Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Economia e gestione delle arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La figura dell'impresario musicale

Walter Mocchi e la costruzione di un'industria operistica fra Italia e Sud America

Relatore
Ch. Prof. Annibale E. Cetrangolo
Correlatore
Ch. Prof.ssa Monica Calcagno
Correlatore esterno
Ch. Prof.ssa Marita Fornaro

Laureando
Diana Giacometti
Matricola 826186

Anno Accademico
2012 / 2013

A mia madre, a mio padre

Indice

Introduzione 5

Capitolo 1 La rilevanza economica e sociale dell'America Latina nella costruzione di un mercato operistico

Introduzione 9
1 Motivazioni economiche che spinsero verso l'America Latina 11
1.1 John Rosselli e la definizione di mercato operistico 12
1.2 La crisi del modello di processo produttivo 15
1.3 Il ruolo degli editori 17
2 Motivazioni culturali che spinsero verso l'America Latina 19
2.1 Il ruolo dell'immigrazione italiana 20
2.2 La questione della lingua 22
2.3 Opera come strumento di penetrazione politica 23
3 Lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e la riduzione delle distanze fisiche e culturali 25
3.1 I progressi della tecnologia 25
3.2 La traversata a bordo di un piroscafo 26

Capitolo 2 La STIA e l'adozione di una strategia senza precedenti

Introduzione 31
1 Una vera e propria industria 31
1.1 L'impresario: un mestiere definito 32
2 Il *network* come strategia per il conseguimento degli obiettivi 34
2.1 Concetto di *network* *34*
2.2 Quattro domande per comprendere la relazione fra imprese 36
2.3 La teoria applicata al caso della STIA 39
2.4 La creazione di una rete di teatri 41
3 L'abolizione degli intermediari 44
3.1 Il rapporto con i fornitori e la creazione di un *atelier* scenografico 45
3.2 L'istituzione di un'agenzia 46
4 Il ruolo della comunicazione 48
4.1 La stampa italiana 48
4.2 *Il Teatro Illustrato* 49
4.3 *Il Teatro Illustrato* come strumento per un'analisi di *storytelling* 51

Capitolo 3 Il primo assetto: STIA, STIN e l'Agenzia d'Europa
Introduzione 57
1 La STIA e il controllo del Sud America 58
1.1 La nascita della STIA 58
1.2 La grande inaugurazione del Teatro Colón 60
1.3 I primi problemi interni e la disputa con Ciacchi 64
1.4 La stagione 1909: la perdita del Colón e l'avvio del Coliseo 66
2 La STIN e il ruolo italiano 69
2.1 La nascita della STIN 69
2.2 La struttura interna 72
2.3 Inizio della crisi 76
2.4 Motivazioni dei disaccordi interni 78
2.5 L'entrata di Pietro Mascagni nella società 81
3 La costituzione dell'Agenzia d'Europa 82

Capitolo 4 Il secondo assetto: la Teatral e l'impresa del Teatro Costanzi
Introduzione 85
1 La fondazione della Teatral 86
1.1 La ripresa del Colón 87
1.2 L'inizio della fine 90
2 La nascita dell'impresa del Teatro Costanzi 92
2.1 L'intesa con il Teatro La Scala 93
2.2 La perdita del Costanzi e la costituzione del Teatro dell'Opera di Roma 94
3 Il difficile rapporto con Pietro Mascagni 95

Capitolo 5 Storia e aspetti fondamentali dell'impresario musicale
Introduzione 97
1 Definizione di imprenditore culturale 98
1.1 Arte e imprenditoria 98
1.2 Il *marketing* delle arti come strumento per il conseguimento degli obiettivi 99
1.3 Musicisti verso l'imprenditoria 101
2 La nascita dell'impresario musicale 103
2.1 I primi esempi storici 106
3 Il caso Antiruggine 108

Conclusione 112

Bibliografia 114

Appendici

Appendice 1: Stagione Sud America 1908 121
Appendice 2: Stagione Sud America 1909 125
Appendice 3: Stagione Sud America 1910 131
Appendice 4: Stagione Sud America 1911 137
Appendice 5: Stagione Sud America 1912 142
Appendice 6: Stagione Sud America 1913 150
Appendice 7: Stagione Sud America 1914 159
Appendice 8: Stagione Sud America 1915 164
Appendice 9: Stagione Sud America 1916 170
Appendice 10: Stagione Sud America 1917 178
Appendice 11: Stagione Sud America 1918 186
Appendice 12: Stagione Sud America 1919 195
Appendice 13: Stagione Sud America 1920 201
Appendice 14: Stagione Sud America 1921 206
Appendice 15: Stagione Sud America 1922 212
Appendice 16: Stagione Sud America 1923 221
Appendice 17: Stagione Sud America 1924 228
Appendice 18: Stagione Sud America 1925 233
Appendice 19: Biografie Walter Mocchi, Emma Carelli 235
Appendice 20: Lettera di Mocchi inviata alla STIN il 29/09/1909 239
Appendice 21: Contratto per l'ordinamento di una comune agenzia 241

Ringraziamenti 245

Introduzione

> Il gioco così ben organizzato dal giro del sole, non poteva non tentare una mente chiara e uno spirito audace, un organizzatore infine della tempra di Walter Mocchi.[1]

Il presente studio prende in considerazione un particolare aspetto del mondo lirico nel periodo a cavallo tra XIX e XX secolo, ovvero la pratica allora diffusissima e necessaria di organizzare stagioni d'opera nell'emisfero australe. Nello specifico, mi sono concentrata a indagare la figura dell'impresario musicale e in particolare quella di Walter Mocchi, imprenditore vissuto tra il 1870 e il 1955 tra Italia e Sud America.

Il mondo della musica del XIX secolo fu infatti dominato dall'impresario d'opera, una figura dal «mestiere indefinito», [2] la quale assunse diversi ruoli e compiti indispensabili per l'organizzazione delle *tournée*. Tale figura si differenziò nettamente dai nobili e dai virtuosi che prima di allora si erano interessati agli affari lirici; essa fu strettamente connessa al già menzionato fenomeno delle stagioni d'opera organizzate nell'emisfero australe, con l'intento di sfruttare a pieno il naturale alternarsi dell'inverno. La stagione invernale rappresentò, infatti, il momento di punta del cartellone dei teatri; le compagnie, dopo aver recitato nelle piazze europee, erano solite imbarcarsi su un piroscafo per "inseguire" l'inverno dell'altro emisfero. La meta privilegiata fu il Sud America e in particolar modo Argentina, Brasile, Uruguay e Cile.

Il mio interesse si è dunque primariamente indirizzato a definire, attraverso lo studio della letteratura di settore, tale orizzonte storico-culturale, per poi entrare in dettaglio a delineare la personalità di Walter Mocchi, grande uomo d'affari in campo lirico. Sebbene la sua importanza sia stata riconosciuta da molti ricercatori, nessuno ha tuttavia dedicato uno studio approfondito alla sua vita e attività imprenditoriale.

L'obiettivo di questa tesi è pertanto l'individuazione dei tratti distintivi di tale personaggio e la messa a fuoco delle motivazioni per le quali la sua gestione degli affari viene ritenuta importante nel panorama dell'organizzazione delle stagioni liriche. A tale scopo, nel primo capitolo cercherò di delineare i fattori economico culturali che spinsero Mocchi,

---

[1] AUGUSTO CARELLI, *Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lirico*, Roma, Maglione, 1932, p.25.

[2] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, E.D.T., 1985, p.40.

insieme ad altri impresari, a orientare i propri affari verso le piazze sud americane. Successivamente, nel secondo capitolo, con l'utilizzo della teoria del *marketing* e della strategia d'azienda, tenterò di comprendere se la sua impresa presentasse delle caratteristiche innovative e in caso affermativo quali esse furono. Il terzo capitolo è dedicato alla prima fase degli affari imprenditoriali di Mocchi nella quale fondò la STIA – Società Teatrale Italo Argentina - e contribuì all'istituzione di una organizzazione parallela che operò in Italia, la STIN – Società Teatrale Internazionale. Il quarto capitolo affronta gli sviluppi del secondo stadio dell'impresa, in cui si istituì una nuova società, la Teatral, e un nuovo punto di riferimento italiano, l'Impresa del Teatro Costanzi. Oltre a ricostruire l'evoluzione storica di tali imprese, ne analizzerò i tratti distintivi e la loro rilevanza strategica.

A partire dai dati storico-economici raccolti durante la fase di ricerca, ho in primo luogo tentato di ricostruire la prospettiva diacronica della vita e delle attività di Mocchi e ho soprattutto condotto un'analisi legata al concetto di strategia d'impresa; tale lavoro trae il suo fondamento metodologico dagli studi condotti durante il mio corso di laurea in Economia e gestione delle arti e delle attività culturali, il quale presuppone lo studio del mondo dell'arte da una visione economica manageriale.[3]

Al fine di rendere la trattazione sull'impresario musicale esaustiva e completa, dedicherò un capitolo a delineare in maniera storica i primi impresari musicali della storia. Soprattutto, grazie alla letteratura scientifica, analizzerò il rapporto talvolta conflittuale fra artista e impresa. Ho infine deciso di proporre un caso moderno di imprenditoria musicale: *Antiruggine*.

Le fonti utilizzate

La letteratura che affronta il tema dell'impresario musicale si concentra soprattutto sulle figure vissute nel XIX secolo; in essa viene delineata in maniera precisa la loro evoluzione storica fino ai nostri giorni. A tale proposito il contributo più importante è fornito da John Rosselli, celebre musicologo ed economista che affrontò il tema dell'imprenditoria operistica da un punto manageriale.

[3] Citando alcuni testi fondamentali: MAURIZIO RISPOLI, GIORGIO BRUNETTI, *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009, MIKAEL SCHERDIN, IVO ZANDER, *Art entrepreneurship*, UK, Edward Elgar Publishing Limited, 2011, CECILIA BALESTRA, ALFONSO MALAGUTI, *Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2003

Nessuno studioso ha finora dedicato un lavoro monografico alla figura di Walter Mocchi; anzi, i testi che ne parlano sono molto pochi e ne trattano in maniera breve e sporadica: si tratta per lo più di qualche citazione.[4] Fa eccezione il testo dello studioso Vittorio Frajese[5], nel quale si fa puntuale riferimento all'impresario che contribuì alle sorti del teatro Costanzi di Roma. Per la ricostruzione della sua biografia è stata utile la lettura dei testi scritti da Augusto Carelli e dedicati alla moglie di Mocchi, Emma Carelli.[6] Tuttavia, in tali opere, il nostro imprenditore viene descritto in maniera arbitraria, ancorché entusiastica, fatto che pone un problema all'intento di indagare la sua figura in maniera critica.

E' stato molto utile per la ricostruzione della storia della Società Teatrale Internazionale, alla quale Mocchi partecipò come socio fondatore, il contributo di Matteo Paoletti, dottorando dell'Università di Genova, che ha pubblicato in un saggio le sue ricerche.[7] Altro punto di riferimento importante è stato l'esame dei documenti, per la maggior parte inediti, contenuti nell'Archivio Storico Capitolino di Roma nel fondo STIn.

Sono stati fondamentali per la ricostruzione della sua attività impresariale gli epistolari di due celebri direttori d'orchestra, che entrarono a far parte della società: Pietro Mascagni e Gino Marinuzzi. La fitta corrispondenza con l'impresario mi ha consentito di capire meglio il suo carattere e rapporto con gli artisti.

Di rilievo lo spoglio dei periodici, in particolare *Il Teatro Illustrato*, che dal 1907 al 1914 fu la rivista della società; il limite di tale fonte sta nel suo essere stata espressione, quasi organo, della STIA; ne consegue che, se da un lato essa è un ottimo strumento per indagare le scelte strategiche adottate dall'impresa, dall'altra non permette di ricostruire pienamente le fasi di vita dell'organizzazione.

Allo scopo di ovviare alla penuria di fonti in Europa, ho svolto ricerche a Buenos Aires, in Argentina, città nella quale si concentrarono le attività affaristiche dell'impresario; qui la figura di Mocchi è stata studiata anche meno che in Italia. Tuttavia, ho potuto consultare numerosi testi di argomento generale, non reperibili in Italia, che mi hanno permesso di

---

[4] DONATELLA GAVRILOVICH, "Un bastimento carico di … opere liriche e scenografie: Augusto ed Emma Carelli, Walter Mocchi e le tournées in Brasile", *Mosaico italiano*, VIII, n. 85; ROBERTO MANILLA, *Nazzareno De Angelis, ossia l'opera vista dal Basso*, Lucca, Istituto Abruzzese di Storia Musicale, 2003.

[5] *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Roma, Capitolium, 1977-1978

[6] AUGUSTO CARELLI, *Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lirico*, Roma, Maglione, 1932; ID, *Emma Carelli impresaria del Costanzi*, Roma, Palatino, 1962

[7] MATTEO PAOLETTI, "Il trust nel teatro lirico: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931) LIVIA CAVAGLIERI *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Pisa, Titivillus, 2012.

mettere a fuoco le caratteristiche peculiari degli spazi teatrali nei quali Mocchi si è trovato a operare.[8]

La Biblioteca National di Buenos Aires è stata un punto di riferimento considerevole grazie a una ricca emeroteca e ad alcuni documenti conservati nel Tesoro. Mi sono concentrata sullo spoglio dei periodici che potevano essere utili alla mia indagine: *La Patria degli Italiani* e *L'Italia del popolo* in particolare poiché espressione delle comunità italiane in Argentina. Nelle riviste e giornali dell'epoca era prassi dedicare delle sezioni al mondo teatrale e alle cronache degli spettacoli.

L'incontro di alcuni studiosi che hanno ricostruito la storia e le stagioni dei più importanti teatri di Buenos Aires è stato utile al fine di colmare almeno in parte le lacune italiane. Importante menzione merita il CEMLA –Centro de Estudios Migratorios Latinos Americanos- che mi ha fornito, nella persona di Alicia Bernasconi, importanti spunti per le mie ricerche.

Infine, ho cercato di delineare i percorsi delle compagnie in Sud America, e a tale scopo mi sono avvalsa delle cronache dell'epoca e di un confronto serrato tra i cartelloni dei teatri gestiti da Mocchi. Nonostante rimangano delle lacune nella ricostruzione delle *tournée,* è possibile avere una prospettiva generale dei percorsi effettuati dalle compagnie.

[8] ROBERTO CAAMAÑO, *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Editorial Cinetea, Buenos Aires, 1969; CESAR DILLON, JUAN SALA, *El Teatro Musical en Buenos Aires II Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998*, Buenos Aires, Gaglianone, 1998.

Capitolo 1
La rilevanza economica e sociale dell'America latina nella costruzione di un mercato operistico

Introduzione al capitolo

Prima di entrare nel merito della Società Teatrale Italo Argentina, sarà necessario chiarire le motivazioni per le quali l'impresario Walter Mocchi rivolse il suo interesse verso l'America latina. Dietro tale scelta vi furono delle precise ragioni economiche e culturali, favorite dai progressi tecnologici dell'epoca.

