. Essa, che fu giā rinomata artista lirica, ha vissuto sempre nell'ambiente teatrale, ove è notissima, e tenuta in speciale considerazione per la sua competenza artistica. Tutto ciō è valso a formare in lei un carattere indipendente che le fa assumere atteggiamenti di superiorità

verso chicchessia, atteggiamenti che hanno finito per renderla invisibile alla maggioranza, specie nel ceto artistico, e nel personale, che da essa dipende, e dal quale è anche temuta. Circa quanto si addebita alla Signora Carelli con l'anonimo che restituisco, è risultato che veramente costei nei locali del teatro con i suoi discorsi attacca i componenti il Governo Fascista ed anche S.E. il Presidente del Consiglio. Si attribuisce tale contegno al fatto di aver la Carelli richiesto al Governo la sovvenzione per alleviare le forti spese che dovrà sostenere per la imminente stagione lirica, e di non averla ancora ottenuta. Chi la ascolta non dà però importanza al suo parlare, tenuto conto della sua spiccata proclività alla maldicenza, e al turpiloquio. La Carelli non può dirsi che abbia principi politici, perché di politica non si interessa. È noto però che è moglie di Walter Mocchi, ex socialista³.

L'indagine restituisce uno spaccato preciso della personalità di Emma Carelli e della sua rete di relazioni, nonché dell'assoluto disinteresse per qualunque forma di attivismo. L'unico punto di contatto con la politica – rileva il rapporto – potrebbe essere il marito, Walter Mocchi, a cui è legata dal 1898. Cadetto di artiglieria convertitosi all'anarchismo, poi leader dell'ala rivoluzionaria del partito socialista e futuro fascista, Mocchi fu redattore di punta dell'*Avanti!* e uno dei più potenti impresari teatrali internazionali d'inizio Novecento. Grazie all'amicizia con Renzo Sonzogno ottenne l'esclusiva delle redditizie tournée sudamericane di Pietro Mascagni, guadagnandosi il ruolo di protagonista del commercio tra Italia e Sud America attraverso numerose società create con importanti esponenti del capitalismo italiano e argentino; all'apice dello splendore, nei primi anni Dieci, controllava i principali teatri d'opera italiani e le maggiori sale di Argentina, Uruguay, Cile e Brasile (Paoletti 2020).

Sebbene l'attività politica di Mocchi, terminata nel 1906, avesse causato alcune ritorsioni nei confronti della moglie, culminati in un melodrammatico tentativo di suicidio in seguito alla perdita di una scrittura al Teatro Lirico di Milano nei turbolenti giorni dello sciopero generale del 1904, gli appoggi politici e l'abilità di relazione dell'ex dirigente socialista si rivelarono essenziali per garantire a Carelli l'attenzione della stampa e l'interesse del pubblico, così come un sostegno continuativo e privilegiato alle proprie attività d'impresa. La politica, insomma, per il Mocchi e la Carelli degli anni Venti, posti sotto la lente della polizia politica fascista, è ormai soltanto un mezzo come un altro per raggiungere i propri fini speculativi.

Liquidata la questione della militanza politica, il rapporto della Questura si fa assai più interessante. E infatti, la relazione si apre proprio sottolineando il particolare temperamento di Emma Carelli. Si tratta, in questo caso, di un tratto assai noto nell'ambiente teatrale; la documentazione d'archivio è costellata di testimonianze che confermano il «carattere autoritario» e francamente caustico della donna. Nel 1908, ad esempio, ne fa le spese l'amministratore del Teatro Regio di Torino, che denuncia lo «spadroneggiamento» di un soprano scritturato per la stagione di Carnevale ma trovatosi ben presto a dire la sua anche su aspetti a prima vista estranei alla propria competenza: «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»⁴. In quella circostanza il



comportamento della cantante mirava a tutelare gli interessi del marito, che aveva da poco incluso il Regio di Torino in un 'trust' tra i principali teatri lirici italiani, con l'obiettivo di creare una rete per la circuitazione congiunta delle sale di spettacolo tra Italia e America del Sud. Le imprese interoceaniche di Walter Mocchi, come vedremo, avranno un peso rilevante nel passaggio di Emma Carelli dalla carriera artistica a quella impresariale, che sarà però sempre affrontata con un grado di indipendenza estremamente elevato.



