Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti

# I FIUMI CHE CANTANO

## L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata

Arti della performance: orizzonti e culture
n. 12

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 (Universitè 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 4.0)**
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/
2021

**n. 12**
**I FIUMI CHE CANTANO**
**L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata**
**Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti (a cura di)**
ISBN 9788854970519
ISSN 2421-0722

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

**Matteo Casari**, professore associato 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.

Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti
(a cura di)

# I FIUMI CHE CANTANO
## L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata

Arti della Performance n. 12
2021

Indice

*Introduzione* *p. 7*

I. *L' opera lungo il Paraná* fin de siècle (di Aníbal Enrique Cetrangolo) *p. 16*

*I.1 Lagoa dos Patos* *p. 18*

*I.1.1 Problemi della Lagoa* *p. 19*

*I.1.2 Dall'avventura agli affari* *p. 23*

*I.1.3 L'avventura* *p. 23*

*I.1.4 Gli affari* *p. 27*

*I.2 Un viaggio nel 1899* *p. 30*

*I.2.1 Un incontro* *p. 31*

*I.2.2 Impresari di navi - impresari di teatri* *p. 34*

*I.3 Conclusioni* *p. 36*

*I.4 Pascarella nel Paraná* *p. 37*

*I.5 Bibliografia* *p. 43*

II. *«Explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sud América». Ambizioni e prassi della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina* (di Matteo Paoletti) *p. 45*

*II.1 La nascita della STIA* *p. 46*

*II.2 La struttura a rete e il nuovo ruolo degli impresari* *p. 50*

*II.3 Risultati artistici della STIA* *p. 53*

*II.4 Bibliografia* *p. 62*

III. *Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)* (di José Ignacio Weber, Lucía Martinovich, Pedro Camerata) p. *64*

*III.1 La regione del litorale fluviale argentino all'inizio del Novecento* *p. 67*

*III.1.1 Rosario, centro culturale della regione* *p. 69*

*III.2 Il nuovo sistema di produzione di spettacoli in Sud America* *p. 71*

*III.3 Compagnie liriche italiane sul litorale fluviale argentino tra il 1908 e il 1910* *p. 74*

*III.3.1 Compagnia del Cile (STIA, 1909)* *p. 74*

*III.3.2 Compagnia del Chile (La Teatral, 1910)* *p. 77*

*III.3.3 Compagnia Rendina (1910)* *p. 78*

*III.3.4 Compagnia Bernabei (1908)* *p. 81*

*III.3.5 Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli (1908)* *p. 83*

*III.3.6 Compagnia Riva-Schiaffino-Tuffanelli (1909)* *p. 87*

*III.3.7 Compagnia Schiaffino-Tuffanelli (1910)* *p. 90*

*III.3.8 Compagnia Tornesi (1909)* *p. 92*

*III.3.9 Altre compagnie e operatori lirici* *p. 95*

*III.3.9.1 Il direttore ed impresario Antonio Marranti (1908-1910)* *p. 95*

*III.3.9.2 Il direttore e impresario Eugenio Santangelo* *p. 98*

*III.3.9.3 L'impresario Achille Del Puente* *p. 99*

*III.3.9.4 Il basso e impresario Giuseppe Stargiotti* *p. 100*

*III.4 Mobilità tra compagnie* *p. 101*

*III.5 Considerazioni finali* *p. 103*

*III.6 Bibliografia* *p. 106*

IV. *La Compagnia Achille del Puente e l'inverno lirico a Curitiba nel 1907* (di Fernando Santos Berçot) *p. 108*

*IV.1* Aida *di Giuseppe Verdi* *p. 111*

*IV.2* La Bohème *di Giacomo Puccini* *p. 111*

*IV.3* Il Trovatore *di Giuseppe Verdi* *p. 113*

*IV.4* Lucia di Lammermoor *di Gaetano Donizetti* *p. 114*

*IV.5* Ernani *di Giuseppe Verdi* *p. 115*

*IV.6* Fausto *[versione in italiano] di Charles Gounod* *p. 116*

*IV.7* Rigoletto *di Giuseppe Verdi* *p. 117*

*IV.8* Cavalleria rusticana *di Pietro Mascagni* *p. 117*

*IV.9* Un Ballo in Maschera *di Giuseppe Verdi* *p.118*

*IV.10* La Favorita *di Gaetano Donizetti* *p. 119*

*IV.11* I Pagliacci *di Ruggero Leoncavallo* *p. 119*

*IV.12* Il Guarany *di Antonio Carlos Gomes* *p. 120*

*IV.13* La Gioconda *di Amilcare Ponchielli* *p. 121*

*IV.14* Tosca *di Giacomo Puccini* *p. 122*

*IV.15* La Traviata *di Giuseppe Verdi* *p. 123*

*IV.16 La fine della tournée* *p. 124*

V. *Teatro in Brasile dal bacino de La Plata: le stagioni liriche nella città di São Paulo secondo due giornali locali (1875-1907)* (di Clarissa Bomfim Andrade) *p. 126*

*V.1 I teatri di São Paulo nell'era dei baroni del caffè* *p. 127*

*V.2 Notizie di stagioni liriche da «O Estado de São Paulo» tra il 1875 e il 1892* *p. 129*

*V.3 La Stagione Lirica del 1907 al Teatro Sant'Anna* *p. 133*

*V.4 Notizie sulla stagione lirica del 1907 da «O Estado de São Paulo»* *p. 137*

*V.5 Le compagnie liriche sulla "Strada dell'oro e dell'argento"* *p. 146*

*V.6 Conclusione* *p. 150*

*V.7. Bibliografia* *p. 152*

VI. *Tra Rosario e Buenos Aires. Il Teatro Municipale Rafael de Aguiar di San Nicolás de los Arroyos (1905-1908)* (di Giulia Murace) *p. 153*

*VI.1 Rinnovamenti edilizi e urbanistici nella città a inizio Novecento* *p. 155*

*VI.2 La decorazione pittorica* *p. 159*

*VI.3 Inaugurazione* *p. 163*

*VI.4 Bibliografia* *p. 165*

VII. *Tra palcoscenico e cavalletto. Artisti scenografi italiani a Buenos Aires tra XIX e XX secolo* (di Catalina Fara e Maria Filip) *p. 169*

*VII.1 Associazioni artistiche e strategie di inserimento professionale a Buenos Aires alla fine del XIX secolo* *p. 169*

*VII.2 La scenografia come strategia e il teatro come spazio di confluenza* *p. 171*

*VII.3 Artisti poliedrici sul palcoscenico* *p. 175*

*VII.3.1 Decoroso Bonifanti* *p. 175*

*VII.3.2 Giuseppe Carmignani* *p. 178*

*VII.3.3 Pío Collivadino e l'ambiente del Teatro Colón* *p. 180*

*VII.4 Considerazioni finali* *p. 182*

*VII.5 Bibliografia* *p. 184*

VIII. *Giuseppe Carmignani in Italia* (di Michele Mescalchin) *p. 188*

*VIII.1 Antecedenti scenografici* *p. 188*

*VIII.2 Nascita di un artista* *p. 189*

*VIII.2.1 La partenza per Buenos Aires* *p. 191*

*VIII.2.2 Il ritorno in Italia* *p. 191*

*VIII.3 Impegni italiani* *p. 191*

*VIII.3.1 Il Centenario verdiano* *p. 192*

*VIII.3.1.1 Il nucleo organizzativo* *p. 192*

*VIII.3.2 Giuseppe Carmignani, scenografo del teatro Regio di Parma:* Aida *e* Un Ballo in Maschera *p. 193*