Le motivazioni economiche sono da attribuire al fatto che il "nuovo mondo" rappresentava un Eldorado di ricchezza e di nuove possibilità per chi, come Mocchi, aveva l'astuzia e il denaro per impiantare i propri affari. Già nel corso del XIX secolo, le piazze dell'America latina furono meta di impresari lirici che intuirono le potenzialità di un mercato che stava nascendo in quei luoghi. Essi non solo si arricchirono, ma occuparono un ruolo di spessore nella società. Ad esempio, a Buenos Aires, essi incarnarono il prestigio culturale che tanto si ambiva; avevano cioè la capacità di far sentire importante la città.[9] Dobbiamo immaginarli frequentatori dei salotti buoni, intenti a intrecciare solidi rapporti con gli uomini di potere della società, sempre con un occhio di riguardo ai titolari di giornali e mezzi di comunicazione, i quali erano in grado di distruggere o condurre ad acclamare una stagione. Due nomi che si impongono nella storia dell'epoca sono quelli degli impresari Angelo Ferrari e Cesare Ciacchi. Quest'ultimo è particolarmente rilevante per l'analisi poiché, come vedremo, entrerà a fasi alterne a far parte della società di Mocchi. Definito il «Napoleone degli impresari sud-americani»,[10]egli aveva intrapreso una gara artistica per accaparrarsi i migliori teatri del Sud America, scritturando i più celebri cantanti dell'epoca. Fu uno dei primi ad avventurarsi nell'America latina, trovando una Buenos Aires ben lontana dall'esempio di modernità e lusso che avrebbe acquisito anni dopo. Le iniziative commerciali erano limitate e persino il porto era poco attrezzato, ma Ciacchi aveva intuito che investire nella città sarebbe stato un affare proficuo; egli divenne «l'uomo americano» dotato di autorità e larghe conoscenze, tanto utile

[9] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920).* Educa, Buenos Aires, in corso di pubblicazione.
[10] "L'inaugurazione di un grande teatro a Buenos Aires"*, Il teatro Illustrato,* III, n. 37, febbraio 1907, s.p.

alla STIA per rendere Buenos Aires il centro di tutto il movimento teatrale del Sud America.[11] Sembra addirittura che i cantanti si fidassero maggiormente degli impresari oltreoceano rispetto ai colleghi europei.[12]

A spingere verso la creazione di un mercato d'oltreoceano non furono solo condizioni economiche favorevoli, ma altresì una crisi italiana del processo produttivo: il costo di produzione degli spettacoli superava il potere d'acquisto dei consumatori e l'opera stava perdendo il suo mercato.

Le motivazioni culturali sono strettamente legate al fatto che l'opera lirica, su cui si fondava la cultura italiana, era particolarmente acclamata e amata dai popoli indigeni; alcuni abili impresari seppero sfruttare tale interesse organizzando grandi tournée. Oltre una grande mole di persone che lavoravano nello spettacolo, milioni di umili italiani, già nei primi decenni del XIX secolo, emigrarono in Sud America per cercare fortuna. Si trattava di un popolo non ancora uniformato sotto un'unica lingua, spesso analfabeta, che utilizzò l'opera come strumento d'identificazione.

L'opera fu anche strumento politico: un'arma per penetrare in una nazione non ancora salda e sensibile alle influenze europee. Questo però non significò l'assoluta predominanza del potere italiano. Al contrario, l'integrazione degli italiani nella nuova terra non fu un processo facile, se non addirittura osteggiato da una classe dirigente che si serviva di una propaganda xenofoba per alimentare nella popolazione indigena un sentimento nazionalistico che tardava ad affermarsi.[13]

Il trionfo di un mercato oltreoceano non sarebbe mai stato possibile senza un buon sistema di comunicazione che facesse viaggiare velocemente artisti e uomini di spettacolo fra Europa e America. Grazie agli enormi progressi della tecnologia uomini e merci poterono raggiungere l'America a bordo di potenti e rapidi piroscafi. Le pagine dei periodici dell'epoca sono fitte di annunci pubblicitari riguardanti il varo di nuovi piroscafi, o l'entusiasmo per la posa sottomarina dei cavi telegrafici che permetteva uno scambio veloce di informazioni fra continenti.

Sulle grandi navi, ciò che accumunava passeggeri ricchi e poveri, divi e disperati, era la musica. Merita dunque una descrizione il poderoso viaggio che questi passeggeri dei primi del Novecento fecero sfidando il mare, i sottomarini in guerra e le epidemie.

---

[11] "La grande Società teatrale Italo-Argentina", *Il Teatro Illustrato,* III, n. 51, novembre 1907, s.p.

[12] JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera,* cit., p. 111.

[13] OSVALDO PELLETTIERI, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires,* cit., p. 80.

1 Motivazioni economiche che spinsero verso America Latina

L'America latina aveva il vantaggio di offrire alle compagnie europee la sicurezza di un ulteriore inverno da sfruttare: una volta che gli artisti europei avevano concluso la loro tournée nel vecchio continente, essi potevano raggiungere un pubblico pronto all'inizio di una nuova stagione. A questo riguardo, fra tutti i popoli entrati in contatto con l'Argentina (spagnoli, portoghesi, inglesi), l'Italia era stata non soltanto la maggiore fornitrice di mano d'opera per i campi e per la città, ma anche l'unica che possedesse una propria organizzazione artistica, specialmente per ciò che concerne al teatro lirico.[14]

Dal canto suo la società *porteña*[15] era una grande consumatrice di spettacoli:

> La passione per il teatro italiano, lirico e di prosa, era profondamente e teneramente radicata nel cuore degli argentini. Le grandi famiglie di quella giovane aristocrazia erano capaci di qualunque sacrificio economico durante tutto l'anno, pur di poter avere il palco al Colon… [16]

Non bisogna però immaginare un pubblico sprovveduto e ignorante in materia di musica lirica. Quando Mocchi intraprese il suo grande *trust*, si trovò a dover soddisfare spettatori colti, un pubblico fra i più esigenti al mondo, essendo l'unico allora composto quasi esclusivamente da abbonati abituati da un quarto di secolo a spettacoli allestiti con sfarzo.[17]

La presenza nelle Americhe di un nuovo mercato e, soprattutto, di un nuovo pubblico fornito dai massicci flussi migratori dal 1860 in poi, rese veramente florida l'attività lirica. Basti pensare che dal 1876 al 1925 si trasferirono in America più di quattro milioni di veneti, vale a dire un numero maggiore degli attuali abitanti della regione.[18]

Va inoltre sottolineato che chi cercava di instaurare un nuovo commercio lirico in quei paesi lontani, lo fece non solo grazie alle condizioni favorevoli in materia fiscale e legislativa, ma anche per fuggire da un mondo produttivo nel quale non riusciva più a riconoscersi.

---

[14] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920)*, Cit., in corso di pubblicazione.

[15] Il termine "porteño" indica l'abitante di Buenos Aires.

[16] DARIO NICCODEMI, *Tempo passato*, Milano, Treves, 1929, p. 172.

[17] "Le Compagnie liriche in America"*, Il Teatro Illustrato,* III, n. 41, aprile 1907, s.p.

[18] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, "Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina", *Il Teatro di due mondi,* a cura di ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, Venezia, Quaderni dell'IMLA, 2000, p. 130.

1.1 John Rosselli e la definizione di mercato operistico

Prima di prendere in esame la questione relativa alle motivazioni economiche che influenzarono gli sviluppi artistici, è opportuno riprendere la definizione di mercato operistico teorizzata da John Rosselli. [19]

Il rinomato musicologo identifica quattro punti cruciali che vanno a definire il mercato dell'opera. In primo luogo «deve verificarsi in un dato momento una cospicua quantità di domanda e di offerta di lavoro: una schiera di cantanti e di teatri che offrono a entrambe le parti livelli diversi di qualità, esigenze e onorari, con opportunità sufficienti perché a ciascun livello l'offerta soddisfi la domanda (e viceversa). »[20]

Guardando le numerose compagnie che lavoravano oltreoceano, emergono diversi livelli di qualità e quindi di costi. I cantanti più importanti, le vere celebrità, recitavano nei teatri di prim'ordine come il Colón o il Coliseo di Buenos Aires. Queste sale erano rivolte all'élite della società, cioè a coloro i quali potevano permettersi abbonamenti considerevoli. Le compagnie meno importanti o abili cantavano per un pubblico molto diverso, che poteva acquistare solo un biglietto per l'ingresso al Marconi, esempio di teatro di terz'ordine di Buenos Aires.

Non era soltanto la bravura dell'artista a dettare il suo prezzo sul mercato, ma anche la sua fama: essa poteva accrescere grazie ad una tournée europea di successo, oppure grazie alla pubblicità fornita dai mezzi di comunicazione.

Nei costi che componevano l'offerta, oltre ai cantanti, bisogna annoverare tutte le scenografie e materiali necessari alla messa in scena di uno spettacolo; il pubblico dell'élite era particolarmente esigente e non avrebbe mai accettato di condividere scenografie e costumi con quelli di un teatro di terz'ordine.

Torniamo dunque alla definizione di Rosselli: il secondo punto riguarda il fatto che «i pagamenti devono generalmente essere in denaro, perché solo il denaro consente rapidi confronti di valore tra un settore del mercato e l'altro.»[21]

---

[19] John Rosselli rappresenta un importante punto di riferimento per la comprensione dell'evoluzione del mercato dell'opera, egli ha saputo coniugare studi da musicologo ad una importante competenza in fatto di economia e legislazione. Fra le sue opere più significative: *Il cantante d'opera storia di una professione (1600-1990),* Bologna, Il Mulino, 1993*; Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992; "Il sistema produttivo dal 1780 al 1880", *Storia dell'opera italiana*, a cura di LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, IV, Torino, E.D.T., 1987; "The opera Business and the italian immigrant community in latin America 1820-1930. The example of Buenos Aires"*, PAST & PRESENT,* Maggio 1990; e naturalmente *L'impresario d'opera*. *Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento,* Torino, E.D.T., 1985.

[20] JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera,* Cit.., p. 100.

[21] *Ivi*, p. 101.

Bisogna considerare che già dall'Ottocento i cantanti d'opera erano creature del mercato; gli artisti che si avventuravano oltreoceano, erano spinti soprattutto dalla promessa di *cachet* molto alti, paghe che in Italia non avrebbero mai potuto avere.

Addirittura nel 1776 Adam Smith scrisse che i compensi smisurati dei cantanti d'opera erano «fondati su due principi: la rarità e il fascino dei talenti, e il discredito di impiegarli in questa maniera»,[22] aspetto che riduceva di molto l'offerta di lavoro: in realtà pur non essendo comuni, i "talenti" non erano così rari come si credeva. Quello che Smith non precisa, è che nell'opera esisteva un'ampia scala di livelli, alcuni molto bassi.[23] Si costruirono, infatti, teatri rivolti a classi sociali non aristocratiche, nei quali si usarono scenografie e artisti di minore qualità; tali cantanti ricevettero compensi bassi, molto lontani dai cachet dei divi. La conseguenza fu che l'eccesso di offerta di lavoro portò ad un abbassamento generale dei compensi: non solo i teatri e le stagioni si erano moltiplicati, ma anche i cantanti e gli aspiranti tali.

In terzo luogo «i teatri e i cantanti devono essere in grado di comunicare, e i cantanti di muoversi rapidamente, notizie su ingaggi e cantanti disponibili devono viaggiare velocemente: in un'industria complessa e capillare come l'opera si rende necessaria una rete di intermediari.»[24] Per facilitare i rapporti fra artista e impresari furono istituite delle agenzie che permisero di eliminare gli intermediari; in questo modo la struttura comunicativa si snellì. Non più quindi il prototipo dell'impresario ottocentesco che viaggiava con bauli pieni di carte e contratti: il progresso delle nuove tecnologie permetteva di scambiarsi informazioni molto più facilmente. Un esempio è rappresentato dal telegrafo: ne *L'Italia del Popolo,* già dai primi anni Venti del Novecento, è facile trovare articoli che promuovono la posa del cavo telegrafico Italiano fra l'Italia e l'America del Sud.[25]

Non solo le notizie, ma anche le persone potevano viaggiare molto più facilmente, e questo contribuì alla diffusione e all'affermazione dell'opera. In Sud America, già dal 1880, si poteva trovare una rete ferroviaria che collegava le principali città; prima di essa si utilizzavano le vie d'acqua. I circuiti teatrali, infatti, anche quando coprivano grandi distanze, generalmente si trovavano vicino ai fiumi o lungo le coste.

Durante le grandi tournée che impegnavano i cantanti in una fitta rete di spettacoli, alcuni membri della compagnia erano soliti partire prima dei compagni impegnati in quel

---

[22] ADAM SMITH, *La ricchezza delle nazioni*, Torino, Boringhieri, 1959, p. 92.

[23] JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, Cit., p. 155.

[24] *Ivi*, p. 102.

[25] Ne *L'Italia del Popolo* delle annate 1920, 1921, 1922, è possibile incontrare le liste di sottoscrizioni per la posa del cavo.

momento sulle scene; in questo modo si ottimizzavano i tempi e non si perdeva nemmeno una serata.

In un quarto punto «sia i cantanti che i loro datori di lavoro devono poter operare le proprie scelte liberi da vincoli non economici; i contratti devono essere espliciti e le relazioni contrattuali governate da leggi o regole accertabili, con la garanzia che queste saranno imposte e che le dispute sulla loro interpretazione saranno composte con mezzi che entrambe le parti possano accettare.»[26]

In conclusione, è errato pensare che la semplice esistenza di teatri fosse il presupposto per la nascita di un *trust* operistico. L'elemento chiave era rappresentato dalla domanda; questa, alimentata dall'abbondanza di stagioni d'opera, contribuiva a costituire il mercato.

[26] JOHN ROSSELLI *Il cantante d'opera*, Cit., p. 101.

1.2 La crisi del modello di processo produttivo

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, in Italia si misero in discussione i modelli dei processi di produzione teatrale, tanto che la figura dell'impresario lirico sembrava ormai destinata a scomparire.[27] Fra le cause di questo cambiamento, vi fu certamente il diverso atteggiamento dello Stato italiano post unitario che cancellò le doti garantite alle stagioni liriche. La mancata sovvenzione portava spesso i teatri a non riuscire a coprire i costi di gestione, e la situazione non migliorò di certo nel momento in cui i teatri furono equiparati alle attività commerciali e obbligati a pagare una tassa del 10% sugli introiti lordi degli spettacoli.[28] Ciò scatenò l'opposizione feroce del mondo teatrale, il quale non accettava di essere considerato come una qualsiasi altra attività commerciale, poiché caratterizzato da un enorme tasso di rischio. [29]

Il risultato di tale situazione fu che gli impresari e i capocomici si trovarono a dover fronteggiare un aumento dei costi di produzione e della complessità del sistema teatrale. Nel frattempo l'ampiezza dell'offerta era cresciuta ed era divenuta sproporzionata rispetto alla domanda; una soluzione a tale problema fu il ricorso sempre più sistematico al teatro di repertorio, certamente più economico.