Fig. 1 Foto. Emma Carelli, Mario Sammarco e Fiorello Giraud in viaggio per la tournée argentina, in «Il Teatro Illustrato». 1906. (Collezione dell'autore).

Nata in una famiglia di musicisti e fin da bambina avvezza alle consuetudini teatrali, Carelli era solita negoziare in prima persona le proprie scritte, spesso con atteggiamenti sprezzanti nel condurre le trattative. Quando ad esempio l'amministratore del Teatro Costanzi – alcuni anni prima del suo ingresso come amministratrice – osò offrirle un cachet troppo basso, si ritrovò tra le mani il seguente telegramma:

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 [...] e vi saluta⁵.

Se l'art. 135 del Codice Civile del 1865 escludeva la «mercatura» dalle attività soggette alla «autorizzazione maritale» (Pierini 2017), è pur vero che i margini di azione dell'artista andranno sempre oltre le rigide prescrizioni di legge che resteranno in vigore fino al 1919. Si prenda ad esempio la fitta corrispondenza che nell'autunno del 1911 intercorre tra Emma Carelli e il Campidoglio per l'ottenimento di un sostegno economico continuativo al Costanzi⁶: la materia, formalmente assoggettata all'autorizzazione del marito, è trattata dall'impresaria in piena autonomia e con grande abilità, tentando da una lato una difficile mediazione con il sindaco Ernesto Nathan (contrario all'elargizione di una dote) e intessendo dall'altro una trama sotterranea di relazioni con assessori e consiglieri, che alla fine si rivelerà determinante per l'ottenimento del sussidio municipale (Paoletti 2015: 249-255).

Il risultato è tanto più straordinario se si considera che è proprio tale trattativa a segnare l'ingresso di Emma Carelli nell'impresariato teatrale. È infatti proprio nell'autunno del 1911 che La Teatral di Walter Mocchi, nella cui orbita gravitano i principali teatri d'opera di Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro e San Paolo, ottiene il controllo anche del Costanzi di Roma. Carelli è inizialmente chiamata a fare le veci del marito, impegnato oltre Atlantico, per garantire un'organizzazione armonizzata tra le stagioni sudamericane e quella romana. Ma sulla scorta del suo prestigio e della sua sensibilità artistica, riesce a fare molto di più: Carelli scrittura Isadora Duncan, ritagliando per sé il ruolo da protagonista nella prima italiana della

Elektra di Richard Strauss. Si tratta dell'ultima apparizione della diva in un ciclo continuativo di recite in Italia, che portò la stampa a commentare amaramente: «Emma Carelli [...] 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»⁷. Nello stesso 1912 Gabriele d'Annunzio volle la «bipede leonessa» quale protagonista della *Fedra* di Ildebrando Pizzetti, ma i ritardi dell'editore Sonzogno spinsero Mocchi ad abbandonare il progetto. Sebbene l'attività manageriale si fosse fatta sempre più gravosa, Carelli cantò ancora in Sud America, almeno fino al 1914. Al Costanzi, invece, i ritmi di produzione si fecero serratissimi, fino a raggiungere nel 1913 le 98 recite in neanche quattro mesi, spingendo «le vittime della massa orchestrale» a protestare contro «la Signora Carelli, [che] tratta i suoi dipendenti come le bestie [e] non mostra nessun rispetto sia per anziani come per giovani, i quali avendo bisogno sottostanno e prendono con rassegnazione i maltrattamenti e le sevizie»⁸. Le comunicazioni telegrafiche tra Mocchi e Carelli confermano l'assoluta disinvoltura con cui l'impresaria era in grado di trattare non soltanto con maestranze e amministratori locali, ma anche con capi di governo. Due rapidi esempi. Proprio nel dicembre del 1925 in cui la polizia concludeva le proprie indagini al Costanzi, in Brasile Mocchi trattava la concessione dei teatri di Rio de Janeiro e di San Paolo, con lo scopo di «consolidare nuovo organismo teatrale che salverà predominio artistico italiano brasiliano»⁹. L'operazione era sostenuta dal Ministero degli Esteri, nell'ambito di una delle prime strategie di

diplomazia culturale sostenute dal fascismo (Paoletti 2022); tuttavia, era necessario un esplicito assenso del governo affinché il progetto potesse chiudersi. Di tale passaggio si fa carico Emma Carelli, che prontamente scrive a Mussolini:

Eccellenza, Vi sarei assai grata se volesse far telegrafare – come da accluso telegramma di Walter Mocchi – dal quale risulta che manca una sola parola del nostro governo per ottenere la sistemazione del Brasile. Sicura della Sua cortesia, Le porgo i miei migliori ossequi¹⁰.