*VIII.3.2.1 Il contratto* *p. 194*

*VIII.3.2.2 A proposito delle scene di* Aida *e* Un Ballo in Maschera *p. 197*

*VIII.4 Dopo il 1913* *p. 198*

*VIII.5 Ritrovamento e restauro delle scene di* Un Ballo in Maschera *p. 199*

*VIII.6 Bibliografia* *p. 200*

IX. *Non solo opera: balletto,* sainete *e altre forme spettacolari al tempo delle migrazioni* (di Bruno Ligore e Carmen Rueda Borges) *p. 202*

*IX.1 Il balletto europeo in Argentina nell'Ottocento: considerazioni preliminari sulla piazza di Rosario* *p. 203*

*IX.2 Gli antecedenti di opera e balletto a Montevideo nel secolo XIX* *p. 206*

*IX.2.1* La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada *(1808)* *p. 210*

*IX.2.2* La fusión *(1852)* *p. 211*

*IX.2.3* La lucha fraticida y la Conciliación *(1897)* *p. 211*

*IX.2.4* En el Olimpo *(1895): antecedente del balletto uruguaiano* *p. 212*

*IX.3 Bibliografia* *p. 214*

*X. Scenografi tra le due sponde dell'Atlantico. Un primo database* *p. 215*

(di Leonardo Clementi)

*X.1 Le fonti* *p. 216*

*X.2 La metodologia* *p. 216*

*Bibliografia generale* *p. 239*

*Apparato iconografico* *p. 251*

*Biografie degli autori* *p. 267*

## II. «Explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sud América». Ambizioni e prassi della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina

di Matteo Paoletti[70]

Non è possibile comprendere appieno il funzionamento del mercato teatrale in Sud America nel primo quarto di Novecento senza tener conto delle vicende dei protagonisti della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina. Società anonima per azioni fondata a Buenos Aires nel 1907, nel suo lustro scarso di attività la STIA è stata infatti in grado di segnare il commercio spettacolare sudamericano con una profondità che va ben oltre la sua durata limitata: dotata di un capitale sociale imponente, pari a un milione di pesos, ha condizionato il funzionamento dell'industria teatrale attirando nella propria orbita le figure preminenti dell'arte lirica e drammatica e ha imposto il proprio repertorio e la propria struttura organizzativa a impresari, maestranze e pubblico. Si è trattato, di fatto, di un'esperienza di cartello – un famigerato "trust teatrale", come amava definire la stampa dell'epoca ogni tentativo aggregativo[71] – che grazie al peso economico e politico dei suoi principali azionisti ha proposto un modello innovativo per tentare di rispondere alla crisi del mercato teatrale del primo Novecento.

Figlia dell'espansione finanziaria e commerciale di un Sud America che guarda ai modelli di sviluppo nordamericani[72], la STIA concentra la propria attività primariamente nelle piazze delle grandi città – in particolare Buenos Aires, Montevideo e Santiago del Cile – ma si addentra anche nelle rotte fluviali, organizzando a lungo le stagioni dei teatri di Rosario e di altre sale minori che gli impresari della società impiantano autonomamente nei centri che incontrano sul corso del Paraná, del rio Dulce e di altre vie d'acqua interne. Sebbene sia probabile che vi siano stati scambi e relazioni tra il colosso del mercato e le sale più piccole e remote in mano a figure nell'orbita della STIA, la ricostruzione dei rapporti reciproci è complicata dalla scarsità delle fonti.

Oggetto di ampio dibattito sulla stampa coeva, fin dal suo fulminante ingresso nell'agone teatrale la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina ha rappresentato un elemento di confronto imprescindibile per chiunque si occupasse di opera e di drammatica in un'ampia porzione di America del Sud:

[70] Ricerca svolta nell'ambito del progetto Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación, ricercatore responsabile: Fernando Devoto (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica).

[71] Per un inquadramento generale, cfr. Cavaglieri 2012.

[72] Sullo sviluppo del mercato teatrale in America Latina, cfr. Rosselli 1990 e 1993; Cetrangolo 1996 e 2015; Seibel 2002; Sanz-Cilento 2002: 533-555.

sbeffeggiata dai detrattori e guardata con rabbia dai concorrenti, ma capace di coinvolgere agenti, impresari e compagnie primarie, la STIA è stata il centro gravitazionale del sistema teatrale soprattutto per il peso dei suoi protagonisti, che tenderanno a riorganizzarsi in nuovi esperimenti collusivi anche quando la società sarà sciolta per dissidi interni all'azionariato. Il loro scopo sarà sempre quello della Ítalo-Argentina: polarizzare intorno a sé copioni, spartiti e tutto il materiale umano necessario per metterli in scena.

A dispetto del suo importante ruolo nell'evoluzione del mercato e della cultura sudamericana, la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina non è stata ancora stata oggetto di studi dedicati. Il presente contributo anticipa i risultati di una ricerca più ampia e ancora in corso e intende fornire le essenziali coordinate dello sviluppo della società e delle sue ricadute sul mercato teatrale.

## II.1 La nascita della STIA

La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina viene fondata a Buenos Aires il 23 settembre 1907 e riceve dal governo argentino l'autorizzazione a operare il 27 novembre dello stesso anno[73]. Costituita in forma di anonima per azioni, la società è riunita intorno a un capitale di un milione di pesos (circa tre milioni di lire, di cui 2.200.000 versati), con lo scopo di "explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sud América" (sfruttare in stile inglese e nordamericano i negozi teatrali del Sudamerica)[74]. La suggestione è quella di "trasformare la speculazione teatrale, che fu tra noi sino ad ora – 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"[75].

La forma giuridica e gli obiettivi della STIA segnano un netto scarto con l'atteggiamento pre-industriale fino ad allora perseguito dagli organizzatori teatrali attivi in Sud America: la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina sostituisce infatti al protagonismo artigianale dell'impresario tradizionale – se non sempre uomo isolato e senza danaro, spesso figura dipendente "da un complesso traffico di cambiali che avrebbe potuto sì e no garantire la sua solvibilità"[76] – una società anonima finanziariamente solida, orientata al profitto, che intende sfruttare "la forma già impiegata nelle grandi capitali, in senso commerciale, realizzando un'impresa poderosa nella quale figurano come

[73] «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XV, n. 4212, 29 novembre 1907.
[74] *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, in «La Revista Teatral de Buenos Aires», a. IX, n. 11, 1 ottobre 1907.
[75] *La grande Società teatrale Italo Argentina*, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 51, 15 novembre 1907.
[76] Rosselli 1985: 35.

azionisti le persone di maggior rinomanza, assegnando la parte tecnica a un consiglio formato da uomini di teatro di riconosciuta competenza"[77]. Nel 1907 la costituzione di una società di capitali per la gestione dell'industria teatrale non è certo una novità in ambito europeo o statunitense[78], ma rappresenta invece un elemento dirompente e destabilizzante in un mercato in ascesa come quello sudamericano: idea essenziale della società anonima per azioni è che sia il capitale stesso a muovere l'impresa, attraverso un consiglio di amministrazione che della potenza finanziaria è emanazione[79]; una rivoluzione copernicana per un commercio fino ad allora basato essenzialmente sul prestigio, le forze e la rete di conoscenze di tanti impresari medio-piccoli che irradiavano le proprie speculazioni a partire dai principali poli di Buenos Aires, Montevideo e Santiago del Cile, ma che soltanto occasionalmente riuscivano a organizzare delle gestioni coordinate in funzione anti-concorrenziale. Sebbene in queste piazze vi fossero già state delle esperienze di cartello[80], infatti, è con il proprio peso finanziario che la STIA trasforma affinità e accordi collusivi in un vero "trust teatrale", per quanto i protagonisti della società si affrettino ad allontanare da sé – almeno pubblicamente – lo spettro dei vituperati e "nuovissimi mostri divoratori della ricchezza dei medi e dei minuti capitalisti"[81]. Le finalità della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina sono comunque chiare:

> 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

[77] "la forma ya empleada en las grandes capitales, en el sentido comercial, haciendo una empresa poderosa en la que aparecen como accionistas la gente de mayor renombre, quedando la parte técnica a cargo de un consejo formado por los hombres de teatro de reconocida competencia." *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, in «La Revista Teatral de Buenos Aires», a. IX, n. 11, 1 ottobre 1907.