Una delle entrate sulle quali poteva contare l'impresario era l'affitto dei palchi: ciò però distoglieva dal possibile guadagno dell'impresa,«inoltre gli abbonamenti a prezzo ridotto di cui usufruivano i palchettisti permettevano sì un'entrata anticipata ma riduceva in valori assoluti l'entità dei ricavi.»[30] Una voce del bilancio che invece continuava a crescere, era il costo e le spese affrontate per gli allestimenti, oltre alle paghe dei cantanti e direttori d'orchestra. Il pubblico pretendeva spettacoli sempre più sontuosi e complessi, con un sempre maggior numero di artisti e comparse, oltre che arricchiti da costumi e scenografie lussuose. La soddisfazione di tali pretese aumentò le spese che l'impresario doveva affrontare, «mentre le risorse erano limitate o in diminuzione: gli uomini provvisti di capitale non investivano, e le imprese venivano gestite da persone inesperte.»[31]

---

[27] LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910) La tentazione del monopolio*, Pisa, Titivillus, 2012, p. 14.
[28] Articolo 23 della Legge 19 luglio 1868 n.4480 *Modifiche alla Legge del registro e bollo.*
[29] LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910),* Cit., p. 18.
[30] *Ivi*, p. 19.
[31] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, E.D.T., 1985, p. 48.

Un altro problema che gli impresari si trovarono a fronteggiare agli inizi del Novecento fu la crisi di pubblico: la borghesia si stava rivolgendo alle sale di secondo e terzo ordine e al cinematografo; il primato della lirica sugli altri generi musicali era ormai messo definitivamente in discussione dall'ascesa della produzione sinfonica e cameristica.[32]

Ad allontanare dai teatri storici contribuì il successo dei politeami, teatri funzionali a diversi generi di spettacolo, dalla prosa al circo, e capaci di ospitare un grande e indifferenziato pubblico. I politeami offrivano un repertorio popolare, e i costi limitati di gestione e di manutenzione permettevano un modico prezzo d'entrata.[33]

Il pubblico, inoltre, risentiva della mancanza di novità. Se da una parte l'opera di repertorio era un sicuro affare, grazie ai bassi costi fissi che comportava, dall'altra non incentivava l'innovazione dal punto di vista compositivo. E' difficile accertare il numero totale di partiture operistiche nuove varate anno per anno nei teatri d'Italia, ma la loro frequenza relativa inizia a decrescere nel primo Ottocento.[34]

I motivi di questa mancanza di creatività possono essere individuati nelle nuove aperture verso l'oratoria politica, il romanzo o il giornalismo che assorbirono gli ingegni e attirarono il pubblico. Inoltre vi fu la costruzione di teatri d'un nuovo tipo: grandi, non sovvenzionati, che portavano l'opera e il ballo ad un pubblico più ampio. Questi crebbero grazie all'opera di repertorio, permettendole così di affermarsi sempre più.[35]

Vennero costruiti grandissimi teatri destinati all'opera, anche se questi potevano proporre spettacoli equestri o acrobatici, oppure, come avvenne sempre più di frequente dal 1870 circa in poi, l'operetta, nuovo genere ispirato a modelli francesi e tedeschi.

A peggiorare una situazione già in crisi, la spietata concorrenza dei teatri oltreoceano: in Italia si trovavano sempre meno artisti, fenomeno che produsse una lievitazione dei cachet, e la concorrenza fra agenti e impresa divenne serratissima. A proposito Mocchi, in una intervista pubblicata su *La Stampa* del febbraio 1909, afferma:

> [...] L'apertura dei mercati teatrali del Nord-America e di quelli inglesi ha determinato l'esodo dei migliori nostri artisti verso quelle regioni, di guisa che, mentre va diminuendo la quantità degli artisti [...], va crescendo il numero dei teatri che se li disputano. In questa sproporzione è tutta la

[32] MATTEO PAOLETTI, "Il trust nel teatro lirico: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931)", *Trust teatrali e diritto*, cit., p. 122.
[33] FIAMMA NICOLODI, "Il sistema produttivo dall'Unità a oggi", *Storia dell'opera italiana*, a cura di LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, IV, Torino, E.D.T. musica, 1987, p. 191.
[34] LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 23.
[35] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, Cit., p. 169.

spiegazione del fenomeno pel quale non solo a Torino ed in Italia, ma in Europa le "stagioni" si svolgono travagliatamente.

1.3 Il ruolo degli editori

Per gli impresari, un'importante voce di bilancio era rappresentata dal costo dei diritti d'autore. Il mercato musicale, già negli ultimi decenni dell'Ottocento, vide l'affermarsi d'importanti editori che ingaggiarono lotte per aggiudicarsi le partiture degli artisti più affermati, portando i noli degli spartiti più richiesti a costi proibitivi. Nel caso di rappresentazioni di opere non inedite, l'editore doveva tentare di difendersi dai molti spartiti non autorizzati che venivano offerti a basso prezzo all'impresa.[36]

L'Italia pre-unitaria aveva già introdotto il principio della tutela delle opere artistiche e letterarie con la convenzione stipulata nel 1840 fra Regno di Sardegna e Governo austriaco, ma il frazionamento del paese rendeva molto difficoltosa l'applicazione delle norme. Nell'agosto del 1875 venne emanata una legge che eliminava ogni distinzione fra opere stampate e inedite. Una grande rivoluzione si ebbe nel 1882 con la pubblicazione del testo unico sul diritto d'autore, che assegnava all'autore l'esercizio esclusivo del diritto per quarant'anni dalla pubblicazione; trascorso questo periodo, ciascuno era libero di rappresentare e pubblicare l'opera versando agli eredi il 5% del prezzo lordo. Poiché però l'autore aveva ceduto in parte o del tutto l'esercizio del diritto di proprietà all'editore, era costui che aveva il compito di trattare con i teatri.[37]

Verso la fine dell'Ottocento erano gli editori a promuovere i nuovi compositori, e a decidere in quali teatri i cantanti avrebbero recitato; erano sempre loro a fornire i bozzetti per le scene e i costumi, e spesso a dirigere la messa in scena.

A favorire l'entrata degli editori nella gestione delle stagioni d'opera fu, innanzitutto, la tendenza sempre più forte a proporre opere di repertorio, e, di conseguenza, l'aumento di spartiti a nolo. Gli editori, infatti, avevano compreso le potenzialità di una tale operazione in termini di guadagno. Va infatti ricordato che la composizione di musica inedita comportava un enorme e dispendioso lavoro di scrittura.[38]

---

[36] BIANCA MARIA ANTOLINI, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, p. 200.
[37] FIAMMA NICOLODI, *Il sistema produttivo dall'Unità a oggi*, Cit., p. 188.
[38] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920),* Cit. in corso di pubblicazione.

Anche gli impresari furono sottomessi alla volontà delle case editrici. L'unico territorio che poteva ancora offrire loro una possibilità d'iniziativa era l'America latina;[39] l'Argentina, ad esempio, aveva tutte le caratteristiche di un paradiso fiscale; qui, infatti, fino al 1910 non esisteva il *copyright*.

Un articolo de *La Nación* del 1901 mostra il potere che possedevano gli editori:

> Los editores acaudalados que disponen partituras de maestros, de libretistas, de librerías y hasta de diarios importantes, comprados con la gran fortuna que tienen, se hacen la guerra de una manera desesperada. De ahí surgen múltiples intereses que se ponen en pro o en contra de una obra con todos estos títeres movidos por los editores que, como bien se sabe, están arriba de los empresarios y les imponen la ley. El ambiente teatral se rarifica hoy en Italia por esta lucha cuyas dos potencias frente a frente son Ricordi y Sonzogno: aquí, en América, donde felizmente nos vemos libres de tales influencias, el público puede pronunciar libremente su fallo y es por eso que muchas veces consagra el éxito de una obra que ha fracasado por virtud de la magna cábala.

[39] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera,* Cit., p. 174.

2 Motivazioni culturali che spinsero verso l'America latina

I milioni di migranti che s'imbarcarono su un piroscafo diretto in America, speravano di costruirsi una nuova vita in quella che era considerata una terra ricca di opportunità per ognuno di loro. La maggior parte di loro era di umili origini e quindi analfabeta; il modo migliore per portare con sé la cultura italiana era dunque la lirica. Questa, infatti, rappresentava il patrimonio culturale del popolo italiano di ogni classe sociale. Coloro che non potevano permettersi di acquistare il biglietto per l'entrata a teatro spesso rimanevano fuori dall'edificio ad ascoltare tutte le note che riuscivano a captare. La diffusione della musica operistica in patria era dovuta soprattutto alla pratica delle bande: «vere e proprie "orchestre popolari" per le fasce escluse dalla fruizione diretta, che ripetevano musica già nota e già presentata in teatro.»[40]

Gli italiani trovarono in America popoli che, dal punto di vista artistico, non possedevano un grande bagaglio di tradizioni proprie, e che al tempo stesso erano affascinati dalle nuove tendenze.

> Mentre, cioè, essi miravano ad una rapida, intensiva e perfino artificiale e chauvinistica creazione dell'Industria Nazionale, della Letteratura Nazionale, del Teatro Nazionale, della Musica Nazionale, manifestano, di fronte alle più opposte correnti europee della musica e del teatro lirico, una mobilità, un'irrequietezza e un amore del nuovo in forma ossessionante.[41]

Durante la prima fase di formazione delle nazioni argentina e brasiliana, l'Italia ebbe dunque una quasi esclusiva influenza in materia di arte, in particolar modo quella lirica.

L'opera non fu solo uno strumento per sentirsi parte di una patria ormai lontana, ma, portando i migliori artisti nei teatri aristocratici, servì anche a «mostrare un aspetto onorevole ai locali, che irridevano dei fruttivendoli che parlavano cocoliche[42].»[43]

Per l'immigrante italiano, come vedremo, non fu semplice integrarsi in una patria adottiva che non possedeva ancora una connotazione unitaria, e, nonostante venne additato

---

[40] MARZIO PIERI, "L'opera e la cultura popolare", *Storia dell'opera italiana,* a cura di LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI , VI, Torino, E.D.T., 1988, p. 339.

[41] Lettera di Mocchi indirizzata ad Alberto Gasco, critico della *Tribuna*, *Nazzareno De Angelis, ossia l'opera vista dal Basso*, (a cura di) ROBERTO MANILLA, Lucca, Istituto Abruzzese di Storia Musicale, 2003, p. 177.

[42] Questo termine deriva dal nome di un buffo protagonista napoletano di un dramma creolo: in Argentina divenne un nomignolo con il quale si indicava la parlata ibrida degli italiani.

[43] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, "L'opera nei paesi latino-americani", *Musica in scena. Storia dello spettacolo,* a cura di ALBERTO BASSO, Torino, UTET, 1996, vol. II, p. 620.

come minaccia all'integrità nazionalistica, contribuì alla costruzione dell'identità eterogenea che caratterizza il popolo argentino.

2.1 Il ruolo dell'immigrazione italiana

La data d'inizio simbolica del fenomeno dell'immigrazione italiana nelle Americhe può essere considerata il 4 ottobre 1852, quando venne fondata a Genova la Compagnia Transatlantica per la navigazione a vapore con le Americhe, il cui principale azionista era Vittorio Emanuele II. Tale compagnia commissionò ai cantieri navali di Blackwall due grandi piroscafi gemelli: il Genova, varato il 12 aprile 1856, e il Torino, varato il successivo 21 maggio.[44]

Quando Italia e Argentina s'"incontrarono" attraverso i migranti, i due popoli non poterono dialogare in maniera serena: mentre l'Argentina si trovava nel bel mezzo del processo di formazione della nazione, tale situazione si ripeteva pressoché identica in alcune delle nazioni europee di origine, tra cui l'Italia. [45]

Dai censimenti argentini la situazione risulta la seguente: nel 1869, gli italiani erano il 4% del totale della popolazione residente; nel 1895, il 12,5%; nel 1914 il 12%; ancora nel 1960 erano il 4,5%. In altri grandi paesi di emigrazione italiana la stessa quota non ha superato l'1% del totale della popolazione in Francia o ha superato di poco il 2,5%, come negli Stati Uniti. Sul finire del XIX secolo, la proporzione d'immigrati, rispetto alla popolazione nativa, era la più alta del mondo.

Gli italiani, segnala Fernando Devoto, «erano troppo numerosi per non essere presenti in tutti gli spazi e in tutti i ceti sociali, […] Quasi tutto in Argentina può essere collegato agli italiani, ma non sappiamo bene che cosa sia specificamente italiano.»[46]

L'immigrazione di massa in Argentina era favorita infatti dalla legge: la Costituzione argentina del 1853 sanciva la libertà d'immigrazione e la legge di Immigrazione e Colonizzazione del 1876 concedeva molte facilitazioni agli immigranti (alloggio gratuito per cinque giorni, biglietto gratuito in treno per l'interno, ufficio di Collocamento, promesse di concedere terra pubblica con effetti, nella pratica, limitati).

---

[44] ALFREDO COMANDINI, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX*, III, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1918, p. 88.
[45] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, *Ópera, barcos y banderas,* Cit. in corso di pubblicazione.
[46] FERNANDO DEVOTO, *Gli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli, 2007, p. 112.

La presenza italiana nel paese era comunque troppo numerosa per riuscire ad integrarsi con i locali: si determinò dunque una scissione tra il paese politico e il paese economico, quest'ultimo prevalentemente straniero e che desiderava rimanere tale. Significative in questo senso furono le leggi emanate fra il 1883 e il 1912 dal Parlamento argentino: istruzione pubblica obbligatoria, servizio militare obbligatorio e la legge che istituiva il suffragio universale maschile. Tutte queste norme erano dirette a trasformare gli immigranti da abitanti a cittadini. [47]

Durante i mandati presidenziali di Hipólito Yrigoyen (il primo fra 1916-1922 e il secondo tra 1928-1930) il paese assistette a un processo di ascesa delle classi medie e di costruzione di classi basse, queste composte per la maggioranza dagli immigrati e dai figli degli emigranti. Con la scolarizzazione e con il maggior potere di acquisto delle classi meno privilegiate, il consumo culturale si democratizzò.

Con la prima ondata migratoria, la questione degli emigranti occupò il centro dei dibattiti sulle riviste, portando l'attenzione sul confronto fra "tradizionale" e "nuovo". I nuovi arrivati furono identificati con la figura del "nuovo barbaro", l'immigrante rinforzava il fantasma del disfacimento in una società che stava perdendo i suoi riferimenti. [48] Si verificarono così episodi di xenofobia e da agente del progresso lo straniero si trasformò in portatore di una nuova barbarie. La figura dell'immigrante e le immagini del progresso con i suoi pericoli apparivano associati all'ideologia dell'"esotismo". Esotico rappresenta infatti l'elemento estraneo opposto a quello nativo. La vecchia classe dirigente, preoccupata, utilizzò come arma la propaganda sul senso d'identità nazionale. *Gaucho* iniziò a essere sinonimo non più di barbaro o selvaggio, ma di autenticamente argentino.

Se in un primo momento l'identità nazionale, in campo letterario, si costruì attraverso i grandi testi del così detto romanticismo argentino, in un secondo tempo si sviluppò in campo teatrale grazie a opere come *Juan Moreira*, accolte sulla scia del popolarissimo *Martín Fierro*. Questi testi mettevano in scena il contrasto tra la figura negativa dell'immigrato italiano e, dall'altro, la messa in luce dell'immagine positiva della nazione incarnata nel personaggio del *gaucho*, portatore di sani valori. Il *gaucho*, simbolo dell'allevamento di bestiame e, quindi, di un modello economico concreto, divenne l'eroe capace di combattere lo straniero.[49]

---

[47] CARLO CERBONI, *Manuale per l'emigrazione dall'Italia alla Argentina*, Buenos Aires, Libreria Italiana "Dante Alighieri", 1906, p. 22.
[48] OSVALDO PELLETTIERI, *Historia del* teatro, cit., p. 80.
[49] SUSANNA REGAZZONI, "Presenza italiana", cit., p. 43.