L'affare si chiuderà positivamente pochi giorni dopo. Assai più estesa la lettera indirizzata da Carelli al primo ministro Vittorio Emanuele Orlando, in piena Prima guerra mondiale, per salvare l'ardita «intesa artistica franco-italiana» messa in piedi da Mocchi coinvolgendo Teatro alla Scala, Opéra e Opéra Comique di Parigi. Quando il marito è respinto al confine francese, l'impresaria chiama in causa direttamente il Presidente del Consiglio, dimostrando – nel tono e nello stile, ma sottotraccia anche nei contenuti – una notevole abitudine al confronto con i ranghi più elevati del potere:

Eccellenza! La cosa assurda e mostruosa, che capita a mio marito, Walter Mocchi, mi obbliga ad importunarla, in questo momento, in cui Ella ha certamente, ben altro da pensare! Presentatosi a Modane, col passaporto regolarmente vistato dalle autorità francesi, per ordine anzi personale di S.E. Barrère¹¹ - Walter venne improvvisamente fermato al confine dalla polizia francese e respinto! Già a quest'ora Borsarelli¹² ha telegrafato ufficialmente al nostro Ministro a Parigi, S.E. Bonin, perché protesti presso le autorità francesi, faccia revocare l'ordine alla frontiera e dia a mio marito le soddisfazioni del caso. Ma io penso – e non a torto! – che la parola del nostro Presidente del Consiglio valga più di tutti i



passi ufficiali: tanto più che, come dice Marchesano¹³, cento deputati italiani conoscono Walter da 25 anni e possono rispondere per lui [...]. È che si è costituito a Parigi un gruppo formato da Gheusi – direttore dell'Opéra Comique, Lugné Poe, Messenger, e perfino Dalimier, l'ex Segretario delle Belle Arti francese, ora trasformatosi in impresario, che hanno formato una Società di ½ milione per la conquista del mercato Sud americano (Colon compreso) e per scacciarne gli italiani. Essi sanno che Walter è un osso duro: gli hanno fatto una campagna locale, dicono che egli non ama la Francia, che parla... dei versi Victor Hugo (!), che ha rappresentato la RONDINE di Puccini che secondo i francesi è un'opera boche, che ha dato in Argentina Wagner e Strauss [...]. Evidentemente hanno fatto fabbricare, dal loro governo, che indiscutibilmente li appoggia, malgrado l'alleanza, una fiche contro di lui, fiche che si sono ben guardati di comunicare al Governo italiano, che non ne sa nulla, ma che a loro permette di commettere la prepotenza di non fare entrare Mocchi in Francia, per difendersi e per difendere gli interessi dell'arte italiana, che sono tanto compromessi da questa interdizione, da mettere gli artisti, che dovranno fra pochi giorni traversare la Francia da Ventimiglia per recarsi ad imbarcare in Spagna, nella condizione di non partire, facendo così saltare in aria la stagione italiana del Colon di Buenos Aires, un affare cioè che rappresenta oltre 10 milioni di franchi per l'Italia. Intervendendo Eccellenza, contro questa indegna prepotenza, Ella non farà solamente un atto di amicizia cortese e di giustizia verso di me; ma compirà un altissimo dovere di protezione per i cittadini italiani!¹⁴

Pochi giorni dopo, Mocchi sarà effettivamente lasciato libero di proseguire il proprio viaggio; la compagnia si imbarcherà regolarmente per l'Argentina, ma sempre l'occhio vigile delle autorità di pubblica sicurezza, che – come testimoniato dall'abbondante documentazione conservata presso il Casellario Politico Centrale – seguiranno

con grande attenzione i movimenti dell'impresario in un periodo particolarmente sensibile per le relazioni internazionali. Non sappiamo se il governo francese avesse effettivamente creato un dossier segreto per screditare la preminenza di Mocchi sul Sudamerica a vantaggio dei francesi, sebbene l'ipotesi adombrata da Carelli appaia verosimile, sia alla luce dei rapporti estremamente logori tra l'impresario italiano, i suoi soci e Lugné Poe, sia attraverso riscontri indiretti reperibili nei memoriali degli artisti coinvolti. In ogni caso, il predominio italiano sul Sudamerica sarebbe durato ancora a lungo, anche grazie alla capacità di Emma Carelli di tessere relazioni con molteplici livelli e strutture del potere italiano e internazionale.