[78] Senza soffermarsi sui casi molto noti delle società di Oscar Hammerstein e Otto Kahn negli Stati Uniti, è bene segnalare come in Italia già nel 1898 il Teatro alla Scala si fosse costituito in forma di società anonima, con finalità più mecenatesche che speculative. Di diverso segno alcune esperienze successive: nel 1906 la Società Anonima Italiana Imprese Teatrali è costituita a Torino con un capitale di L. 3.000.000; nel 1909 la Suvini Zerboni, diventata anonima nel 1905, coordina la gestione di sale improntate a un repertorio leggero con un capitale di L. 2.200.000.

[79] "Sociedad anónima es la simple asociación de capitales para una impresa ó trabajo cualquiera […]. Las sociedades anónimas no tienen razón social, ni se designan por el nombre de uno ó más de sus socios, sino por el objacto ú objectos para que se hubiesen formado […]. Los socios no responden tampoco de las obligaciones de la compañía anónima, sino hasta el valor de las acciones ó del interés que tengan en la sociedad". *Código de Comercio de la República Argentina*, 1896, artt. 318 ss. Molto simile la legislazione italiana, che regolerà il funzionamento della Società Teatrale Internazionale, consorella della STIA: "La società anonima si forma mediante riunione di capitali, divisi per azioni [ed] è designata coll'oggetto della impresa [...]. Essa è amministrata da mandatarj, che sono rivocabili, possono essere socj o non socj, a stipendio fisso o senza […]. Gli azionisti sono responsabili solamente fino all'ammontare delle loro azioni". Rosmini 1893: 220.

[80] Tra le più importanti 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. Analoga esperienza di cartello quella del citato Arturo Padovani in Cile. Sia Padovani sia Ciacchi avranno un ruolo importante nella Sociedad Teatral Ítalo-Argentina.

[81] *Le rovine dei trusts*, in «Corriere della Sera», 4 ottobre 1903.

> 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.[82]

Promotore della STIA è Walter Mocchi, ex dirigente della frangia rivoluzionaria del Partito Socialista Italiano, convertitosi all'impresariato sulle orme della moglie, il soprano Emma Carelli, e destinato a imporsi fino al secondo dopoguerra come uno dei più influenti organizzatori attivi tra Italia e Sud America[83]. Già nel 1905 Mocchi teorizza la formazione di un "Sindacato teatrale Italo-Sud-Americano" in grado di eliminare gli intermediari che – in una piazza ristretta come quella di Buenos Aires – portano alla lievitazione dei cachet degli artisti in arrivo dall'Europa; nell'inverno del 1907 egli riesce a inserirsi nella lotta tra Ópera, Politeama e Coliseo, stringendo un accordo con gli impresari Cesare Ciacchi e Charles Séguin che prelude alla formazione della STIA[84]. L'incontro con Séguin è determinante: uomo d'affari di origine francese a capo di un impero economico assai diversificato, egli è anche costruttore e proprietario di numerose sale teatrali, generalmente improntate a una programmazione commerciale in grado di generare rapidi profitti[85]. Séguin,

[82] *La grande Società teatrale Italo Argentina*, art. cit.

[83] Nato a Torino nel 1871, Mocchi si diploma tenente di artiglieria e 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 in Grecia dell'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 e si converte al commercio teatrale. Dal 1907 Mocchi è uno dei protagonisti del grande impresariato transoceanico attraverso la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina e (dal 1908) la Società Teatrale Internazionale. Agente delle tournée sudamericane di Mascagni e Strauss, 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 Brasile, continuando la sua opera di organizzatore teatrale e sposando in seconde nozze il soprano Bidu Sayão, della quale lancia la carriera. Dagli anni Trenta si lega al Partito Nazionale Fascista, tornando col dopoguerra alla sua attività impresariale sudamericana. Muore a Rio de Janeiro nel 1955. Sulla figura centrale di questo impresario e sulle sue attività internazionali, cfr. Paoletti 2020.

[84] All'inizio del 1907 il giovane Séguin, già proprietario del Casino, si propone di avviare a teatro d'opera il Coliseo in società con il decano Ciacchi, per evitare che la chiusura temporanea del suo Politeama lasci campo libero nella scena lirica all'Opera gestita dal rivale Camillo Bonetti. Mocchi distribuisce gli artisti primari della propria agenzia tra Opera e Coliseo, annientando la concorrenza delle sale minori: «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 «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 37, 15 febbraio 1907.

[85] Nato in Francia nel 1877, Charles 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). La sua attività teatrale si concentra sull'esercizio di numerose sale argentine, tra cui il Teatro Casinò de la Calle Maipu 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. Nel 1908 costruisce il Casino di Montevideo. Sèguin ha speculazioni che spaziano dall'editoria (è comproprietario del Le Courrier de la Plata) alle più svariate attività industriali: proprietario delle miniere d'argento dell'Ampallado, è anche gerente della Società elettrica del Nors, della Società Mar de la Plata Jokey Club, consocio di società di costruzioni in Uruguay e Paraguay, nonché importatore in Sud America della francese Auto Dion-Buton. Dal 1908 esercisce il Teatro Scala di Buenos Aires (poi Esmeralda, dal 1922 Maipo), che diventa presto la "Cattedrale della rivista". Su questo impero economico alcuni detrattori, tra cui il poeta Enrique Cadícamo, adombrano il sospetto di una collusione di Séguin con la malavita e con la tratta delle bianche. Cfr. Szwarcer 2010: 25-26.

influente azionista del Banco Francés del Rio de la Plata, fornisce a Mocchi la base finanziaria necessaria per costituire la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina. In seguito, l'anonima consoliderà la propria posizione attirando capitali freschi di piccoli investitori attraverso una sottoscrizione pubblicizzata sui principali periodici argentini, che dovrebbe garantire "non soltanto un magnifico vantaggio economico per gli azionisti, ma porterà anche un beneficio visibile al pubblico, portando nei […] teatri che gestirà in esclusiva […] gli artisti più eccellenti del mondo, sia nella lirica sia nella drammatica"[86]. La capacità di comunicare a mezzo stampa ambizioni e risultati della propria attività sarà uno dei tratti distintivi della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina, che coinvolge in effetti nel proprio consiglio direttivo delle figure di primo piano della vita politica, economica e culturale italo-argentina: l'uomo d'affari e progettista César González Segura (presidente), il giurista e docente Antonio Tarnassi (vicepresidente), già consulente del governo argentino per "la formación del Registro Civil argentino"[87], Alejandro Olivero (segretario), il giornalista e fondatore del «Corriere d'Italia» Andrés Luzio (tesoriere), León Forqués, Carlos Aubone, Ángel Alegría (consiglieri). Direttore generale è Charles Séguin, mentre Mocchi viene nominato Agente generale per l'Europa.