Esisteva dunque una relazione ambigua fra la comunità di italiani immigrati e l'élite argentina: da una parte il conflitto testé ricordato, dall'altra una partecipazione fattiva alle fasi di formazione della nazione: essi, infatti, erano presenti sin dai moti dell'indipendenza, e alcuni di loro aiutarono persino a conquistarla. L'ideologia predominante che li contraddistingueva era quella liberal-democratica d'ispirazione mazziniana.[50]

2.2 La questione della lingua

Fernando Devoto sottolinea come il fenomeno migratorio verso l' Uruguay e l'Argentina sia iniziato ben prima dell'unificazione italiana e, quindi, sotto molti aspetti, i singoli si identificavano in una precisa realtà regionale e non nazionale.[51] Motivo per il quale, di sovente, gli immigrati parlavano solo il dialetto del luogo di provenienza e non capivano l'italiano.[52]

I dialetti italiani erano comunemente parlati a Buenos Aires: per poter contrattare nel quartiere de la Boca, ad esempio, era indispensabile conoscere il senese, e per gli ufficiali di marina argentini era fondamentale conoscere il genovese per comunicare nella zona del porto.[53]

La lingua italiana era talmente diffusa, che il parlamento fu indotto a discutere per la sua adozione come lingua ufficiale. Anche il celebre commediografo Dario Niccodemi, in un suo racconto di viaggio, ci testimonia la grande popolarità che acquistò la nostra lingua:

> Questa passione degli argentini per le nostre manifestazioni teatrali dev'essere mantenuta viva ad ogni costo e quello, più irresistibile ancora, della nostra lingua che tutti amano, sanno e capiscono come una vera seconda lingua nazionale.[54]

[50] JOHN ROSSELLI, "The opera Business and the italian immigrant community in latin America 1820-1930. The example of Buenos Aires", *PAST & PRESENT*, Editor Paul Slack, Maggio 1990, p. 156.
[51] FERNANDO DEVOTO, *L'emigrazione italiana, pp*. 1-36.
[52] A questo proposito, era frequente in ambito popolare di dare ai bambini nomi di personaggi della lirica; questi però spesso risultavano storpiati dall'analfabetismo dei genitori.
[53] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, *Ópera, barcos y banderas,* cit., in corso di pubblicazione.
[54] DARIO NICCODEMI, *Tempo passato*, cit., p. 173.

2.3 Opera come strumento di penetrazione politica

L'opera ha sempre avuto un legame stretto con i centri del potere. Fra i gruppi argentini che promossero i moti per l'indipendenza, il teatro d'opera era considerato un fattore di progresso per la società, in quanto tramite culturale con l'Europa transpirenaica. La penisola iberica, infatti, era avvertita come un ostacolo e considerata arretrata. Domingo Faustino Sarmiento,[55]uno dei massimi esponenti di apertura liberale verso la cultura europea, riteneva che il progresso civile dovesse passare attraverso i modelli politico-sociali europei.[56]

In Italia, nel frattempo, molti esponenti delle classi dirigenti immaginavano il Rio de la Plata come un prolungamento della penisola; altri invece consideravano l'Argentina come una «colonia spontanea», dove la cultura costituiva un'arma essenziale per la penetrazione politica nel paese.[57] Nel momento di massima immigrazione italiana, il 1880, l'Argentina si era costituita formalmente da soli vent'anni; allo steso modo, l'Italia si era da poco unificata. In quegli anni la monarchia italiana stava compiendo i suoi primi passi in ambito internazionale, e i suoi governanti consideravano prioritaria l'acquisizione di una rispettabilità nazionale, e l'Argentina subì tale necessità.[58]

Infatti già prima del fatidico 1860, una flotta da guerra italiana era sbarcata nel Rio de la Plata con lo stemma di Carlo Alberto di Savoia; lo scopo era quello di difendere il popolo sardo presente in città, e, soprattutto, proteggere l'importante commercio che i genovesi avevano instaurato in quei luoghi. Nel frattempo altri italiani, esponenti di tutt'altro indirizzo politico, inviarono milizie in territorio argentino; queste, chiamate Legioni Agricole Militari, agirono a partire del 1856, nelle immediate vicinanze della città di Bahía Blanca ed erano improntate su una maggiore apertura in senso liberale. La loro penetrazione in Argentina fu possibile grazie all'accordo con il partito che aveva vinto la battaglia di Caseros,[59]favorito dalla comune avversione verso il despotismo di *ancien règime*. Infatti Bartolomé Mitre e Sarmiento erano gli eredi della Giovane Argentina, la quale seguiva il modello della Giovane Italia di Mazzini.

---

[55] Domingo Faustino Sarmiento Albarracín fu Presidente dell'Argentina in carica dal 1868 al 1874.

[56] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, "Produzione e circolazione", cit., p. 113.

[57] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, *Ópera, barcos y banderas*, cit., in corso di pubblicazione.

[58] *Ivi*, in corso di pubblicazione.

[59] La località di Caseros, oggi chiamata El Palomar, nel 1852 fu sede di una battaglia tra l'esercito della Confederazione Argentina comandato da Juan Manuel de Rosas, e l'"Esercito Grande" composto da truppe brasiliane e uruguaiane guidate da Justo José de Urquiza. Lo scontro terminò con la vittoria dell'"Esercito Grande" e la salita al potere di Urquiza; egli favorì l'elaborazione di una nuova Costituzione, divenendo nel 1854 il primo presidente costituzionale argentino.

Fu una conseguenza naturale che i militari di Bahía Blanca costruissero in quel territorio, che consideravano vacante, l'idea di patria che la realtà rendeva impossibile.

L'arrivo al potere di Crispi segnò un'attitudine aggressiva per il riconoscimento di una patria da poco unita, così le flotte militari italiane si spostarono fino nell'area del Pacifico.

Nei primi anni del Novecento si raggiunse la massima tensione fra i due paesi: Gennaro Bevione[60]lo spiega con la metafora della ribellione della figlia adolescente, cioè l'Argentina, al progenitore, l'Italia, nel momento in cui decise di essere essa stessa una potenza.[61]

[60] Giornalista italiano vissuto nell'epoca dei fatti.

[61] ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, *Ópera, barcos y banderas*, cit., in corso di pubblicazione.

3 Lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e la riduzione delle distanze fisiche e culturali

Senza lo sviluppo dei mezzi di comunicazione a cui si assistette nel periodo a cavallo fra XIX e XX secolo, non sarebbe stato possibile lo sviluppo del mercato della lirica e addirittura di una nuova nazione, così come descritti nei precedenti paragrafi. I piroscafi, frutto delle nuove tecnologie, permisero a uomini e merci di percorrere grandi distanze in breve tempo; la posa atlantica dei cavi del telegrafo accorciò le distanze e i tempi in cui viaggiavano le informazioni. Le compagnie di artisti italiane, che avevano sempre dimostrato una propensione al nomadismo, accentuarono questa loro peculiarità, mettendo in scena dei «teatri viaggianti».[62]

3.1 I progressi della tecnologia: il cavo telegrafico e le nuove navi

Alla metà del XIX secolo gli spazi marittimi furono investiti dalla posa dei cavi telegrafici sottomarini. Dopo la scoperta del modo di isolare i fili elettrici, si pensò subito di adottare quella tecnologia per tendere cavi telegrafici tra opposte rive marittime, deponendoli sui fondali. «Le isole situate lungo le rotte oceaniche o in punti nodali della rete del grande trasporto marittimo, nelle quali non di rado erano state installate anche basi di rifornimento di combustibili per le navi, furono utilizzate come stazioni intermedie per quell'immensa tessitura di cavi: la prima rete planetaria di comunicazione era stata fondata, dunque, sullo spazio oceanico. Piccole isole, disseminate negli oceani, divennero punti di appoggio. La comunicazione del pensiero, che offriva sicurezza alla navigazione e alimentava le relazioni internazionali, acquisiva un volto fisico, fatto di linee e di nodi, attorno ai quali si esprimeva anche il livello della potenza politica e militare dei Paesi dominanti sulla scena mondiale.» [63]

La nave Great Eastern, prodotta dalle industrie britanniche, debuttò nel 1857; essa fu un grande esempio, a lungo insuperato, dei progressi della tecnologia. La sua fama accrebbe quando posò il primo cavo sottomarino transatlantico. Il cavo era lungo tremila settecento chilometri e fu arrotolato in tre cisterne nella stiva della nave; fu steso sul fondale tra l'Irlanda

[62] DONATELLA GAVRILLOVICH**, "**Un bastimento carico di... opere liriche e scenografie. Augusto ed Emma Carelli, Walter Mocchi e le tournées in Brasile"*, Mosaico italiano,* VIII, n.85, gennaio 2011, p. 18.
[63] ADALBERTO VALLEGA, *Geografia delle strategie marittime*, Milano, Mursia, 1997, p. 73.

e Terranova e, dopo la prima trasmissione transoceanica, l'evento fu celebrato come una delle meraviglie del mondo.

Anche sui periodici fece eco l'importanza dovuta alla posa dei cavi: iniziò un'operazione di sottoscrizioni per poter usufruire della nuova via di comunicazione. Ne *L'Italia del Popolo*, ad esempio, il Comitato promotore ed esecutivo per la posa del Cavo Telegrafico Italiano fra l'Italia e l'America del Sud presentava la lista delle sottoscrizioni e Comitati creati per l'occasione. Fra i nomi più importanti troviamo la Compagnia Italo Argentina di Elettricità e la Federazione Banca d'Italia e Rio de la Plata. [64]

Le innovazioni tecnologiche permisero di costruire imponenti piroscafi in grado di compiere una traversata oceanica in tempi prima impensabili. A partire dal 1850 si arrivò, grazie ai progressi introdotti dalla rivoluzione industriale, alla realizzazione e diffusione della nave mercantile metallica, con elica e con propulsione meccanica.[65]

Per la prima volta anche la rete di trasporti via terra fu oggetto di attenzioni, infatti, l'intero percorso dei beni divenne oggetto di valutazione attenta e globale dei costi, in cui le vie marittime e terrestri furono considerate come parti di una stessa struttura. Si costruirono nuovi collegamenti via terra allo scopo di mettere in comunicazione i porti con le aree produttive dell'interno del paese; in questo modo aumentò il flusso dei materiali e delle risorse fra le varie parti del mondo. Lo sviluppo non interessò più solo le aree litoranee, ma coinvolse una rete che si addentrava verso le regioni interne degli Stati.

3.2 La traversata a bordo di un piroscafo

Sfogliando le pagine dei periodici argentini dell'epoca, è molto frequente imbattersi in pubblicità e articoli che rendevano gloria ai nuovi bastimenti, frutto del progresso della tecnologia, e presentati sempre per nome.[66] Ecco quindi il Tomaso di Savoia o il Genova che offrivano un viaggio sempre più confortevole e veloce. Era inoltre uso comune quello di

[64] "Comitato promotore ed esecutivo per la posa del Cavo Telegrafico Italiano fra l'Italia e l'America del Sud", *L'Italia del Popolo,* 14 maggio 1922.

[65] ADALBERTO VALLEGA, *Geografia delle strategie*, cit., p. 74.

[66] Un esempio è la pubblicità del nuovo bastimento Giulio Cesare, definita la nave più rapida e grande per la traversata oceanica. Vengono elencati i motivi d'interesse per ogni tipologia di passeggero: la terza classe progettata secondo le indicazioni delle leggi di immigrazione, la seconda e prima classe fornite di comodità e lusso negli arredi. "Vapore Giulio Cesare", *L'Italia del Popolo*, 22 aprile 1922.

pubblicare gli elenchi delle persone imbarcate, diligentemente divise per classe. Fra queste persone c'erano naturalmente i nostri impresari e le compagnie di artisti che riuscivano spesso a trasformare la nave in un teatro:[67]

> Il teatro è brillantemente rappresentato in questa placida traversata. Una intera Compagnia lirica per Rio de Janeiro e San Paolo; vari altri cantanti e un compiuto quadro wagneriano che vanno a raggiungere la Compagnia del Colon, il grande teatro di Buenos Aires, la Scala del Sud-America.[68]

La traversata dell'Atlantico durava mediamente quattordici giorni. In queste interminabili giornate di navigazione gli artisti non perdevano tempo e continuavano le prove degli spettacoli:

> Il piroscafo è gonfio di sonorità. Dalle tese sartie tra cui romba il sibilo sordo e immutabile che è la voce della velocità, fino alle profondità recondite delle viscere, fin nelle cabine dei piani più bassi, ovunque, sui ponti e nei corridoi, nei saloni e negli angoli è come una gara di suoni e di canti. Voci superbe, squillanti, tonanti, patetiche, cavernose, di petto, di testa, di naso, di gola, echeggiano senza tregua e senza pace in tutti i toni, in tutte le lingue, in tutti gli accenti. Il canto è come il respiro della nave immensa. Si è storditi da tante scale, trilli, gorgheggi, portamenti e puntature. Nel silenzio solenne dell'oceano la nave è tutta canora come un teatro nel quale si provano ad un tempo dieci opere differenti. La nave corre e canta. Corre, scivola leggera sulle onde come se trasportasse non i corpi umani di tanti cantanti ma la loro gloria sonora.[69]

La musica fu una compagna fedele di molti passeggeri presenti, non solo durante le prove dei grandi cantanti, o dell'orchestra che suonava nei salotti della prima classe. Bastava scendere nei ponti inferiori per trovare le note delle canzoni popolari:

> La musica ti insegue, anzi ti perseguita, ti cerca, ti scova, ti stana, t'indovina per farsi sentire in tutte le forme vocali e strumentali. Fuggire in terza classe? Lì non ci sono celebrità, né grammofoni, né orchestre. Ci corro. Ahimè!...le fisarmoniche e le chitarre fanno strage

La grande nave diventò luogo di incontri oppure occasione di rivedere conoscenti per coloro che non erano alla prima traversata. Le cronache dell'epoca non mancano di riportarci i pettegolezzi su incontri notturni clandestini, o in generale, i modi in cui i passeggeri

[67] Dario Niccodemi rappresenta una importante fonte per conoscere gli aneddoti legati alla vita di bordo; egli fu un commediografo e capocomico italiano che visse a lungo a Buenos Aires.

[68] DARIO NICCODEMI, *Tempo passato*, cit., p. 171.

[69] *Ivi,* p.175

trascorrevano il proprio tempo. Così, ad esempio, veniamo a sapere che Mocchi due volte al giorno si incontrava con i baritoni al tavolo da poker.