Fig. 2 Foto ritratto. *Emma Carelli agli inizi degli anni Dieci.* (Illustrazione tratta da Carelli 1932. Collezione dell'autore).

Il potere di Emma Carelli negli affari teatrali è testimoniato dai carteggi dei principali protagonisti del mercato operistico dell'epoca. Sebbene le spregiudicate strategie commerciali di Mocchi e Carelli, spesso in società con l'editore Sonzogno, avessero portato Arturo Toscanini a una dura presa di posizione nei loro confronti negli anni della Prima guerra mondiale (Sachs 1991: 56), sul finire degli anni Dieci il supporto della coppia diventò quasi imprescindibile per garantire il successo e la circolazione delle nuove opere nell'Atlantico meridionale, imponendo la scena del Costanzi come un crocevia fondamentale e necessario per editori e compositori e non più soltanto per artisti e maestranze. Osserva la stampa:

È chiaro 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!¹⁵

Era stato in effetti *Il Trittico* di Puccini, nel gennaio del 1919, ad avviare questa fase. E proprio per garantire all'opera una circolazione solida nell'Atlantico meridionale, Ricordi aveva accettato di buon grado la pressione di Mocchi e Carelli per ottenerne la prima italiana. Puccini, prima di accettare la proposta, domanda all'editore: «Vorrei che le cose fossero fatte con cura eccezionale – sia scene sia artisti sia calma necessaria in tutti. [...] Sarà questo con la Carelli?»¹⁶. «Se foste stato a Roma avreste veduto con quale attività, con quale affettuoso buon volere e con quale esito il Mocchi abbia

dato risalto al grande successo del *Trittico*», riporta a cose fatte Forzano, sottolineando come il teatro romano sia ormai un crocevia imprescindibile per il successo oltreoceano: «Il Mocchi lavorava nel suo interesse e per Roma e... pensando all'America [...]. Ora capirete che a tutto questo Puccini non può essere rimasto insensibile»¹⁷. Le carte dell'Archivio Ricordi, particolarmente eloquenti, estendono la prospettiva anche a compositori come Riccardo Zandonai e Italo Montemezzi, il quale scrive perentorio all'editore: «Veda di proporre alla Carelli *L'Amore dei tre re*, io direttore. È un'idea che la Carelli può trovare buona»¹⁸. La preminenza della donna negli affari teatrali è evidenziata anche da un intimo conoscitore della coppia, come Pietro Mascagni, che in occasione delle trattative per il suo nuovo lavoro, *Il Piccolo Marat*, di fronte agli indugi di Mocchi, scrive in una lettera pubblica: «La signora Carelli [...] tentò il volo d'audacia, dimostrando più coraggio di suo marito»¹⁹. L'impresaria aveva infatti appoggiato la produzione, nei confronti della quale Mocchi aveva espresso notevoli perplessità.

Il declino

A dispetto dell'abilità imprenditoriale e dei debutti di assoluto prestigio, gli affari di Mocchi e Carelli entrano in crisi proprio all'inizio degli anni Venti, quando l'ormai irrefrenabile ascesa dei generi concorrenti dell'opera lirica (in particolare il cinema) e alcuni investimenti azzardati sulle piazze sudamericane portano all'accumularsi di un deficit sempre più gravoso nei bilanci del Costanzi. La coppia sfrutta allora i rapporti con il potere politico ed



economico per liquidare la propria posizione. L'occasione è offerta dall'interesse di Mussolini per la creazione di un teatro d'opera di Stato nella capitale; l'acquisto del Costanzi è quindi proposto al Governatorato di Roma. Al termine di una lunga trattativa, nel 1926 Mocchi e Carelli riescono ad accollare l'intero debito alle casse pubbliche, facendosi liquidare azioni, vecchi costumi, scenografie e attrezzerie ormai inservibili al prezzo gonfiato di L. 1.886.662.