Scopo di Mocchi è creare a Milano, principale piazza teatrale internazionale, un'agenzia indipendente in grado di trattare direttamente con artisti e grandi editori musicali, accaparrandosi alla fonte maestranze, spartiti e copioni senza incorrere in alte spese di mediazione[88]. Tale esperienza fornirà le premesse per la costituzione anche in Italia di una grande anonima complementare alla STIA: il 24 luglio 1908, grazie all'apporto di capitali della Italo-Argentina, viene fondata a Roma la Società Teatrale Internazionale (STIn), che coinvolgendo i principali protagonisti della scena lirica italiana (*in primis* l'editore Sonzogno) ottiene la gestione dei principali teatri del Regno e dovrebbe assicurare la circuitazione di compagnie e repertorio sfruttando la complementarità delle stagioni tra gli emisferi Nord e Sud[89]. Sebbene le due società abbiano statuti indipendenti e siano composte da azionariati con estrazioni e aspirazioni diverse – scopertamente

[86] "no sólo de una magnífica ventaja económica para las accionistas, sino que también aportará al público un beneficio visible trayendo á los […] teatros que explotará exclusivamente esta sociedad […] los artistas más excelentes, tanto líricos como dramáticos, del mundo." *Desarollo del comercio teatral en Buenos Aires*, in «Caras y Caretas», a. XI, n. 527, 7 novembre 1908. La pagina pubblicitaria contiene anche il *Boleto de suscripción* alla STIA, che con l'acquisto di un taglio minimo di dieci azioni da cento pesos l'una garantisce l'acquisto a prezzi scontati di abbonamenti e palchi nei teatri gestiti dalla società non solo in Argentina, ma anche all'estero.

[87] Petriella-Sosa Miatello 1976: *ad vocem.*

[88] L'agenzia è istituita il 15 gennaio 1908 in via San Pietro all'Orto 7, nell'elegante Galleria De Cristoforis, nei locali de *L'Arte Drammatica* che Mocchi acquista da Enrico Polese. Descrizione delle sale, con fotografie, in «Il Teatro Illustrato», a. IV, n. 7-8, 10-25 aprile 1908.

[89] La STIn ha un capitale sociale di due milioni suddiviso in 400 azioni, di cui due quinti (160) in mano alla STIA. La nuova società acquista il Teatro Costanzi di Roma (oggi Teatro dell'Opera) e gestisce il Carlo Felice di Genova, il Regio di Parma, il Regio di Torino, il Petruzzelli di Bari e l'Argentina di Roma. Per la ricostruzione di tali vicende rimando a: Paoletti 2015.

commerciale la STIA, con ambizioni anche culturali la STIn[90] – le modalità operative e i fini sociali delle due consorelle saranno, alla prova dei fatti, molto simili.

### II.2 *La struttura a rete e il nuovo ruolo degli impresari*

A pochi mesi dalla sua costituzione, la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina controlla già i principali teatri sudamericani, tra cui sette delle nove sale di prima categoria di Buenos Aires – incluso il grandioso Colón recentemente reinaugurato[91] – nonché l'Ópera e l'Olimpo di Rosario e, in Cile, il Sócrates di Valparaiso e i Municipali di Concepción, Santiago e Talca. A questi, si aggiungeranno nelle stagioni successive il Solís di Montevideo e i principali teatri brasiliani: il Municipal e il Lyrico di Rio de Janeiro e i due principali di São Paulo[92]. Queste sale creano tra loro una rete che permette la circuitazione delle compagnie scritturate, ottimizzando gli spostamenti e permettendo una razionalizzazione dei costi. Per creare la rete, la STIA attua una politica molto aggressiva nei confronti degli impresari, ovvero delle figure che fino ad allora erano poste al centro del mercato teatrale: in cambio dell'assunzione del rischio d'impresa da parte della Italo-Argentina, essi accettano di sottoscrivere dei contratti che li trasformano in "direttori dei teatri", ovvero in semplici dipendenti con oneri artistici ma estromessi dalla gestione finanziaria. Subordinati a funzionari nominati dal Consiglio di Amministrazione, gli impresari legati alla STIA trasferiscono alla gestione della società i teatri di proprietà o concessi loro dalle amministrazioni municipali, rinunciano a gestire sale concorrenti e si obbligano a servirsi dell'Agenzia generale per tutte le trattative di affari. La scrittura degli artisti di ciascun teatro deve essere infatti coordinata da una giunta esecutiva nominata dalla STIA, che ha il compito di armonizzare i contratti coordinandone gli impegni con le diverse sale della rete. Se da un lato gli impresari accettano di trasferire gran parte del loro potere, dall'altro ricevono un trattamento economico che elimina le precarietà storicamente connesse alla loro professione: nella STIA – e poi anche nella STIn, che ricalcherà fedelmente questa struttura – gli impresari percepiscono uno stipendio fisso, provvigioni sugli incassi giornalieri, diarie e partecipazioni agli eventuali utili della

[90] Alcuni promotori della STIn perseguono delle finalità mecenatistiche di rinnovamento dell'arte lirica italiana, svincolate dal risultato economico. Tra questi azionisti – presto esclusi dalla società – troviamo tra gli altri il presidente del Teatro alla Scala Uberto Visconti di Modrone e il compositore Giacomo Orefice.

[91] Oltre al Colón: Circo Arena e Coliseo, Odeón, Avenida, Costitución e Victoria.

[92] A proposito della stagione invernale del 1908, si afferma anche che la STIA "En Bahía Blanca ha comprado por 170.000 el Politeama" (*Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, in «La Revista Teatral de Buenos Aires», a. IX, n. 11, 1 ottobre 1907). Sebbene la fonte giornalistica sembri bene informata, la notizia è da verificare con il supporto di fonti primarie che, al momento, non mi è stato ancora possibile consultare.

stagione. Inoltre, viene eliminato del tutto il rischio d'impresa, poiché gli eventuali disavanzi di gestione sarebbero stati ripianati dalla società.

Grazie a tali garanzie, la STIA si assicura la collaborazione delle figure preminenti nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo in Sud America, tra cui il portoghese Faustino Da Rosa, proprietario tra l'altro delle principali sale drammatiche di Buenos Aires, Odeón e Avenida, lo storico impresario dei teatri cileni Arturo Padovani, nonché Luigi Carpentiero per la piazza di Rosario, João Cateysson per quella di Rio de Janeiro e Cesare Ciacchi, già proprietario del Politeama della capitale argentina, che viene coinvolto in quanto decano delle stagioni liriche bonaerensi. È proprio grazie a Ciacchi che la STIA conquista il nuovo Colón: nel 1908 l'impresario ottiene dal municipio di Buenos Aires l'appalto per la gestione del teatro, che viene larvatamente ceduto al trust. Sebbene il trasferimento della concessione sia formalmente vietato, Ciacchi elude i vincoli contrattuali coinvolgendo la Ítalo-Argentina "in qualità di socia amministrativa, che non figurava nel contratto municipale"[93]. Le sterminate polemiche che conseguono all'escamotage ci consentono di sopperire alle lacune d'archivio relative alla STIA[94]: per replicare alle polemiche dei rivali – *in primis* a quelle di Camillo Bonetti, escluso dalla gara – il foglio d'agenzia di Walter Mocchi descrive infatti con un buon livello di dettaglio il contratto che lega Ciacchi alla STIA, evidenziandone gli elementi di novità:

> 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 Colón. Per questo convegno la S.T.I.A. si assume l'esercizio e l'amministrazione del teatro Colón. La società si assume l'attivo e passivo del signor Ciacchi. Il signor Ciacchi sarà il direttore tecnico del Colón; 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

[93] "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 firmata unicamente da Ciacchi. Tale modello sarà fedelmente ricalcato dalla STIn nel suo rapporto con gli impresari e con le amministrazioni comunali italiane.