Per due settimane il piroscafo si trasformava in un «mondo di bordo», con i suoi amori, litigi, fascino, ma anche scomodità, come il caldo:

> Posdomani saremo a Rio! E ne è tempo perché non se ne può più del caldo, dell'Oceano, del frigorifero…che bella invenzione! Mangiamo carne morta 20 giorni fa, ma non pensiamoci! Un voto di plauso a chi ha inventato il frigorifero

L'inviato speciale de *Il Teatro illustrato*, non manca di lanciare qualche pungente critica al progettista del piroscafo:

> un altro voto di plauso all'acuto ingegnere di quest'Italia. Ingegnere viene da ingegno: facciamo tanto di cappello! Egli, con l'ingegno, che lo distingue ha messo le cabine di lusso: 1) vicino alla macchina; 2) vicino alle latrine; 3) vicino al ripostiglio dei panni sporchi; 4) vicino alla terza classe!
>
> (…) in generale a bordo, tutto è fatto con comfort! Infatti, le lampade sono attaccate su, in alto, forse per coltivare il senso estetico e farci ammirare i quadrelli dei soffitti, invece di farci lume![70]

Queste grandi navi rappresentarono quindi un mondo vero e proprio, con le sue abitudini e regole quotidiane, fatte di azioni semplici per occupare le lunghe giornate che mancavano per arrivare a destinazione. Un mondo fatto di gerarchie, dove però divi e uomini umili erano accomunati dalla musica e dalla visione dell'America come terra ricca di promesse e ricchezze.

[70] "Sull'oceano. La grande compagnia del Colón a bordo dell'Italia"*, Il Teatro Illustrato*, IV, n. 10, maggio 1909, s.p.



Piroscafo Italia in una cartolina dei primi anni del Novecento



La partenza degli emigranti italiani per l'America. Particolare di un dipinto di Angelo Tommasi del 1896 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)



Pubblicità del piroscafo Giulio Cesare tratto da *L'Italia del Popolo* del marzo 1920

Capitolo 2
La STIA e l'adozione di una strategia senza precedenti

Introduzione

Dall'analisi dell'attività manageriale della STIA, emerge un aspetto interessante: l'adozione da parte di questa di una pianificazione strategica accurata e, per molti versi, attuale; la società, nel suo rapporto con gli *stakeholders* e nelle scelte adottate, fu un esempio di modernità in un mercato operistico per molti versi ancora preindustriale. A tal proposito, è possibile individuare quattro principali aspetti; la STIA:

- dimostrò di avere le caratteristiche di una vera e propria industria;
- ragionò sul concetto moderno di rete;
- abolì gli intermediari;
- utilizzò la comunicazione come strumento per il raggiungimento degli obiettivi.

1 Una vera e propria industria

> […] 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 capitalistic*i.* [71]

In queste poche righe, tratte da un articolo de *Il Teatro Illustrato,* viene presentato con parole forti e decise il modo innovativo di concepire gli affari teatrali che caratterizzò la STIA. Il periodico, citando «meno per rare eccezioni», si riferisce, quasi sicuramente, agli impresari che intrapresero con successo un *trust* in America latina già dal XIX secolo; essi furono dei precursori del nuovo modo di concepire gli affari teatrali e Mocchi si alleò con alcuni di loro per penetrare nel mercato operistico d'oltreoceano.

L'intento della società Italo-Argentina non fu quello di creare un monopolio, ma quello di avviare «l'industria teatrale»[72]eliminando la concorrenza e assicurandosi benefici costanti. Per tale scopo fu fondamentale avere a disposizione ingenti somme di denaro; proprio nella fondazione della società sul capitale risiede una delle grandi novità della STIA.

[71] "La grande Società teatrale Italo-Argentina", *Il Teatro Illustrato,* III, n.51, novembre 1907, s.p.
[72] Ibidem.

> Si creò una società anonima per azioni, in questo modo non furono più le persone a governare l'impresa, bensì il capitale stesso, rappresentato dal C.d.A., che con la propria struttura si sostituì al protagonismo artigianale dell'impresario.[73]

L'impresa divenne il riflesso della creatività imprenditoriale: al tradizionale sistema delle compagnie si affiancarono dei soci portatori di risorse economiche i quali condivisero il rischio d'impresa in percentuali variabili, non avendo però alcuna parte nel processo artistico. Di conseguenza le società di capitali entrarono a pieno titolo nella realtà dello spettacolo; ciò comportò la presenza di società con una personalità giuridica distinta rispetto alle persone fisiche, ossia i soci, e un patrimonio sociale altrettanto autonomo e disgiunto dalle abilità professionali dei soci stessi. Tale formula giuridica permise dunque l'incremento dei capitali attraverso l'ingresso di finanziatori esterni, non necessariamente competenti in materia, «ma appunto chiamati anzitutto in quanto portatori di capitale».[74]

Quali furono i benefici derivanti dall'adozione di un sistema industriale? Innanzitutto la diminuzione delle spese generali e la riduzione delle paghe degli artisti lirici, il cui aumento era dovuto alla spietata concorrenza fra impresari; inoltre, con la diminuzione dei costi, il pubblico poté beneficiare di spettacoli di qualità a un prezzo minore che in precedenza. [75]

1.1 L'impresario: un mestiere definito

Il titolo del paragrafo si riferisce a un'espressione di John Roselli contenuta nel libro *L'impresario d'opera;* lo studioso descrive il mestiere dell'impresario come una professione dai contorni poco chiari, definendola indefinita. La decisione di stravolgere il significato della citazione di Rosselli, deriva dalla convinzione che Mocchi fu uno fra i primi impresari lirici a delineare e a imporre in modo moderno la sua professione.

L'impresario musicale rappresentò la figura cardine della vita musicale del Settecento e Ottocento: la progressiva istituzione, in numerose città, di teatri stabili con programmazione

---

[73] MATTEO PAOLETTI,"I trust nel teatro lirico: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931)", LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Pisa, Titivillus, 2012, p. 127.

[74] LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Pisa, Titivillus, 2012, p. 29.

[75] "Arte e Artisti. La Società Teatrale Italo Argentina", *La Patria degli italiani*, 9 ottobre 1907.

regolare favorì lo sviluppo di un libero mercato di cantanti e musicisti.[76] Gli impresari non provenienti dalla carriera teatrale, o neppure nobili, possono essere distinti in tre gruppi, dei quali facevano parte alcuni degli uomini che lasciarono un'impronta profonda sull'opera italiana dell'Ottocento: i commercianti, gli agenti e giornalisti, e gli appaltatori di giochi d'azzardo.[77]

L'impresa operistica fu sempre carica di rischi dovuti per lo più al «contrasto fra la complessità della macchina organizzativa dello spettacolo e l'incertezza degli esiti artistici e finanziari»[78]. Non è raro trovare nelle cronache dell'epoca racconti di impresari costretti a fuggire per evitare le ire di artisti o di proprietari di teatri infuriati, di scovarli nascosti in un camino, o con le valigie pronte per correre il più lontano possibile da uno spettacolo fischiato. Elemento curioso, è che per buona parte del XIX secolo furono prodotti dei drammi per musica nei quali i protagonisti erano impresari, ed avevano per argomento audizioni, stesure di contratti, tournée di compagnie liriche, e per scena i "retroscena" abituali del teatri lirico (stanze da musica, camerini, quinte, prove generali).[79]

Gli stessi impresari d'opera, che si autodefinivano "commercianti" o "negozianti", erano nati in contemporanea ai teatri pubblici; però, la loro funzione non divenne mai una vera e propria "industria": quella cioè dell'imprenditore che si avventura sul mercato a proprio rischio. Anche nel ruolo di unico appaltatore d'una stagione lirica l'impresario dipendeva generalmente da mecenati, rappresentanti generalmente dalle classi alte, dai quali otteneva sia l'appalto stesso sia il denaro per far fronte a perdite quasi sicure. [80]

Mocchi si discostò dall'idea tradizionale d'impresario e creò un'organizzazione senza precedenti, di enorme importanza non solo artistica, ma anche manageriale. In America egli ebbe modo di studiare da vicino i mercati lirici argentino e brasiliano e, «dato il suo carattere e il suo talento inventivo, concepì un piano ardito, un progetto senza precedenti nel genere».[81]

---

[76] LORENZO BIANCONI, *Il Teatro d'opera in Italia,* Il Mulino, Bologna, 1993, p. 18.

[77] JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera storia di una professione (1600-1990),* Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 20-21.

[78] FRANCESCO PIPERNO, "Il sistema produttivo fino al 1780", LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, *Storia dell'opera italiana*, IV, Torino, E.D.T., 1987, p. 25.

[79] FRANCESCA SAVOIA, *La *cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, Genova, Costa & Nolan, 1988, p. 20.

[80] JOHN ROSSELLI, "Il sistema produttivo dal 1780 al 1880", LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, *Storia dell'opera italiana,* IV, Torino, E.D.T., 1987, p. 80.

[81] VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera : cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, I, Roma, Capitolium, 1978, p. 249.

2 Il *network* come strategia per il conseguimento degli obiettivi

2.1 Concetto di *network*

Il concetto di *network* (o rete) è entrato a tutti gli effetti nelle teorie e nel novero degli strumenti descrittivi e interpretativi dell'operare strategico delle imprese.[82] La moderna teoria dei *network* si fonda sul fatto che le ragioni dei comportamenti, delle decisioni e delle azioni di qualunque attore organizzativo, non sono solo il risultato di caratteristiche o processi interni, ma vanno ricercate nelle relazioni che l'attore stesso detiene con l'ambiente.[83] Nella prospettiva dell'analisi strategica e dello sviluppo delle imprese, tale termine porta con sé una ricchezza interpretativa notevole; qualunque sia tale interpretazione, vi sono sicuramente implicite le relazioni intrattenute con altri attori che dominano l'ambiente di riferimento dell'impresa. Tali rapporti sono diversamente caratterizzati dal contenuto (scambio e/o co-produzione di materiali, tecnologie, informazioni etc.), dal diverso grado di conflitto e cooperazione (un attore può quindi presentarsi come un *competitor* o *partner*), e dal tipo di contesto relazionale (situazioni di indipendenza, dipendenza e interdipendenza).

Dopo tali presupposti, è interessante l'analisi proposta da Michele Tamma nella quale il concetto di rete e le sue applicazioni vengono avvicinate da due prospettive: «la prima vede la rete come la relazione fra imprese in condizioni di elevata interdipendenza, la seconda prospettiva individua la rete come modalità di organizzazione delle relazioni di un insieme di imprese».[84]

La strategia di rete presenta contemporaneamente due aspetti: da una parte le imprese sono spinte a cooperare per aumentare i profitti, ma dall'altra sono in competizione per la distribuzione di tali risultati. In secondo luogo, la pianificazione e il successo della strategia di ciascuna impresa è strettamente vincolata alle scelte attuate dalle altre, «in quanto se una sola si muove fallisce, o comunque, se le altre imprese si muovono in tempi successivi, la prima raggiunge risultati peggiori avendo sostenuto una dose maggiore di investimento e rischio.»[85]

---

[82] CHRISTOPHER FREEMAN, *Lo sviluppo dell'analisi delle reti sociali*, Milano, Franco Angeli, 2007

[83] GIUSEPPE SODA, *Reti tra imprese. Modelli e prospettive per una teoria del coordinamento*, Roma, Carocci, 1998, p. 10.

[84] MICHELE TAMMA, "Strategie e reti", *Sviluppo dell'impresa e analisi strategica,* Bologna, a cura di MAURIZIO RISPOLI, Il Mulino, 1998, pp. 405-412.

[85] *Ivi,* p. 408.

Di conseguenza il risultato di una decisione dipende dal grado in cui tale iniziativa è condivisa dagli altri attori: se il vantaggio ottenuto dipende da quanti altri attori hanno adottato la stessa scelta, ci troveremo di fronte ad un'economia diretta di rete.[86] Se invece il vantaggio dipende da quanti hanno adottato soluzioni che risultino complementari, parleremo di economie indirette di rete.

L'interdipendenza tra attori, oltre che essere interpretabile come un problema di conflitto tra obiettivi individuali e obiettivi comuni, presenta anche un altro aspetto. Nella realizzazione di un obiettivo comune, infatti, le imprese possono trovarsi a scegliere tra alternative reciprocamente compatibili. Tale questione è stata definita da Loris Gaio ed Enrico Zaninotto[87]come un «problema di coordinamento». La varietà delle scelte che le imprese possono adottare, unita all'irreversibilità di talune, genera la complessità che caratterizza il coordinamento delle relazioni e dei processi produttivi.

Al fine di favorire l'operazione di coordinamento, una soluzione è rintracciabile nel mercato nel quale, attraverso l'uso di ammortizzatori e di standard, ciascun operatore è reso indipendente dagli altri. Il limite principale di tale scelta ricade però sull'impossibilità di trattare situazioni complesse di produzione e consumo. Una seconda proposta per ovviare al problema del coordinamento, è rappresentata dalla gerarchia: attraverso un controllo piramidale, un soggetto è in grado di limitare la libertà di arbitrio degli attori ed ottenere così un allineamento delle decisioni e delle attività specializzate. «In questo caso le singole unità sono rese tra loro indipendenti, ma contemporaneamente tutte dipendenti da un soggetto terzo, in quanto il loro accoppiamento non deriva da interazione comunicativa e da mutuo aggiustamento». I limiti di questa soluzione consistono nella limitata varietà che il sistema di produzione è in grado di realizzare, e nella ridotta capacità di adattarsi ai cambiamenti dell'ambiente.

Dati i limiti delle precedenti soluzioni, è emerso un terzo tipo di contesto di relazione: la rete. Essa, grazie all'impiego dei mezzi di riduzione della complessità e di gestione del coordinamento diverso da quelli di mercato e di gerarchia, consente di trattare l'interdipendenza senza eliminarla o assegnarne il governo a sistemi rigidi.

Passiamo ora ad analizzare la prospettiva che individua la rete come esempio di organizzazione delle relazioni di un insieme di imprese. Il concetto di rete di imprese si

---

[86] MARCELLO MARTINEZ, *Teorie di organizzazione in economia aziendale. Dall'organismo al network*, Milano, Franco Angeli, 1997

[87] LORIS GAIO, ENRICO ZANINOTTO, *I processi di standardizzazione in azienda*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 902.

presenta come un aggregato di attori che costruiscono, attraverso i propri comportamenti, un contesto di relazione caratterizzato da: interdipendenza e interazione, condivisione degli obiettivi e da un sistema di norme che regolano il reciproco impegno.

Il modello è composto da tre variabili fondamentali: gli attori, le attività e le risorse; a seconda della loro combinazione risulterà un diverso grado di interdipendenza fra imprese. Nel caso in cui, ad esempio, gli attori vadano a formare un sistema nel quale la varietà di domanda viene soddisfatta dalla varietà di risorse, essi saranno interdipendenti in maniera funzionale.

Il rapporto fra imprese è strettamente legato al grado di controllo delle risorse che detengono i vari soggetti: più un attore detiene una egemonia su una risorsa, più il suo potere sarà maggiore. Allo stesso modo una impresa che vanta una grande quantità di conoscenza ed esperienza possiede un grado maggiore di potere.