In privato, durante le trattative, l'impresaria continua a incassare solenni attestati di stima dagli amministratori: «la signora Emma Carelli [...] unisce la qualità di squisita artista a quella di perfetta direttrice del massimo teatro di Roma [...] e non teme di subire perdite né di logorare le sue inesauribili energie»²⁰.

Ben diverso, invece, il tenore delle lettere di delazione indirizzate nello stesso periodo alle autorità fasciste. In questi scritti, sempre anonimi e spesso sgrammaticati, la potente impresaria è sovente associata al termine «vergogna»: i delatori calcano la mano sulle presunte condotte 'immorali' della donna, sui suoi supposti vizi, sui suoi comportamenti censurabili in camera da letto. Si tratta di un mutamento di prospettiva notevole, rispetto agli anni dell'età liberale. Agli occhi della società di inizio Novecento, infatti, era soprattutto il ruolo di Walter Mocchi, in quanto «marito della primadonna» (e dunque implicitamente poco virile e 'mantenuto'), a risultare risibile e vergognoso, in accordo con una tradizione radicata nel teatro ottocentesco e non soltanto in Italia (Rutherford 2006: 149-160). Scorrendo i resoconti della polizia politica, che seguono Mocchi per buona parte della sua vita, la 'vergogna' è quella dell'uomo che sceglie di farsi

mantenere dalla moglie: «Walter Mocchi [viaggia] insieme alla cantante Emma Carelli, di cui si dice marito ed a cui carico vive soltanto come amante», scrive sprezzante l'agente che segue i movimenti della coppia durante la tournée sudamericana del 1903²¹. È però con l'involuzione autoritaria del fascismo che assistiamo, anche nella documentazione d'archivio, a una sempre più scoperta e frequente denuncia del ruolo ingombrante di Emma Carelli, 'vergognosa' – agli occhi dei delatori – in quanto donna dallo straordinario potere, amministrato liberamente e senza cura delle convenzioni sociali. Uno dei passaggi più odiosi, a firma di anonimi «Artisti del Fascio», è consegnato nelle mani del Governatore di Roma Filippo Cremonesi all'indomani dell'acquisto del 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 giustizia²².

Agli occhi dei delatori, il merito di Cremonesi non è tanto quello di aver dato finalmente alla Capitale quel teatro di Stato a lungo agognato; è quello di aver estromesso una donna «degenerata» dal cuore degli affari teatrali di Roma. Nel tono e nei contenuti vi è uno scarto

sostanziale con l'accusa lanciata soltanto pochi anni prima dalle «vittime della massa orchestrale» che accusavano l'impresaria di trattarli «come le bestie». Ora, all'indomani dell'entrata in vigore delle leggi "fascistissime", si inizia a percepire un mutamento effettivo, nel ventre molle della società italiana così come negli ambienti di potere. L'era di Mocchi e Carelli è finita.

Quando il Costanzi passa definitivamente di mano, Mocchi lascia la moglie e si trasferisce in Brasile, dove sposa il giovane soprano Bidu Sayão. Carelli resta in Italia e, in solitaria, tenta di ottenere la concessione del nuovo Teatro Reale dell'Opera di Roma, che sarà inaugurato nel febbraio del 1928 dopo il «riordino» progettato da Marcello Piacentini (Paoletti 2021). L'amministrazione fascista le preferisce però Ottavio Scotto, concorrente di Mocchi sulle piazze sudamericane e personaggio meno compromesso: se la biografia del fratello Augusto sottolinea come gli amministratori fascisti «tremavano al pensiero di dover lavorare avendo in sott'ordine la signora Carelli» (Carelli 1932: 301), molto più realisticamente gli ingenti debiti della coppia – liquidati con discrezione, ma pur sempre chiacchierati – rappresentavano un fattore di rischio molto elevato per la facciata integerrima che il regime tentava di costruirsi. Per la stessa ragione, con ogni probabilità, la proposta di Carelli di sobbarcarsi la gestione del San Carlo di Napoli, avanzata poco più tardi, non andò a buon fine. L'impresaria si consolò allora viaggiando per l'Europa a bordo della sua Lancia Lambda, fino a che l'incidente stradale del 17 agosto 1928 non le tolse la vita a soli 51 anni. Scrive a proposito di questi ultimi anni il fratello Augusto: «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» (Carelli 1932: 309).