[94] Per la STIn, invece, disponiamo di ponderosa documentazione, conservata a Roma presso l'Archivio Storico Capitolino e presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio. Cfr. Paoletti 2015 e Paoletti 2016.

> 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.[95]

Per la definizione delle compagnie, scritturate tentando di realizzare delle economie di scala tra i teatri in Europa e Sud America gestiti dalla STIA e della STIn, ecco dunque che si rivela ancora una volta essenziale l'agenzia comune tra le due società: gestita a Milano da Mocchi, essa diventa unica responsabile per ogni genere di contratto[96] e garantisce all'agente uno stipendio di L. 24.000 all'anno, "con una partecipazione agli utili del 10% che egli dovrà suddividere con gli Agenti"[97] a lui sottoposti. Se resta su carta l'ambizione di un laboratorio artistico e di un magazzino scenografico condiviso tra le due società[98], si realizza invece la più grande ambizione che aveva spinto alla creazione del trust: grazie alla rete dei teatri in mano alla STIA, "le compagnie […] non faranno più la traversata dell'Oceano [...] per poi trovarsi in impicci dopo aver fatta la sola piazza di Buenos Ayres

[95] T*eatro Colon. Il Sig. Ciacchi e la Società Teatrale Italo-Argentina*, in «Il Teatro Illustrato», a. IV, n. 13, 6-20 luglio 1908.

[96] "Tanto la STIN che la STIA si obbligano a trattare e concludere esclusivamente a mezzo della comune Agenzia oggi costituita, ogni genere di contratti e scritture con artisti, spettacoli *tournées* liriche, drammatiche, operettistiche, di varietà, di concerti, di circhi equestri ed anche di solisti senza nessuna esclusione di sorta, nonché con tutti i fornitori teatrali, Società di navigazione, di trasporti ecc., obbligandosi ancora a versare alla cassa della comune Agenzia generale integralmente [le] commissioni dichiarate nei contratti". Archivio Storico Capitolino di Roma, *Società Teatrale Internazionale*, b. 1, fasc. 19, *Contratto per l'ordinamento di una comune Agenzia della STIN e della STIA*, s.d. [autunno 1908].

[97] *Ibid*. Il contratto è firmato il 18 aprile 1909. Cfr. Ivi, b. 8, fasc. 6.

[98] Per tale operazione viene dato incarico al pittore Duilio Cambellotti, autore tra l'altro delle scenografie per *La Nave* di d'Annunzio.

o dovendo limitare il loro giro alle sole solite brevi gite a Rosario e Montevideo; avranno la garanzia di una lunga *tournée* logicamente organizzata"[99].

A dimostrazione dell'interesse della STIA e dei suoi protagonisti per lo sviluppo del commercio teatrale anche nelle aree interne interessate dalle rotte fluviali, è da segnalare, nel 1909, l'ingresso nel trust del Teatro Municipal di Santiago del Estero[100], mentre già nel 1908 Faustino Da Rosa si era assicurato la concessione trentennale del Teatro y Casino di Tucumán, che costruisce a proprie spese grazie a un accordo particolarmente favorevole con il governo locale[101]. Potentissimo dioscuro dell'organizzazione teatrale di prosa tra Europa e Sud America, Faustino Da Rosa[102] giocherà un ruolo essenziale nello sviluppo della STIA: impresario delle tournée sudamericane – tra gli altri – di Eleonora Duse, di Antoine, di María Guerrero e degli artisti della Comédie Française, egli porta in dote alla Ítalo-Argentina le principali sale drammatiche che possiede a Rosario, a Montevideo, a Buenos Aires e in altre località più remote. Anche quando l'esperienza della Ítalo-Argentina sarà conclusa, Faustino Da Rosa continuerà a interessarsi delle rotte fluviali: nel 1923, in società con Walter Mocchi, sarà il responsabile dell'edificazione e della gestione del Teatro Independencia di Mendoza. Sebbene tale impresa esuli dalla storia della STIA, essa rappresenta un versante poco noto di una collaborazione che si consolida proprio a partire dall'esperienza del trust italo-argentino, portando negli anni successivi a risultati di grande rilievo: oltre al teatro di Mendoza, Mocchi e Da Rosa ottengono la concessione in solitaria del Colón (1922) e l'organizzazione, negli anni Venti, delle tournée sudamericane di Richard Strauss, di Felix Weingartner e dei Wiener Philharmoniker, con l'esecuzione per la prima volta in Argentina del repertorio lirico tedesco in lingua originale.

### II.3 *Risultati artistici della STIA*

All'inizio del Novecento le Americhe, forti di congiunture economiche favorevoli, rappresentano i mercati teatrali più redditizi per le compagnie liriche e drammatiche. Se in Europa lo spettacolo

[99] In «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 51, 15 novembre 1907. L'ottimizzazione degli spostamenti delle compagnie è resa possibile, oltre che da un'organizzazione più moderna delle tournée, anche dallo sviluppo industriale e infrastrutturale delle nazioni latinoamericane: oltre alle rotte fluviali, nel 1910 viene inaugurata la linea ferroviaria Buenos Aires – Valparaiso, che attraverso le Ande collega Atlantico e Pacifico.

[100] Victor Demarzat*, Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres,* in «Comœdia», a. III, n. 702, 1 settembre 1909.

[101] In cambio di una concessione trentennale e dell'esonera dal pagamento delle tasse, Da Rosa si impegna a costruire un hotel, un casino e un teatro da non meno di duemila posti, con l'unico obbligo di tenerli aperti da aprile a settembre. Gli incassi del casino dovranno essere reinvestiti per almeno il 15% in opere di «beneficencia, asistencia social e instrucció pública». Honorable Legislatura de Tucumán, *Ley n. 972*, 18 agosto 1908, in *Compilacion de Leyes y Decretos*, Tomo XXXII, p. 130. Consultabile su http://www.legislaturadetucuman.gbo.ar.

[102] Nato a Lisbona nel 1861, è figlio dell'impresario José Antonio da Rosa, che lo avvia allo studio dell'arte lirica a Padova. Nel 1889 debutta a Rovigo come basso nell'*Ernani*, ma abbandona presto il canto per «fez-se emprezario e agente theatral na *República* Argentina e em Madrid». Bastos 1898: 382.

operistico e il tradizionale teatro di prosa vivono una sempre più grave crisi dovuta al mutamento di gusti del pubblico e all'inarrestabile ascesa del cinematografo e dei generi concorrenti – operetta, varietà, café chantant[103] – dall'altra parte dell'Atlantico la situazione si presenta, almeno in apparenza, meno problematica:

> 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 italica, 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.[104]

L'articolo, redatto da un periodico vicino alla STIA, fotografa una situazione in rapida evoluzione: il pubblico – e in particolare la nuova borghesia commerciale – non si accontenterà più delle riprese dei vecchi spettacoli di repertorio, ma pretenderà che alla sempre più numerosa presenza dei divi e si aggiunga l'onore delle prime assolute[105]. Andrà insomma presto configurandosi anche nelle Americhe quella necessità di creare un "evento" spettacolare opulento e mondano, spesso svincolato dall'esito artistico, che porterà il grande impresario Adolphe Branchard ad affermare:

> Les artistes allant à Buenos-Ayres avec une réputation déjà acquise ont à compter avec un public dont l'education artistique est rudimentaire. […] après des salles de premières rutilantes de toilettes et de bijoux (on venait moins pour écouter que pour se faire voir), comptèrent environ 80 spectateurs à partir des deuxièmes réprésentations de chaque pièce […]. Donnez en français ou en italien des réprésentations de premier ordre avec

[103] Per un inquadramento generale, cfr. Sorba 2004.
[104] *Le compagnie liriche in America*, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 41, 15-30 aprile 1907.
[105] Celeberrimi casi de *La fanciulla del West* di Puccini (Metropolitan di New York, 10 dicembre 1910) e di *Isabeau* di Mascagni (Coliseo di Buenos Aires, 3 giugno 1911).