Le due prospettive con cui si è avvicinato il concetto di rete, non sono alternative, ma bensì complementari. Come già affermato, è ormai assodato che le imprese nel contesto strategico sono legate non solo da un rapporto di competizione, ma anche di collaborazione. Il vantaggio maggiore della strategia collaborativa, consiste nella possibilità di stabilire connessioni e canali di comunicazione attraverso i quali possono essere acquisite informazioni sulle altre imprese il cui comportamento in tal modo diviene maggiormente prevedibile. E' anche vero che l'altro verso della medaglia ci porta a considerare gli svantaggi di una collaborazione: potrebbe, infatti, generarsi un flusso di informazioni incontrollato verso altri attori strategici, rovinando la riservatezza dei piani strategici, o ancora portare ad una limitazione della flessibilità.[88]

2.2 Quattro domande per comprendere la relazione fra imprese

Per comprendere la natura delle relazioni fra imprese, Bob De Wit e Ron Meyer si sono soffermati su quattro aspetti, ognuno dei quali ha origine da una domanda:[89] il primo si chiede "chi?" siano i *partner* con i quali l'azienda può intraprendere un rapporto. Nel secondo la domanda è "perché?" si ritiene necessario intraprendere la relazione, e quindi quali siano gli obiettivi che si intendono raggiungere. La terza questione riguarda il "cosa?", ossia quale tipo

[88] MAURIZIO RISPOLI, *Sviluppo dell'impresa e analisi strategica*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 384.

[89] BOB DE WITT, RON MEYER, *Network level strategy, Strategy: process, content, context: an international perspective,* Londra, Thomson, 2004, pp. 359-378.

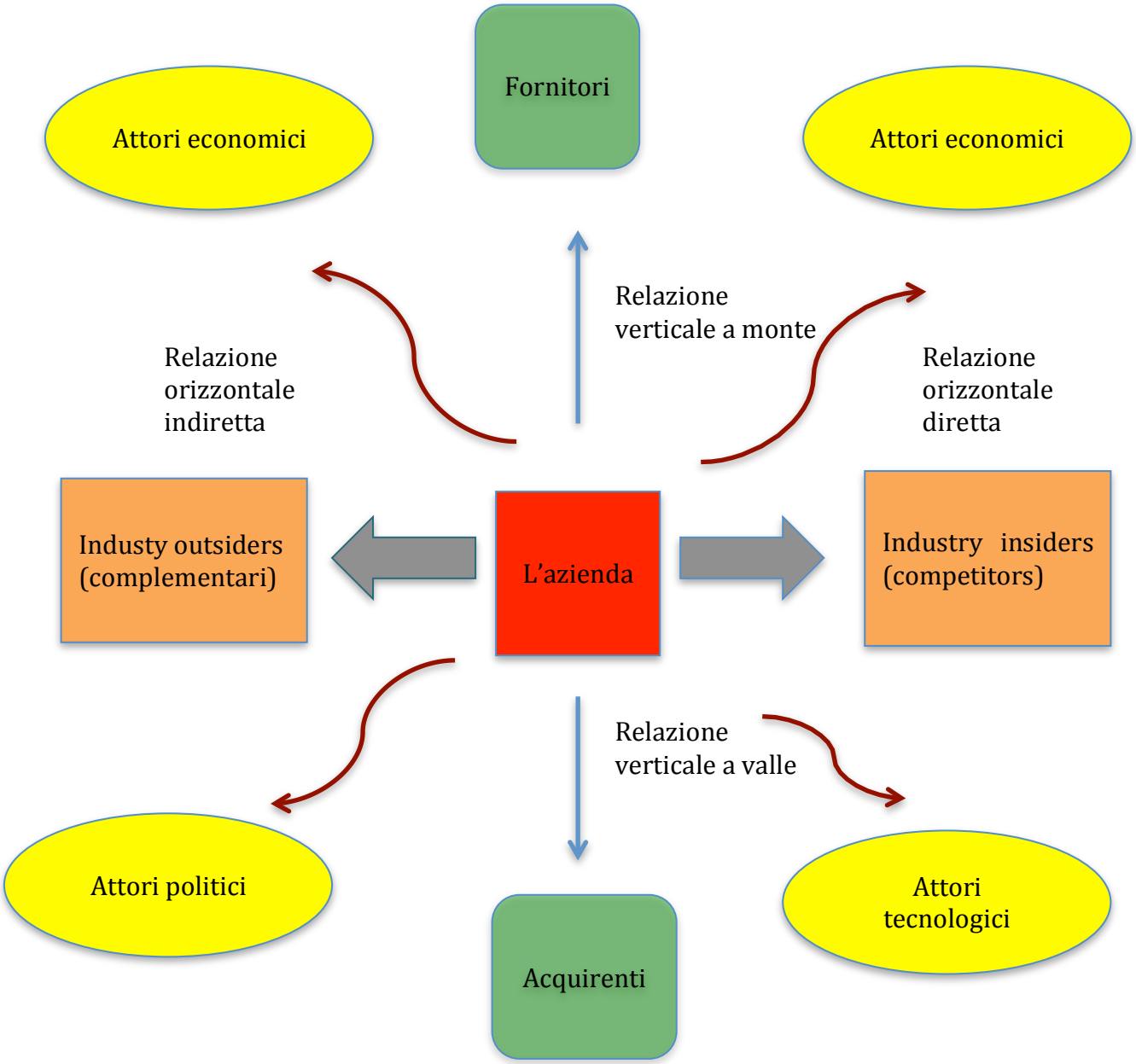
di influenza determina la natura della relazione. Infine il quarto punto interrogativo si sofferma sul "come?" saranno strutturate queste relazioni. Cerchiamo ora di rispondere alle domande poste.

Chi sono i *partner* dell'azienda?". L'impresa può intraprendere una relazione con quattro categorie fondamentali di attori. La prima è quella dei fornitori, con i quali l'azienda intrattiene una relazione verticale[90] a monte, *upstream vertical relations*; in questa categoria troviamo non soli i fornitori di *input* materiali e tecnologici, ma anche gli intermediari, come distributori o agenti. Nella seconda troviamo gli acquirenti, collocati a valle della relazione verticale, *downstream vertical relations*, nella quale gli economisti sono soliti rappresentare il sistema industriale. Della terza fanno parte gli addetti del settore, ossia gli *industry insiders*, si tratta di concorrenti che offrono sul mercato prodotti o servizi simili a quelli della nostra azienda; essi sono posizionati in una linea orizzontale e instaurano una relazione diretta con essa. Infine troviamo gli *industry outsider*, ossia gli "estranei all'industria", a cui appartiene la nostra azienda. Si tratta per lo più di produttori di beni complementari o di potenziali entranti; in questo caso vi sarà una relazione orizzontale indiretta.

Lo schema 1 mostra i tipi di relazioni che l'impresa può intraprendere; oltre alle quattro categorie già citate, vi sono altri gruppi che fanno parte dell'ambiente di riferimento di un'azienda. Troviamo gli attori socio-culturali, ossia individui oppure organizzazioni la cui opinione ha un forte impatto sui valori e le norme sociali, come il caso dei *media.* Successivamente vi sono gli attori economici, cioè organizzazioni che possono andare a influire sugli affari,[91] ad esempio le banche. Seguono gli attori politici che hanno il potere di modificare norme e regole dell'ambiente nella quale opera un'impresa: parliamo di governi e partiti politici, o *lobby*. Infine gli attori tecnologici, e quindi coloro che, come università o gruppi di ricercatori, vanno a implementare lo sviluppo tecnologico.

[90] L'integrazione verticale è un approccio strategico che descrive la scelta di un'impresa di integrare all'interno della propria attività un maggior numero di passaggi intermedi necessari all'ottenimento del prodotto finito. L'integrazione a monte si ha quando un'azienda decide di assumere il controllo di uno *step* antecedente a quello già svolto: ad esempio, un'impresa assemblatrice di automobili, inizia a produrre volanti. L'integrazione a valle consiste nel controllo da parte di un'azienda di un passaggio successivo rispetto a quello che già ricopre: ad esempio, un'impresa assemblatrice di automobili, apre una concessionaria di vendita.

[91] FORTUNATA PISELLI, *RETI. L'analisi di network nelle scienze sociali*, Roma, Donzelli Editore, 1995, p. 102.



Schema 1: le categorie con le quali l'impresa entra in relazione

"Perché intraprendere una relazione?". Quando due o più imprese entrano in relazione, ciò avviene perché esse si aspettano di creare un valore aggiunto. Un primo tipo di rapporto è orientato sul far leva sulle risorse già esistenti, e quindi uno scambio o prestito di risorse (pensiamo al copyright), o di apprendimento di nuovo sapere. Esistono relazioni finalizzate ad attività di integrazione, in cui le aziende incorporano le proprie attività con quelle di altre organizzazioni (ad esempio un'azienda che offre un servizio di pagamento via

carta di credito). Un terzo è orientato verso l'allineamento delle proprie posizioni sul mercato, unendosi per esempio in una *lobby*.

"Cosa determina la relazione?". Esistono diversi fattori relazionali che influenzano la natura del rapporto; il primo riguarda la legittimità dei comportamenti nel quale si stabiliscono gli atteggiamenti accettati, e come devono essere risolti i conflitti; tuttavia le organizzazioni non sempre concordano sul comportamento più appropriato. Altro fattore è l'urgenza: le relazioni possono essere modellate dal fattore tempo. I legami possono dipendere dalla frequenza delle interazioni, e quindi sul lungo o breve periodo. Infine vi è il potere che un'impresa può esercitare su un'altra, e quindi la capacità di influenzare le sue decisioni.

"Come sono strutturate queste relazioni?". Esistono diverse forme di relazione interessate dalla dicotomia gerarchia *vs* mercato, esempi ne sono i *networks*, le *partnership*, o le alleanze.

2.3 La teoria applicata al caso della STIA

La società fondata da Mocchi utilizzò sia forme di *partnership* che alleanze strategiche per relazionarsi con gli attori del suo ambiente di riferimento; la forma che però occupa un ruolo particolare e interessante, è quello della rete.

La STIA si rapportò con numerosi attori eterogenei, pensiamo al sistema di teatri italiani e sud americani, alle compagnie di artisti e fornitori; tutti soggetti che rappresentarono delle vere e proprie istituzioni nel mondo dello spettacolo, sia nella tradizione artistica che nel mondo degli affari. Attraverso questa rete le compagnie viaggiavano da un teatro all'altro, da un emisfero all'altro, presentando un cartellone studiato a tavolino; insieme a loro viaggiarono tecnici, elettricisti, e personale di scena incaricato di montare materiali e scenografie appositamente create per i teatri della rete.

Le risorse di cui dispose la società erano di assoluta eccellenza: essa stabilì accordi con fornitori italiani ed europei celebri in tutto il mondo, incaricati di confezionare abiti e scenografie prestigiose. I cantanti scritturati erano dei divi o nuovi artisti promettenti, mentre

fra gli spettacoli messi in scena vi erano non solo le migliori opere di repertorio, ma anche composizioni esclusive di celebri autori come Pietro Mascagni.

Cercando quindi di rispondere alla domanda su chi fossero gli attori con i quali la società intraprese relazioni, certamente si debbono annoverare tra questi i fornitori; di questa categoria facevano parte tuttavia anche gli editori e le agenzie, ma in questo ultimo caso vedremo che la STIA cercò di accentrare tale potere nelle proprie mani, senza affidarsi a intermediari.

Gli acquirenti della società erano sostanzialmente gli spettatori, i quali pagavano abbonamenti esorbitanti per assicurarsi un posto in sala; a tale proposito è interessante notare che la Società Italo Argentina portò avanti una diversificazione del prodotto: dal 1911, infatti, due diverse compagnie offrirono uno spettacolo alternativo alla costa atlantica e a quella pacifica.

I potenziali alleati o competitori dell'impresa, erano rappresentati dalle numerose compagnie di opera e operetta che invasero il mercato oltreoceano, essi potevano offrire un'attività complementare a quella della STIA, ma allo stesso tempo erano dei rivali da tenere strettamente sotto controllo.

Particolare importanza era rivestita dall'opinione degli attori socio-culturali, soprattutto dei media: la società fondò gran parte del suo successo sulla promozione e sulla ricerca del consenso; era essenziale quindi avere uno stretto controllo sui giornali, tant'è vero che era usuale possedere una propria rivista o corrompere i giornalisti per avere una buona pubblicità. Gli attori economici, data la fondazione della società sul capitale, detenevano una posizione particolarmente importante, e lo stesso era per gli attori politici. Infine gli attori tecnologici erano rappresentati da coloro i quali erano in grado di creare invenzioni sceniche per stupire il pubblico in teatro, ma anche, e soprattutto, le nuove scoperte della scienza come il cavo telegrafico sottomarino, o i grandi piroscafi, che permisero lo sviluppo del sistema di comunicazione e di movimentazione di informazioni, merci e uomini.

La STIA intraprese relazioni con i teatri facendo leva sulle loro risorse e reputazione. Non è un caso, infatti, che essa si servì dei teatri di maggior fama frequentati dalle élites della società, uno fra tutti il Teatro Colón; integrando le proprie attività con quelle degli altri soggetti, poté assicurarsi un valore aggiunto.

Per la risoluzione dei problemi e la legittimità dei comportamenti, si stipularono dei contratti; un esempio che è possibile analizzare riguarda il rapporto che intercorse con la STIN. E' da notare che, nel caso citato, il grado di potere esercitato dalla STIA era molto forte, tanto da far pensare alla STIN come a una succursale. A testimoniare il grado di controllo che

la STIA volle esercitare, concorre la frequenza delle interazioni fra le due società, volte soprattutto a regolare le attività della società italiana per non ledere gli interessi della parte sud americana.

2.4 La creazione di una rete di teatri

Obiettivo dichiarato della STIA fu quello di «esercitare il maggior numero di teatri possibile»[92] in Sud America, in modo da organizzare un sistema di spettacoli che non sarebbe stato conveniente impegnare nella sola piazza di Buenos Aires. La compagnia fu gestita in base alle potenzialità finanziarie del paese nel quale sorgeva il teatro, con la sicurezza di poter differenziare opportunamente gli spettacoli, e soprattutto di poter riparare in altri paesi nel caso di disordini pubblici che avrebbero costretto a lasciare una determinata città.[93]

Per quanto riguardava l'Argentina e il vicino Uruguay, Buenos Aires rappresentava il centro ideale, il fulcro al quale tutte le compagnie facevano riferimento; l'inizio della stagione avveniva proprio in questa città: nei teatri Colón e Coliseo, le sale di punta, si recitava la prima e successivamente le compagnie si spostavano in altre località in un preciso programma che concedeva loro solo pochi giorni di riposo. I punti di riferimento principali erano Montevideo, Rosario e Cordoba, dove le compagnie recitavano anche per settimane; di minore importanza, invece, le città di La Plata, Bahía Blanca, San Miguel de Tucumán, dove le compagnie si soffermavano solo per pochi spettacoli.

Dopo la tournée argentina e uruguaiana gli artisti si spostavano in Brasile: la prima tappa era costituita da Rio de Janeiro e in un secondo passaggio San Paolo.

Infine un punto di riferimento importante era Santiago del Cile, dal quale le compagnie si spostavano per raggiungere Valparaiso, Iquique e altre città del Pacifico fino a Lima; come già accennato, il versante Pacifico fu oggetto di spettacoli con interpreti diversi, sia a causa del diverso mercato del paese, sia dall'impossibilità di trasportarvi tutti i materiali scenici che avevano caratterizzato le *tournée* atlantiche. La catena delle Ande non permetteva infatti un trasporto agevole delle scenografie, come invece i collegamenti marittimi fra Argentina e Brasile consentivano.