Conclusioni

L'allontanamento di Emma Carelli dal Costanzi è stato a lungo interpretato come la prova di un disagio del fascismo nei confronti di una donna di potere. In realtà, come abbiamo visto, tale interpretazione stride con le evidenze della documentazione d'archivio e con l'ampio riconoscimento del lavoro dell'impresaria da parte di esponenti della futura leadership fascista. Al riguardo, giova ricordare come nel gennaio del 1920 la donna fosse nominata membro della commissione promossa dal Governo per la riforma della tassazione teatrale: Carelli non era soltanto l'unica donna tra i tre membri del gruppo di lavoro, ma anche l'unica rappresentante degli impresari lirici e drammatici. Insieme a lei, il direttore della Società Italiana degli Autori Marco Praga e Franco Liberati, collaboratore di lungo corso dell'impresaria e destinato a gran fortuna nelle fila del fascismo. Senza dimenticare le motivazioni e le vicende che portarono alla vendita del Costanzi, è pur vero che il declino di Emma Carelli successivo alla nazionalizzazione del teatro partecipa al più ampio e spesso contraddittorio riposizionamento della società italiana nei confronti della donna e del suo ruolo. Proprio durante l'involuzione autoritaria del fascismo, infatti, «young women of all backgrounds coming of age [...] were a disconcerting experience of new



opportunities and new repressions: they felt the enticement of things modern; they also sensed the drag of tradition» (De Grazia 1992: 1). In questo contesto tanto particolare e in profondo mutamento, Emma Carelli si dimostrò una donna 'oltre', in grado di governare la propria parabola sul palcoscenico e dietro le quinte; ingranaggio necessario e imprescindibile di un sistema teatrale globale, s'impose involontariamente come un precoce modello per tutte quelle donne che non accettavano un ruolo ancillare e subordinato nella società. Una vera 'prima donna', come la ha definita il recente film documentario di Tony Saccucci, con protagonista Licia Maglietta, vincitore del Nastro d'Argento 2021.



Fig. 3 Foto. Compagnia "La Teatral" a Genova in partenza per la tournée sudamericana.

In primo piano, Hariclea Darclée ed Emma Carelli con alle spalle Edoardo Sonzogno (Illustrazione tratta da «Il Teatro Illustrato», 1911. Collezione dell'autore).

Bibliografia

- Bastier, Jean, "Trois ambassadeurs de France à Rome : Camille Barrère (1897-1924), Henry de Jouvenel (1933), André Francois-Poncet (1938-1940) d'après les Bulletins de presse étrangère du Quai d'Orsay", *La France et l'Italie. Affinités intellectuelles, diplomatie, immigration (1544-1940)*, Ed. Jean Bastier, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole, 2001 : 141-208.
- Carelli, Augusto, *Emma Carelli. Trent'anni di vita del teatro lirico*, Maglione, Roma 1932.
- d'Annunzio, Gabriele, *La "Fedra" al Costanzi di Roma. Intervista con Emma Carelli*, «Il Teatro Illustrato», 1 novembre 1912.
- De Grazia, Victoria, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1992.
- Frajese, Vittorio, *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Capitolium, Roma 1977.
- Lambiase, Sergio, *Adriana. Cuore di luce*, Bompiani, Milano 2018.
- Meloncelli, Raoul, "Emma Carelli", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1977, vol XX, ad vocem.
- Paoletti, Matteo, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Dipartimento delle Arti e ALMADL, Bologna 2015, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.
- Paoletti, Matteo, «A Huge Revolution of Theatrical Commerce». *Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.

Paoletti, Matteo, "«Come si conviene ad un Teatro di Stato». Marcello Piacentini e il «riordino» del Costanzi", *L'effimero tangibile. Dal reale al virtuale: arti, spettacolo e prospettive di comunicazione digitale*, eds. Maurizia Migliorini e Sergio Poli, GB, Roma 2021: 141-152.

Paoletti, Matteo, «A single purpose: the conquest of the foreign art markets»: *Theatre and cultural diplomacy in Mussolini's Italy (1919-1927)*, «New Theatre Quarterly», vol. 39, Issue 3 (August 2022), 201-221.