> des artistes d'une réputation européenne, universelle, vous ne ferez jamais vos frais.[106]

L'amara riflessione è ispirata a Branchard dal fallimento del Théâtre de l'Œuvre di Lugné-Poe, con primadonna Suzanne Desprèz, durante la tournée organizzata da Faustino Da Rosa nei suoi teatri gestiti dalla STIA. Un fallimento che porterà a scambi d'accusa reciproci tra impresario e compagnia, con grande eco sulla stampa internazionale. Nelle sue memorie, Lugné-Poe avrà parole durissime per Faustino Da Rosa, che "volendo essere il Re del Teatro nell'America del Sud ha firmato troppi impegni con troppe compagnie [affidandosi a un trust] di proprietari di teatri che chiama pompostamente «La Sociedad teatral Italo-Argentina»" con il solo miserevole scopo di "réduire ou de casser les contrats" (ridurre o rompere i contratti)[107]. Il fallimento del Théâtre de l'Œuvre di Lugné-Poe è in effetti dovuto a un eccesso di offerta: mentre all'Avenida è in scena la compagnia di Suzanne Desprès, in un altro teatro in mano alla STIA e a Da Rosa, l'Odeón, vanno in scena le recite di alcuni grandi nomi della Comédie Française (Albert Lambert, Charles Le Bargy). Inoltre, nel teatro concorrente, il Politeama, va in scena Gabrielle Réjane. Che un uomo di teatro esperto come Da Rosa, che già negli anni precedenti aveva organizzato la tournée della Desprès con la compagnia di Antoine, avesse sovrastimato le capacità della piazza? In realtà il problema sembra nascere da un calcolo dell'impresario: Da Rosa aveva infatti imposto le quaranta recite della Desprès all'interno di un contratto che avrebbe nella stagione successiva garantito a Da Rosa l'esclusiva per i suoi teatri di Eleonora Duse, nome di cartello per eccellenza. Pertanto, l'impresario giudica conveniente aprire il sipario del suo nuovo teatro, l'Avenida, con un artista di richiamo ma su una sala semivuota: "il successo fu quello che avevo previsto: nullo. Neppure una sola volta mi sono rifatto delle spese. Ho pensato che il meglio fosse dare le quaranta rappresentazioni di seguito, in modo da sbarazzarmene al più presto, considerando i cinquantacinquemila franchi come un aumento del cachet della Duse"[108]. Al fine di ottimizzare le perdite, Da Rosa risparmia su quanto è a suo carico, ovvero "les pauvres décors" nel quale costringe ad agire la compagnia[109]; ed è proprio il danno artistico che sarà contestato da Lugné-Poe, il quale affiderà le sue proteste alla giustizia e alla stampa, pur consapevole "che alcuni dei giornalisti più importanti, tra cui il critico di un grande quotidiano, è gentilmente

[106] Branchard 1913: 16-18.

[107] "voulant être le Roi du Théâtre en Amérique du Sud, il a signé trop d'engagements avec trop de troupes [affidandosi a un trust] de propriétaires de théâtres qu'il a appelé pompeusement «La Sociedad teatral Italo-Argentina»". Lugné Poe 1933: 248.

[108] "Le succes fut ce que j'avait prévu: nul. Pas une seule fois, on ne fit les frais. J'estimai que le mieux était de donner les quarante représentations à la suite, afin d'en être le plus tôt possible débarassé et de considérer les cinq cinquante mille francs comme une augmentation au cachet de Mme Duse". Léopold Valois, *Conversation avec M. Faustino Da Rosa*, in «Comœdia», a. III, n. 750, 19 ottobre 1909.

[109] Victor Demarzat, *Suzanne Desprès victime du trust argentine*, in «Comœdia», a. III, n. 692, 22 agosto 1909.

alloggiato in un immobile di Da Rosa, il quale si è conservato un diritto di controllo sui suoi articoli"[110].

La spietata logica mercantilistica di Da Rosa rispecchia perfettamente l'ottica del trust teatrale, come spiega Séguin: "La STIA […] è l'inventrice dell'idea della nostra industria" e intende guidarla "con criteri commerciali, contrariamente ai criteri da mecenati e non spiccatamente commerciali"[111], anche se questi criteri dovessero contrastare con il risultato artistico. Tale finalità è perseguita con convinzione dalla Ítalo-Argentina anche nel più importante palcoscenico che riesce ad assicurarsi, quello del grandioso Colón, che sotto la sua egida viene inaugurato il 25 maggio 1908. Persino il titolo inaugurale, l'*Aida* di Giuseppe Verdi, pare il frutto di una scelta piuttosto casuale: pur allestita con un cast di grande importanza, l'opera sembra svincolata da motivazioni estetiche o culturali profonde. Ricostruisce una fonte informata:

> Cesare Ciacchi prese possesso del teatro per preparare la giornata campale, coadiuvato dai rappresentanti della Sociedad Teatral Ítalo-Argentina e specialmente da Walter Mocchi e Luigi Ducci. – Con quale spettacolo dovrà aver luogo l'inaugurazione? – Con *Otello* di Verdi? Con Antonio Paoli, Titta Ruffo, Maria Farneti: una triade di grandi artisti. Però Paoli era arrivato un po' malato. Niente *Otello*, allora! – Con una *Gioconda*? – Sì, se la sera della partenza dall'Italia, non si fosse ammalata quella che doveva essere l'interprete desiderata: Eugenia Burzio. – Con *Tristano e Isotta* per il debutto di Amelia Pinto e Giuseppe Borgatti, con Luigi Mancinelli, il grande maestro, come direttore? – Sí, però tutto il materiale per lo spettacolo wagneriano stava ancora alla dogana e nessun ordine, nessuna disposizione anche impartita… dall'alto, riuscì a farlo spedire in tempo. E poi... e poi non era proprio nel nome di Giuseppe Verdi che si dovrebbe inaugurare un grandioso tempio dell'Arte, nella più ricca capitale del nuovo mondo latino – ideato da un italiano: Angelo Ferrari; costruito secondo progetti e disegni di artisti italiani; nel quale avevano lavorato innumerevoli braccia italiane; destinado a spettacol[i] di opera grandiosi, di compagnie italiane? Nell'atrio di entrata del tempio dovrà sorgere un

[110] "que certains journalistes plus importants, telle la critique d'un des grands quotidiens, est logée gracieusement dans l'immeuble par Da Rosa qui s'est conservé un droit de regard su ses articles". Lugné Poe 1933: 249.
[111] Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma, *Tribunale Civile e Penale,* b. 710/1908, fasc. 4, Verbale di Assemblea Generale di 2 convocazione della Anonima Società "Teatrale Internazionale", Roma, 11 settembre 1909.