---

92 "La grande Società teatrale Italo-Argentina", *Il Teatro Illustrato*, III, n.15, novembre 1907, s.p.

93 "La Società teatrale Italo-Argentina. Il Teatro di Rosario di Santa Fè – Un articolo della Tribuna", *Il Teatro Illustrato*, III, n.52, dicembre 1907, s.p.


BOLIVIA
BRAZIL
PARAGUAY
South Pacific Ocean
San Miguel de Tucumán
Resistencia
San Juan
Córdoba
Santa Fe
Mendoza
Rosario
URUGUAY
Rio Cuarto
BUENOS AIRES
La Plata
CHILE
Bahia Blanca
Mar del Plata
San Carlos de Bariloche
Viedma
South Atlantic Ocean
Comodoro Rivadavia
Falkland Islands
(Islas Malvinas)
Puerto Santa Cruz
Ushuaia
Cape Horn
0 200 400 km
0 200 400 mi


PERU
BOLIVIA
Arica
Iquique
South Pacific Ocean
Antofagasta
PARAGUAY
Chañaral
Isla San Ambrosio
Isla San Félix
Coquimbo
Valparaíso
SANTIAGO
San Antonio
Rancagua
Archipiélago Juan Fernández
ARGENTINA
Concepción
Talcahuano
Lebu
Temuco
Puerto Montt
South Atlantic Ocean
Punta Arenas
0 200 400 km
0 200 400 mi



3 L’abolizione degli intermediari

L’adozione di un sistema di controllo da parte di un’impresa è fondamentale per monitorare i soggetti con i quali condivide interessi e obiettivi, scongiurando il più possibile che costoro, da alleati, non si trasformino in rivali. La STIA scelse di centralizzare il proprio potere abolendo il più possibile gli intermediari; l’obiettivo fu di porsi in stretto e diretto contatto con una serie di soggetti fondamentali al successo degli affari. Tali attori possono essere identificati in due gruppi fondamentali: nel primo i fornitori, e nell’altro la rete di capocomici, artisti ed editori.

3.1 Il rapporto con i fornitori e la creazione di un *atelier* scenografico

L'impresa guidata da Mocchi, si caratterizzò per il fatto di proporre al pubblico spettacoli di elevato valore artistico, attraverso la scritturazione di famosi cantanti e le composizioni di importanti musicisti; per supportare tale eccellenza e giustificare i costosi abbonamenti, era necessario che le scenografie e i costumi di scena fossero all'altezza del pubblico. A tale scopo la STIA portò avanti delle *partnership* con importanti stabilimenti scenografici e sartorie europee.

Si mise in atto una vasta operazione commerciale supportata da un'ampia campagna pubblicitaria, così *Il Teatro Illustrato* dedicò molti articoli alla presentazione dei «Fornitori del Teatro Colón». Si trattò di case di produzione rinomate per la loro abilità e prestigio, che fornivano materiali di scena per celebri teatri come l'Opéra di Parigi o il Metropolitan newyorkese; per fare alcuni esempi: lo Stabilimento Scenografico Hartwig e C. di Berlino e la Casa A. Blascke & C. di Vienna. Naturalmente non mancarono fabbriche italiane: lo Stabilimento Zamperoni, lo Studio Bertini e Pressi, l'attrezzeria teatrale Rancati, l'Achille Brogi e la sartoria milanese Chiappa Achille Brogi.

La STIA, insieme alla sorella STIN, firmò contratti di esclusiva con tali aziende, ottenendo la fornitura di scenografie e il confezionamento di costumi esclusivamente per i propri teatri. Come già detto nei precedenti paragrafi, sui piroscafi, insieme alle compagnie, furono imbarcati i materiali di scena che a tutti gli effetti diventarono elemento complementare agli artisti nelle *tournée*.

Si trattò di un'operazione strategica di notevole astuzia: associando il proprio nome a quella di case e studi importanti, la società poté godere di un'ottima pubblicità.

Allo stesso tempo la STIA cercò di rendersi indipendente e autonoma nella creazione degli apparati di scena, istituendo un atelier comune con la STIN; a riprova di ciò, si può notare che dal 1910 gli articoli dedicati ai fornitori su *Il Teatro Illustrato* scompaiono quasi del tutto. Lo stesso Mocchi in una lettera indirizzata alla STIN spiega il suo progetto:[94]

> Per chiarire bene la mia idea, io preconizzo un organismo unico centrale, collegato con la forma dell'accomandita a tanti organismi filiali, quanti sono i teatri italiani e sud-americani e quante le industrie teatrali (Agenzia, magazzino Centrale, atelier scenografico ecc.) in modo da avere una autonomia, diremo giuridica di tutte queste entità, in guisa che la morte eventuale di una unità non pregiudichi o comprometta la vita dell'organismo centrale, il quale anzi a meglio assicurarsi, dovrebbe dare a ciascuna entità un piccolo capitale ed un largo conto corrente; mentre viceversa

[94] Lettera di Mocchi indirizzata alla STIN, 29 settembre 1909, Archivio Storico Capitolino, Roma, STIn, B1 F21

> tutti i gerenti di queste singole unità dovrebbero essere rigidamente legati all'organismo centrale da contratti di ferro, che concentrasse nelle mani di questo l'unitaria direzione dell'industria.

In questa scelta, oltre al mettersi a riparo da eventuali rischi del mercato, ci fu molto probabilmente la volontà di rispondere a quell'aumento vertiginoso dei costi di allestimento dovuti alle rivoluzioni estetiche allora in corso.[95]

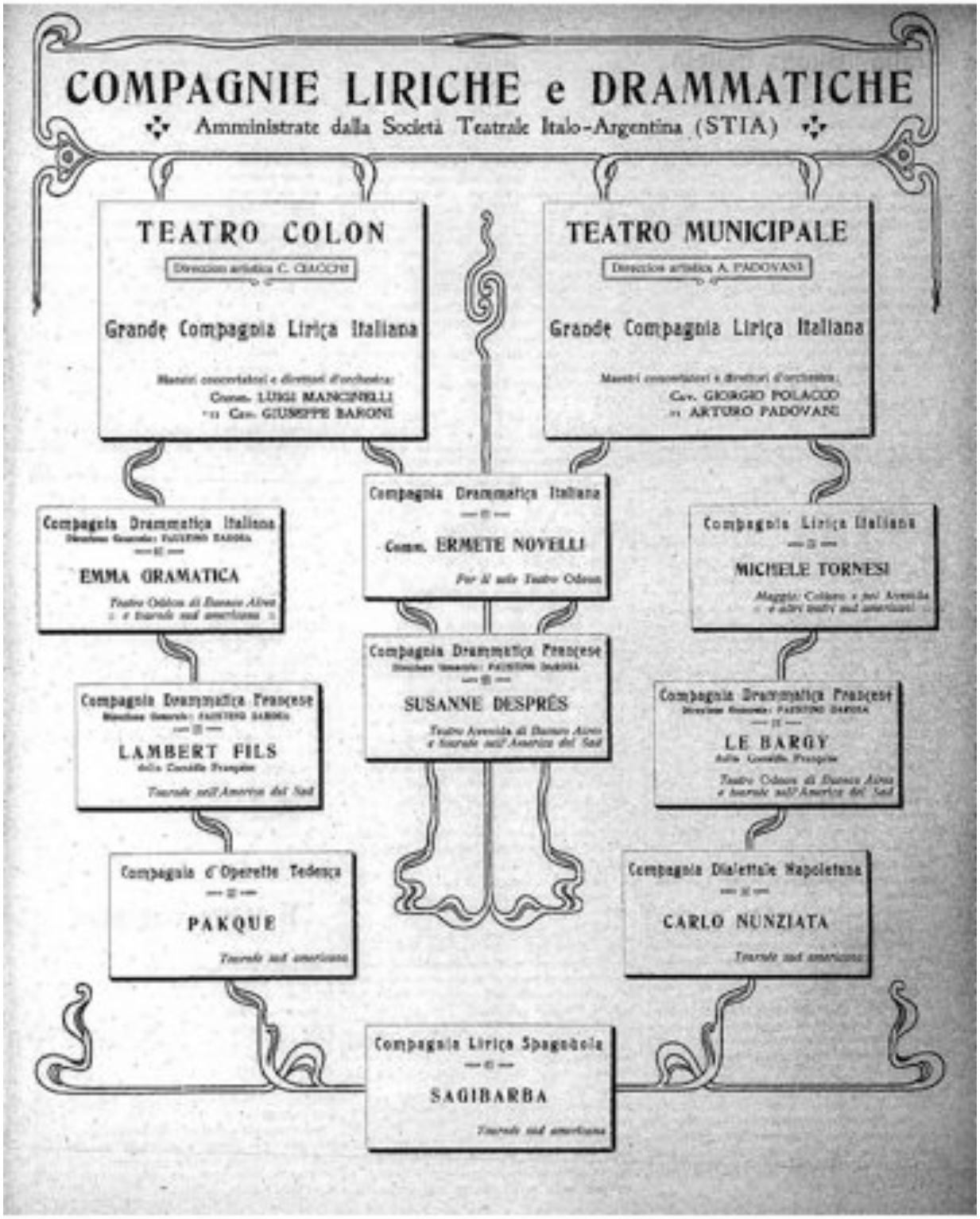
3.2 L'istituzione di un'agenzia

L'impresa musicale stringeva rapporti con numerosi artisti, compositori ed editori, ma il ritmo incalzante delle stagioni e la crescita della domanda internazionale portarono ben presto alla necessità di rivolgersi ad un mediatore che aiutasse a organizzare le *tournée*. Tale intermediario fu l'agente.

L'agenzia garantiva i contratti agli artisti, e assicurava agli impresari la qualità e quantità dei cantanti e in cambio percepiva una provvigione del 5% per l'Italia e 6% per l'estero, fino ad arrivare al 10% per l'America. L'agente era disponibile a fare un po' di tutto: scritturare non solo cantanti e ballerini per le prime parti, ma coristi, suonatori, macchinisti, suggeritori, fare lo spedizioniere (funzione essenziale quando spartiti e vestiario dovevano passare la dogana dei vari stati italiani), e anche assicurare un servizio di diffusione di informazioni. [96]

Attraverso l'adozione di un'agenzia di proprietà, per la STIA i vantaggi furono diversi, primo fra tutti il risparmio sulle commissioni e l'aumento del grado di controllo esercitato su editori e artisti.

[95] LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali,* cit., p. 23.
[96] JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, cit., p.135.


COMPAGNIE LIRICHE e DRAMMATICHE
Amministrate dalla Società Teatrale Italo-Argentina (STIA)
TEATRO COLON
Direzione artistica C. CIACCHI
Grande Compagnia Lirica Italiana
Maestri concertatori e direttori d'orchestra:
Comm. LUIGI MANCINELLI
e Cav. GIUSEPPE BARONI
TEATRO MUNICIPALE
Direzione artistica A. PADOVANI
Grande Compagnia Lirica Italiana
Maestri concertatori e direttori d'orchestra:
Cav. GIORGIO POLACCO
e ARTURO PADOVANI
Compagnia Drammatica Italiana
Comm. ERMETE NOVELLI
Per il solo Teatro Odeon
Compagnia Drammatica Italiana
EMMA GRAMATICA
Compagnia Lirica Italiana
MICHELE TORNESI
Compagnia Drammatica Francese
SUSANNE DESPRÉS
Compagnia Drammatica Francese
LAMBERT FILS
Compagnia Drammatica Francese
LE BARGY
Compagnia d'Operette Tedesca
PAKQUE
Compagnia Dialettale Napoletana
CARLO NUNZIATA
Compagnia Lirica Spagnuola
SAGIBARBA

4 Il ruolo della comunicazione

L'aspetto della comunicazione come strategia per il consenso è pratica molto attuale, ma sorprenderà sapere che anche la stampa del primo Novecento utilizzò questo mezzo per i propri scopi. Le riviste teatrali non mancavano di descrivere con grande entusiasmo la partenza dei piroscafi diretti in America, carichi di scenografie e persone, e il fine promozionale è evidente: al ritorno in patria, a settembre, quelle comunicazioni avrebbero consentito agli agenti di strappare alle imprese condizioni più vantaggiose.[97]

Date le aree geografiche interessate dall'attività della STIA, è importante analizzare sia la stampa italiana, con una particolare attenzione alla rivista espressione della società *Il Teatro Illustrato*, sia la stampa argentina.

4.1 La stampa italiana

Sul finire dell'Ottocento, i quotidiani non possedevano un carattere nazionale, ma prevalentemente locale. Il loro successo dipendeva dal numero di copie vendute nel mercato regionale; tale provincialismo era dovuto alle forti tradizioni regionali e cittadine di un'Italia ancora molto frammentata, ma anche alle difficoltà di distribuzione sul territorio nazionale, messe a dura prova dalle caratteristiche fisiche del paese, dalle scarse vie di comunicazione, e dalla mancanza di una rete di distribuzione adeguatamente sviluppata.

A tale situazione non contribuì la mancanza di un italiano popolare scritto che tardava ad affermarsi a causa dal forte analfabetismo e dalla frammentazione della nazione. Inoltre la formazione professionale dei giornalisti assunse forme elitarie; a tale proposito, bisogna puntualizzare che il mercato dei quotidiani era un mercato di qualità: la pubblicità e gli articoli che vi comparivano erano indirizzati a un pubblico istruito e ad alto reddito, e non ad un pubblico di massa. «Eppure, in un certo senso, quel che i quotidiani italiani persero in termini di influenza di massa fu recuperato per converso a livello di élite economiche e politiche. Proprio perché il loro mercato si restringeva ad un pubblico di *opinion leaders*, i giornali in Italia acquistarono una grande importanza ed influenza politica».[98]

---

[97] MATTEO PAOLETTI,"I trust nel teatro lirico", cit. p.122.

[98] DAVID FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000),* Bologna, Il Mulino, 2000, p. 118.

Agli inizi del Novecento la maggior parte di questi giornali lavorava in perdita. Di conseguenza, quando all'inizio del secolo la gestione dei giornali principali si mise su una base più solidamente industriale, essi dovettero procurarsi del capitale azionario dall'industria e crediti dalle banche, che iniziarono ad entrare nella gestione dei giornali come azioniste. Al tempo stesso le manovre tra i dirigenti politici per esercitare un margine d'influenza sull'opinione pubblica portarono ad un aumento delle sovvenzioni occulte ai giornali. Già nel 1908 Orazio Buonvino osservò che:

> il giornalismo [...], entrato nel novero delle grandi industrie, soggioga le industrie sussidiarie, raccoglie il capitale in mani poche ed esperte, e con corsa affannosa raggiunge lo stadio ultimo, forse dell'economia capitalista, coi *trust*

I giornali teatrali erano molto diffusi, e la maggior parte erano associati a case editrici o ad agenzie, se non una vera e propria emanazione. In un paese dove mancava un grande pubblico colto, il principio su cui si fondavano le riviste di settore era quello di vivere di abbonamenti contratti in buona parte dallo stesso personale del teatro lirico: impresari, compositori, ballerini e soprattutto cantanti. [99]

4.2 *Il Teatro Illustrato*

Il Teatro Illustrato fu una rivista musicale pubblicata fra il 1880 e il 1914; è una fonte importante per questa trattazione, poiché appoggiò e promosse costantemente le attività della STIA; nel 1911 Mocchi addirittura la rilevò allo scopo di trasformarla nell'organo di stampa ufficiale della sua organizzazione.