Pierini, Roberto, *L'autorizzazione maritale in Italia. La «compressione» della capacità giuridica femminile tra Otto e Novecento*, Arduino Sacco, Bella 2017.

Rutherford, Susan. *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

Rutherford, Susan. "The Prima Donna as Opera Impresario. Emma Carelli and the Teatro Costanzi, 1911-1926", *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, Eds. Rachel Cowgill e Hilary Poriss, Oxford University Press, Oxford 2012: 272-289.

Sachs, Harvey, *Reflections on Toscanini*, Grove Weidenfeld, New York 1991.

Notes

¹ Archivio Centrale dello Stato (di seguito: ACS), *Ministero dell'Interno. Direzione generale di pubblica sicurezza. Divisione polizia politica. Fascicoli personali*, b. 245, f. Carelli.

² Ivi, Lettera anonima, protocollata il 2 novembre 1925.

³ Ivi, Rapporto del 14 dicembre 1925.

⁴ Archivio Storico Capitolino (di seguito: ASC), *Società Teatrale Internazionale* (di seguito: STIN), b. 18, f. 2, Relazione di Carlo Körner, Torino, 3 aprile 1909.

⁵ ASC, STIN, b. 4, f. 8, Telegramma di Emma Carelli ad Alberto Marghieri, 22 aprile 1909.

⁶ ASC, *Ripartizione X (Antichità e Belle Arti) 1907-1920*, b. 55, f. 3.

⁷ «La Vita», 8 febbraio 1912.

⁸ ASC, *Ripartizione X (Antichità e Belle Arti) 1907-1920*, b. 55, fasc. 4, Lettera anonima ai consiglieri del Comune di Roma, s.d. [protocollata 4 aprile 1913].

⁹ MAECI, Archivio del Commercio 1924-1926, Brasile, Classe 25, Sottoclasse 5, "Walter Mocchi - impresa teatrale", Telegramma di Walter Mocchi a Emma Carelli, 18 dicembre 1925.

¹⁰ MAECI, Archivio del Commercio 1924-1926, Brasile, Classe 25, Sottoclasse 5, "Walter Mocchi - impresa teatrale", Lettera di Emma Carelli a Benito Mussolini, 21 dicembre 1925.

¹¹ Camille Barrère, Ambasciatore di Francia a Roma dal 1897 al 1924 (Bastier 2001).

¹² Luigi Borsarelli di Rifreddo, Sottosegretario di Stato per gli Affari Esteri.

¹³ Giuseppe Marchesano, deputato del Regno e stretto collaboratore di Orlando, socio d'affari di Mocchi e Carelli.

¹⁴ ACS, *Ministero dell'Interno 1814-1986. Direzione generale di pubblica sicurezza (1861-1981). Divisione affari generali e riservati. Casellario Politico Centrale 1894-1945. Fascicoli personali*, b. 3321, f. Mocchi, Lettera di Emma Carelli a Vittorio Emanuele Orlando, 12 marzo 1918.

¹⁵ La stagione al Costanzi, in «Idea Nazionale», 21 ottobre 1921.

¹⁶ Archivio Ricordi, *Lettere*, Lettera di Giacomo Puccini a Carlo Clausetti, 16 novembre 1918.

¹⁷ Archivio Ricordi, *Lettere*, Lettera di Giovacchino Forzano a Carlo Clausetti, 12 febbraio 1919.

¹⁸ Archivio Ricordi, *Lettere*, Lettera di Italo Montemezzi a Renzo Valcarengi, 1925.

¹⁹ *La Tribuna*, 2 aprile 1920.

²⁰ Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma, *Ex Tribunale Civile e Penale di Roma - Sezione Commerciale*, b. 710/1908, f. 26, Verbale dell'assemblea generale degli azionisti della Società Teatrale Internazionale, Roma, 28 febbraio 1925.

²¹ ACS, *Casellario Politico Centrale*, b. 3321, Lettera della Legazione d'Italia a Petropolis, 2 settembre 1903.

²² Archivio Storico Capitolino, *Società Teatrale Internazionale - Appendice*, b. 1, f. 3, Lettera a Filippo Cremonesi, s.d. [timbrata il 21 giugno 1926].