> qualche giorno la statua di Giuseppe Verdi! Il nome del Cigno di Busseto doveva stare unito al ricordo di una nuova glorificazione dell'arte italiana che è oggi substrato e vita della nascente arte argentina, nonostante l'ostentato snobismo dei piccoli dottori dell'ultima ora. Ciacchi ha dato più di 30 anni di educazione artistica a questa sua patria di adozione, però non abbandonò per un solo istante di essere un fervente italiano. L'inaugurazione doveva aver luogo a ogni costo! Non mancavano elementi per mettere degnamente in scena, in 48 o 24 ore, una *Aida* e… comparve infine il primo cartello che la annunciava.[112]

A dispetto del successo delle opere portate in scena – successo dovuto probabilmente più agli interpreti di richiamo che non allo spettacolo nel suo insieme – il criterio gestionale improntato a criteri smaccatamente commerciali costerà alla STIA la temporanea perdita del Colón. A differenza della maggior parte delle altre sale in mano alla società, infatti, il maggior teatro lirico di Buenos Aires è di proprietà pubblica e prevede l'erogazione da parte del municipio di una sovvenzione vincolata anche a criteri di qualità artistica. Sebbene la Ítalo-Argentina, con grande anticipo sui tempi, scritturi per la preparazione degli allestimenti del Colón un *régisseur* (Remo Ercolani) e pubblicizzi le forniture di scenografie, costumi e attrezzeria con magniloquenti reportage sui periodici a lei vicini[113], evidentemente la loro resa non viene giudicata sufficiente a confermare la concessione. Nel caso del Colón, inoltre i problemi della STIA sembrano legati anche alla difficoltà di armonizzare la circuitazione di artisti e scenografie tra piazze molto lontane, che causa problemi nell'alternanza dei titoli in cartellone: nell'agosto del 1909 si verificano delle proteste per la mancata andata in scena degli annunciati e attesi *Ugonotti*, sostituiti all'ultimo dalla più volte replicata *Dannazione di Faust*. Di fronte ai fischi, il direttore Luigi Mancinelli arresta la rappresentazione e a nulla vale l'intervento in palcoscenico di Ciacchi per calmare il pubblico. L'esito è disastroso:

> Si fa sapere che lo spettacolo è sospeso e dalle gallerie ci si avvia verso le biglietterie per farsi rimborsare […]. La stampa, l'indomani, si è mostrata severa, poiché il Trust non ha più simpatie e non conta più, ahimè, difensori: Mancinelli e gli artisti, intervistati, hanno condannato

[112] *El Teatro Colón de Buenos Aires*, in «La Revista Artística de Buenos Aires», a. X, n. 8-9-10, 30 ottobre 1908. L'articolo è citato in Weber 2016.

[113] Si veda a proposito il numero speciale *I fornitori del "Teatro Colon" di Buenos Ayres*, in «Il Teatro Illustrato», a. IV, n. 4, 1 marzo 1908.

> l'amministrazione del Colón, mettendo certi puntini su certe 'i'. In generale, si scrive dappertutto che è la morte imminente di un'Associazione mal condotta, che non ha mai fatto nulla per l'Arte e non ha neppure fatto dei soldi.[114]

È bene segnalare che analoghi problemi – e analoghi giudizi – furono espressi nello stesso periodo in Italia nei confronti della Società Teatrale Internazionale, senza che per questo l'anonima fosse costretta a dichiararsi fallita. A proposito della circuitazione dei materiali di scena più pregiati, è inoltre utile sottolineare che gli stessi vengono probabilmente utilizzati soltanto per le recite al Colón e nei teatri lirici principali, destinando materiali più poveri e più semplicemente trasportabili per il giro delle compagnie nelle piazze minori. Lo stesso pare verificarsi a proposito delle masse corali e orchestrali, che rispetto a Buenos Aires al di là del Rio de la Plata risultano ridotte. Come afferma polemico un giornalista uruguayano, "grazie alla parola del formidabile «trust» teatrale italo-argentino, Montevideo è rimasta senz'opera, vale a dire senza musica, giacché, per la maggior parte della gente, l'opera è la summa dell'arte musicale"[115].

A dispetto delle polemiche, il trust messo in piedi dalla STIA nel 1909 è comunque di grande importanza. Il programma prevede al Colón diretto da Cesare Ciacchi la Grande Compagnia Lirica Italiana con maestri concertatori e direttori d'orchestra Luigi Mancinelli e Giuseppe Baroni, che si esibisce in parte anche a Santiago del Cile e a Valparaiso sotto la direzione di Arturo Padovani e di Giorgio Polacco per poi spostarsi al Coliseo, all'Avenida e in altri teatri periferici con la direzione di Michele Tornesi. Sotto l'amministrazione di Faustino Da Rosa troviamo, oltre ai già citati Le Bargy, Lambert Fils e Suzanne Desprès, anche la Compagnia Drammatica Italiana con Ermete Novelli ed Emma Gramatica, che dopo le recite all'Odeón si sposteranno negli altri teatri gestiti dalla società. Sempre nella stagione sudamericana organizzata dalla STIA troviamo poi la compagnia dialettale napoletana di Carlo Nunziata, la compagnia spagnola di zarzuela di Emiliano Sagi Barba e la compagnia d'operette tedesca Pakque, a dimostrazione del tentativo d'intercettare e soddisfare il bisogno variegato di spettacolo – anche leggero – delle comunità di espatriati di origine europea.

[114] "On fait savoir que le spectacle est suspendu et des galeries on se rue vers les guichets pour se faire rembourser […]. La Presse, le lendemain, se montra sévère, car le Trust n'a plus de sympathies et il ne compte plus, hélas, de défenseurs : Mancinelli et les artistes, interviewés, ont condamné l'administration du Colón, en mettant certains points sur certains i. En général, on écrit partout que c'est la mort prochaine d'une Association mal conduit, qui n'aura rien fait pour l'Art et qui n'aura point fait d'argent". *Scandale à l'Opéra*, in «Comœdia», a. III, n. 692, 22 agosto 1909.

[115] , "gracias á la palabra del formidable «trust» teatral italo-argentino, Montevideo se ha quedado sín ópera, vale decir, sin música, ya que, para la mayoría de la gente, la ópera es el sumun del arte musical". Monsieur Perrichon 1911: 234.

Disponendo purtroppo di scarse fonti primarie relative all'andamento economico della Sociedad Teatral Ítalo-Americana, è difficile ricostruire il risultato finanziario del trust. All'interrogativo prova a dare una risposta, già nel 1909, l'attento cronista di «Comœdia», il quale tenta di affidarsi a dati oggettivi – quali il versamento del diritto d'autore – per verificare la riuscita dell'impresa. Sebbene non sembri improbabile ipotizzare un'elusione nel pagamento delle imposte, la ricerca pare documentata e i risultati interessanti:

> Ho parlato del Colón, che, in quattordici mesi d'esistenza, non ha divorato meno di ventisei milioni e mezzo di Franchi; alcuni dicono sessanta milioni, e potrebbe essere. Incidentalmente, diciamo che il Colón, che realizza spesso, delle entrate superiori ai trentamila Franchi, versa alla Società degli Autori un diritto fisso per rappresentazione di 50 Franchi, ovvero lo 0,17% […]. L'Odéon è il più produttivo dei teatri del Trust. Per le rappresentazioni delle grandi compagnie, i diritti d'autore versati, per ogni rappresentazione, sono di 250 Franchi. L'Avenida è il peggior affare di questo consorzio straordinario. Il 2% è versato agli Autori […]. Il Coliseo è imponente per il silenzio sovrano che vi regna. Le Variedades – che ha sei settimane – ha chiuso le sue porte otto giorni dopo l'apertura.[116]

Osservando i bilanci della Società Teatrale Internazionale, nei quali l'andamento economico della Ítalo-Argentina si riverbera, pare in effetti che il trust sudamericano riesca a imporsi in termini di repertorio e di scritture – condizionando profondamente il funzionamento del mercato teatrale – ma non riesca a realizzare pienamente quei risultati finanziari prospettati dai suoi promotori. Essendo la STIA una società anonima per azioni, il suo obbligo di comunicare gli ordini del giorno e le convocazioni delle assemblee sul «Boletin Oficial de la República Argentina» ci consente di comprendere le tappe fondamentali dello sviluppo societario attraverso lo spoglio della gazzetta ufficiale. Già nel settembre 1909 troviamo l'annuncio delle dimissioni di Séguin dal suo incarico di

[116] "J'ai parlé di Colon, qui, en quatorze mois d'existence, n'a pas dévoré moins de vingt-six million et demi de francs ; certains disent soixante millions, et il se peut. Incidemment, disons que le Colon, qui fait, le plus souvent, des recettes dépassant trente mille francs, verse à la Société des Auteurs un droit fixe par représentation, de 50 francs, soit 0,17% […]. L'Odéon est le plus productif des théâtres du Trust. Pour les représentations des Grandes Compagnies, les droits d'auteurs versés, pour chaque représentation, sont de 250 francs. L'Avenida est le pire affaire de ce consortium extraordinaire. Le 2% est versé aux Auteurs […]. Le Coliseo est imposant par le silence souverain qui y règne. Le Variedades – qui date de six semaines – a clos ses portes, huit jours après l'ouverture". Victor Demarzat*, Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres*, in «Comœdia», a. III, n. 702, 1 settembre 1909.

administrator general[117], sebbene egli mantenga un ruolo di primo piano nella gestione della società, come peraltro conferma la documentazione di prima mano relativa alla STIn, conservata negli archivi italiani. Di certo la situazione finanziaria della società non è florida, se nel dicembre 1910 viene convocata una assemblea straordinaria degli azionisti per "Tratar y resolver sobre cada uno de los puntos determinados por el Art. 354 del Código de Comercio"[118], ovvero sulla "disolución anticipada de la Sociedad", sulla "fusión con otra Sociedad", sulla "reducción del capital social" oppure sulla "Reintegración ó aumento del mismo capital"[119]. Analoga discussione viene trattata più volte nei mesi successivi, fino a quando il 5 giugno 1911 il Governo argentino delibera che la STIA subisca il "retiro de la autorización para funcionar como anónima"[120]. Tuttavia, i documenti amministrativi della STIn attesteranno ancora a lungo l'esistenza della Ítalo-Argentina, utilizzata da Séguin e da Mocchi come strumento societario per la gestione della consorella.

A dispetto del cattivo andamento della STIA, presto i suoi protagonisti affineranno gli strumenti collusivi tra imprese maturati nell'esperienza del trust italo-argentino: taluni fonderanno tra loro nuove società per l'ambiziosa gestione dell'industria teatrale nel suo complesso, mentre altri stringeranno più agili accordi di scambio e circuitazione su quelle piazze che si erano rivelate profittevoli. Il primo caso è quello di Charles Séguin, che con la South American Tour orienta i teatri di sua proprietà a una programmazione ancora più commerciale, declinata finanche negli spettacoli di lotta libera e di arte varia. Il secondo filone è invece perseguito da Cesare Ciacchi, che nel 1912, grazie all'appoggio di alcuni finanziatori della STIA, riconquista la concessione del Colón. Le operazioni dell'Italo-Argentina sono in questa fase particolarmente complesse e oscure nonché, in assenza di fonti primarie, ricostruibili soltanto ricorrendo alle cronache giornalistiche. Si tratta tuttavia di snodi degni di attenzione, perché testimoniano come alcuni grandi protagonisti della navigazione fluviale argentina si alleino con i principali impresari teatrali per contendersi la gestione delle maggiori piazze del mercato lirico. Nel 1912 per 2 milioni di franchi la STIA cede alla ditta Consigli e C., sostenuta dall'impresario Giuseppe Paradossi e dall'armatore 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

[117] «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XVII, n. 4735, 13 settembre 1909.
[118] «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XVIII, n. 5102, 19 dicembre 1910.
[119] *Código de Comercio de la República Argentina*, 1889, art. 354. Per rendere effettive tali deliberazioni, è necessaria la presenza di almeno tre quarti degli azionisti.
[120] «Boletín Oficial de la República Argentina», a. XIX n. 5238, 7 giugno 1911.

garante Emilio Schiffner, finanziatore dell'Italo-Argentina e capitalista attivo nel mercato della navigazione fluviale. Sconfitta nella gara d'appalto, ma forte della concessione dell'Ópera 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 Walter Mocchi. La battaglia tra i tre teatri di Buenos Aires (Colón, Ópera 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".[121] Il teatro diventa dunque terreno di scontro per il grande capitalismo argentino, dimostrando come la rete delle principali sale teatrali rientri in un disegno infrastrutturale più ampio, nel quale gli azionisti delle società di navigazione giocano un ruolo da protagonisti.

Nello stesso 1912 la STIA si conferma però un mero strumento societario per la gestione degli affari dei suoi protagonisti: Walter Mocchi – con la partecipazione di capitali della Ítalo-Argentina – fonda La Teatral, che si assicura la gestione coordinata del Costanzi di Roma e di diverse sale sudamericane, tra cui la principale di Rio de Janeiro. Di fronte alla nuova impresa, la stampa brasiliana paventa ancora uno volta lo spettro "de um empresario que tomava um golpe com o Municipal para fazer um «trust» de theatros"[122]. Un progetto che in effetti si realizzerà negli anni successivi, facendo di Mocchi il più potente e chiacchierato organizzatore teatrale attivo tra Italia e America del Sud.

[121] *Una grande transazione teatrale per il Sud America*, in «Il Teatro Illustrato», a. VIII, n. 22, 1 dicembre 1912.
[122] *O plano de La Teatral e uma sua proposta escandalosa*, in «A Noite», a. II, n. 397, 22 ottobre 1912.

II.4 *Bibliografia*

Bastos Sousa, Antonio
1898 *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brazileiro*, Lisbona, Bertrand.

Branchard, Adolphe
1913 *Comment on organise une tournée mondiale*, Paris, Stock.

Cavaglieri, Livia
2012 *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Corazzano (PI), Titivillus.

Cetrangolo, Anibal E.
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.
2015 *Ópera barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Lugné Poe
1933 *La Parade. Sous les etoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard.

Monsieur Perrichon (Tuévenin, Leopoldo)
1911 *Colleción de artículos*, Montevideo, Barreiro y Ramos.

Paoletti, Matteo
2015 *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235.
2016 *Dal grande trust alla nazionalizzazione: ambizioni e vite della Società Teatrale Internazionale (1908-1931)*, in M. Paoletti, G. Ludovisi, M.T. De Nigris, *La Società teatrale internazionale 1908-1931: archivio e storia di una grande impresa teatrale*, Roma, Viella.
2020 *'A huge revolution of theatrical commerce': Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America*, Cambridge, Cambridge University Press.

Petriella, Dionisio - Sosa Miatello, Sara
1976 *Diccionario biográfico ítalo-argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires.

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.

Rosmini, Enrico
1893 *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Milano, Hoepli.

Sanz, Laura - Cilento, Maria de los Angeles
2002 *Compañias 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.

Seibel, Beatriz
2002 *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor

Sorba, Carlotta (a cura di)
2004 *L'Italia* fin de siècle *a teatro*, Roma, Carocci

Szwarcer, Carlos
2010 *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas*, Corregidor, Buenos Aires.

Weber, José Ignacio
2016 *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, Tesi di Dottorato presentata nel 2016 presso la Universidad de Buenos Aires.