Fu fondata dalla casa editrice Sonzogno, che nel corso dell'Ottocento promosse un'importante attività di pubblicazione di periodici nonché il bando di concorsi, con l'intento di sostenere l'attività di famiglia. Così, nell'era di Edoardo Sonzogno, il 16 dicembre 1880 fu pubblicato il primo numero del *Teatro Illustrato,* che sei anni più tardi cambiò il nome in *Il Teatro Illustrato*. Per tutta la sua durata il periodico fu posto in vendita al prezzo di cinquanta

[99] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, E.D.T.,1985, p. 150.

centesimi, l'abbonamento annuale a sei lire in Italia, otto per i paesi europei e dodici per l'America Latina. La sede fu mantenuta sempre a Milano.

La struttura del periodico e gli argomenti trattati erano gli stessi delle riviste analoghe, ma con recensioni musicali più approfondite e analitiche, con maggiore attenzione alla completezza dei notiziari e con un ricchissimo corredo illustrato.

Grazie alla vicinanza con la casa Sonzogno,[100]dal 1907 si fa fitta la pubblicazione di articoli a favore della STIA, primo fra tutti quello che riprodusse per intero il telegramma arrivato alla sede del giornale, per avvisare della fondazione della società. Oltre a dedicare intere pagine alle *tournée* che vedevano impegnati gli artisti d'oltreoceano, si scrissero chiaramente quelli che erano gli obiettivi dell'organizzazione, diventando così un importante strumento di analisi per la ricostruzione storica degli obiettivi della società.

Il periodico fu naturalmente più che mai schierato quando si trattò di difendere la reputazione della STIA. Nel numero di aprile 1908 de *Il Teatro Illustrato* si incontrò per la prima volta un articolo che mette in luce i contrasti ai quali la nuova società stava andando incontro: «nessuna inaugurazione di teatro, nessuna formazione di compagnia fu più travagliata, osteggiata e tormentata di questa» dando la colpa alla «gelosia e invidia» di chi non era riuscito in precedenza a concepire una tale opera affaristica. E ancora, l'Osservatorio commerciale di Milano insinuò che la stagione al Coliseo era un completo disastro, e la risposta del periodico non tardò ad arrivare:

> la Milano teatrale che ha una volta di più provato l'inferiorità del proprio grado di sviluppo in materia di organizzazione commerciale, malgrado si vanti di essere il primo centro del mercato artistico.[101]

È quindi importante rilevare che il giornale, dati i suoi obiettivi, presentò solo un lato della medaglia, e cioè solo gli avvenimenti positivi, tacendo accuratamente ciò che poteva adombrare la reputazione della società. Leggendo la rivista, è quindi difficile poter ricostruire cronologicamente le vicende della STIA e della Teatral poi. Un esempio importante è costituito dall'omissione della perdita del Teatro Colón,[102] limitandosi a spiegare che la società aveva in suo potere l'altro importante Teatro di Buenos Aires, ossia il Coliseo. Altro fatto è l'elenco di

[100] E' molto probabile che la sospensione delle pubblicazioni della rivista fosse dipesa dal rapporto entrato in crisi fra Mocchi e Sonzogno.

[101] "La Società Teatrale Internazionale e inaugurazione Colon," *Il teatro Illustrato,* III, n.11, giugno 1908, s.p.

[102] Nel 1909 la STIA perse la concessione del Colón; la notizia fu omessa dalle pagine del giornale per non recare un danno d'immagine della società.

città e di teatri sud americani in cui le compagnie recitavano: sembra che la componente quantità fosse privilegiata, ecco quindi che vengono citati teatri di terz'ordine, come il Marconi, nei quali era assolutamente impossibile che i cantanti di prim'ordine potessero recitare. Anche per le città ciò che contava era proporre un elenco di nomi, e poco importava precisare che in quelle località magari la compagnia avrebbe recitato solo in pochi spettacoli.

Alla luce di tali precisazioni, *Il Teatro Illustrato* risulta uno strumento da studiare con un profondo occhio critico, sicuramente la grande importanza che riveste, ad esempio, per studiare la strategia di comunicazione della società.

4.3 *Il Teatro Illustrato* come strumento per un'analisi di *storytelling*

Per questo motivo, il caso della STIA si presta bene a una analisi in cui lo *storytelling*[103] è utilizzato come mezzo strategico per il conseguimento di obiettivi. Un esempio di *storytelling* può essere l'utilizzo in campagna elettorale da parte dei politici per acquisire il consenso degli elettori.

Il processo di narrazione delle «storie imprenditoriali»[104] ha lo scopo principale di legittimare le nuove iniziative dell'impresa, e di condurla verso una nuova identità; per questo obiettivo diventa fondamentale conquistare il consenso degli *stakeholders* e quindi degli investitori, dei concorrenti, dei consumatori e tutti coloro che possono condurre l'impresa verso una nuova ricchezza e opportunità di mercato.[105] Per poter mettere in atto questa indagine, è necessario che l'impresa attui tale strategia nel suo primo anno di nascita, e questo è proprio il caso della STIA: infatti già nel settembre 1907, mese e anno di fondazione, all'interno del periodico troviamo notizie entusiaste dell'avvenimento.

La figura 1 mostra il processo di *storytelling* proposto e schematizzato da Michael Lounsbury e Mary Ann Glynn. E' necessario però precisare che, come spesso accade, il modello propone una linearità che nella realtà si traduce in un processo molto più dinamico e

---

[103] Letteralmente "racconto di storie", lo *storytelling* è una disciplina che appartiene alle scienze della narrazione. Si tratta di un approccio disciplinare utilizzato dal marketing d'impresa per lo studio delle dinamiche di influenzamento sociale.

[104] MICHAEL LOUNSBURY, MARY ANN GLYNN, *Cultural entrepreneurship: stories, legitimacy, and the acquisition of resources*, Strategic Management Journal, 22, 2001, pp. 545-564

[105] ANDREA FONTANA, *Manuale di Storytelling*, Bologna, Rizzoli Etas, 2009, s.p.

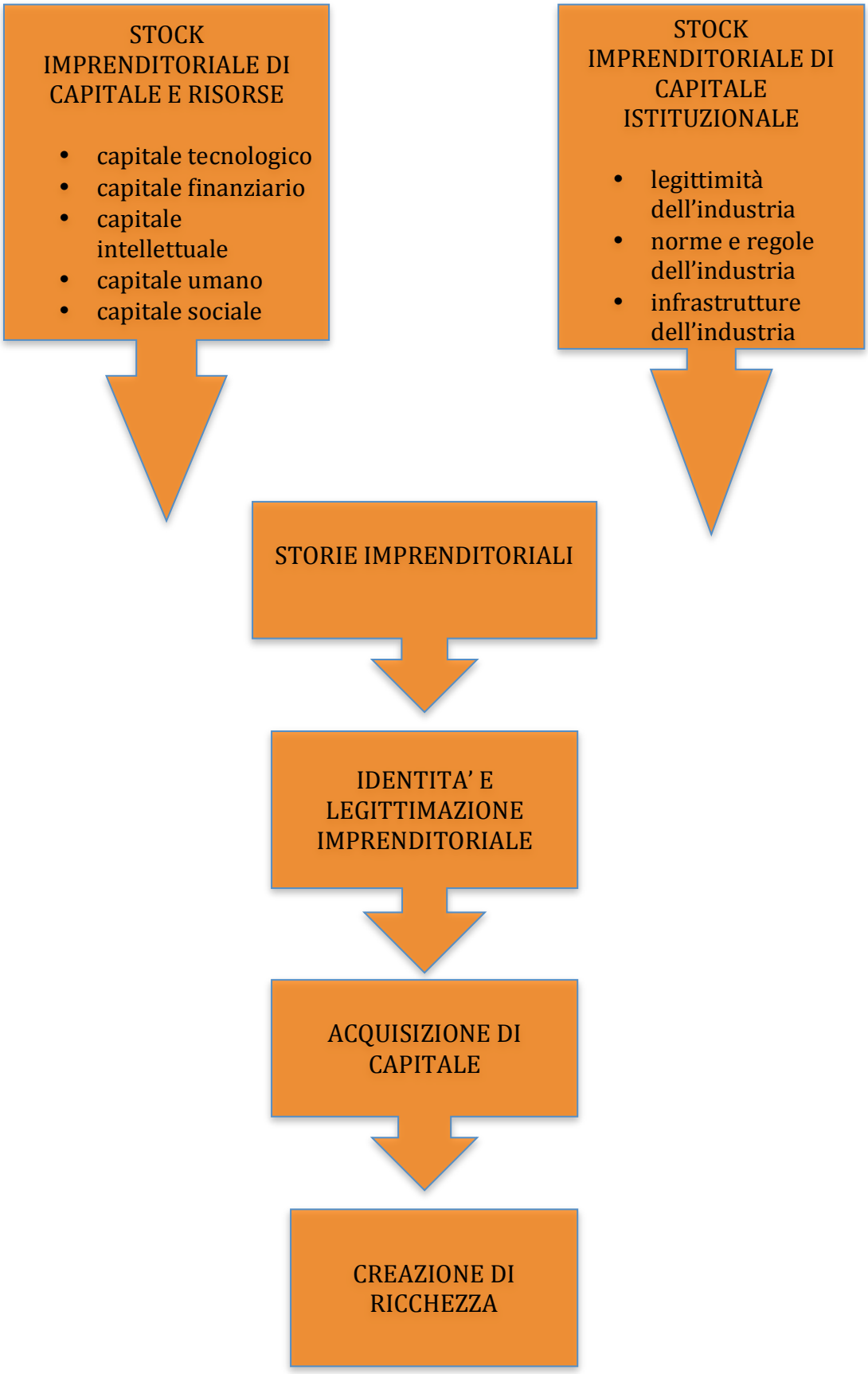


Figura uno: processo di storytelling

complesso. Dallo schema notiamo che le storie imprenditoriali occupano un ruolo intermedio, esse mediano capitali e risorse già possedute dall'impresa, per arrivare all'acquisizione di un'identità e legittimazione aziendale, allo scopo finale di acquisire capitale e quindi ricchezza. Le risorse iniziali in possesso dell'impresa, possono essere divise in due tipi di *stocks*: il primo è composto dal capitale e risorse dell'impresa, parliamo quindi del capitale tecnologico, finanziario, intellettuale, umano e sociale dell'organizzazione. Nel secondo *stock* è racchiuso il capitale istituzionale: la legittimità dell'industria cioè il grado in cui i prodotti e servizi offerti dall'impresa in un determinato settore sono accettati come utili e opportuni per i pubblici più ampi; le regole e le norme definiscono invece il comportamento economico migliore, oltre che il più socialmente accettato. Infine le infrastrutture costituiscono le risorse generali; sono i lavoratori, la tecnologia ma anche il mercato competitivo nel quale si trova l'impresa. Nella fase delle storie imprenditoriali si pone l'accento sul carattere distintivo dell'impresa: l'enfasi sarà più o meno ricalcata, a seconda che nel contesto istituzionale ci sia maggiore o minore legittimazione dell'invenzione imprenditoriale.

La fase successiva vede l'identità e la legittimazione dell'impresa, e quindi una prima valutazione sull'efficacia delle nuove iniziative che sono state intraprese. Una valutazione positiva porta all'acquisizione di capitale (di risorse e istituzionale) che va ad aggiungersi alle risorse contenute nei due *stocks* di partenza.

Il risultato finale è la creazione di ricchezza per l'impresa, che non si traduce solo nel possesso di nuovi capitali e in una crescita economica, ma anche in un miglioramento della performance aziendale.

Come suggerito da Paul Reynolds e Sammis White,[106] ai fini dell'indagine, è importante concentrarsi sui primi quindici mesi di nascita dell'impresa. Tali momenti vedono il processo di formazione dell'identità dell'organizzazione, e sono caratterizzati da una grande incertezza; la narrazione imprenditoriale ha, infatti, il suo impatto più significativo nelle fasi emergenti di creazione dell'impresa, cercando di rendere la propria attività familiare, comprensibile, accettata, e quindi più legittima ai possibili sostenitori. Gli articoli presi in esame ne *Il Teatro Illustrato,* si riferiscono quindi al periodo compreso fra settembre 1907, momento di nascita dell'impresa, e il febbraio 1909.

Analizziamo, per prima cosa, come le storie sono utilizzate allo scopo di legittimare l'azione imprenditoriale. Lo *storytelling* impiega espressioni verbali o il linguaggio scritto, come il caso preso in esame, caratterizzate da una trama di eventi e colpi di scena nei quali

[106] PAUL REYNOLDS, SAMMIS WHITE, *The entrepreneurial process,* Westport, Quorum Books, 1997, p. 42.

recitano personaggi ben definiti. A questo proposito, gli articoli pongono in grande risalto gli imprenditori affiliati alla grande società, utilizzando la caratterizzazione per mezzo di epiteti. Luigi Ducci è definito «l'impresario geniale» del Sud America, Cesare Ciacchi «l'uomo americano» affermatosi come il «Napoleone degli impresari d'oltreoceano». Ancora: Carlo Seguin è presentato come il «conquistatore moderno», Faustino Da Rosa è considerato dalla società di Buenos Aires come il «più cavalleresco uomo di teatro». Aggettivi sorprendenti e caricati di un preciso significato che potesse rendere tali personaggi riconoscibili agli *stakeholders.*

Il soggetto narrativo, cioè l'imprenditore, nel racconto, ha come destinatario l'ambiente aziendale e sociale in cui opera; deve quindi prestare attenzione nel presentare una narrazione fedele alle aspettative dei potenziali soggetti portatori di interesse. In tale gruppo troviamo sia coloro che operano nel settore teatrale, come possibili partner e partecipatori d'interesse, sia il pubblico di spettatori, composto per la maggior parte da *élites* competenti ed esigenti. Per conquistare il favore e consenso degli *stakeholders,* l'imprenditore può usare la tecnica di enfatizzare il carattere innovativo della propria impresa. *Il Teatro Illustrato,* ad esempio, era solito riportare articoli di riviste e giornali importanti dell'epoca, sia italiani che argentini, nei quali si elogiava la STIA come *<l'avvenimento più solenne della storia teatrale contemporanea>>.* Un'ottima recensione da parte di uno stimato giornale era in grado di condizionare l'opinione del pubblico, ed è molto probabile che si ricorresse a delle bustarelle per comprare il favore dei giornalisti.

Come già sottolineato, a causa del grande analfabetismo dell'epoca, *Il Teatro Illustrato* si rivolgeva a un pubblico colto e quindi ristretto, costituito per la maggior parte da uomini che operavano nel mondo dello spettacolo; fra questi ovviamente vi erano gli artisti. Costoro erano allettati con la promessa di tournée oltreoceano proficue e perfettamente organizzate; i cantanti, in questo modo, avrebbero eliminato ogni rischio d'insuccesso e beneficiato di paghe esorbitanti che solo il mercato oltreoceano poteva offrire loro. Per il pubblico pagante, invece, erano garantiti abbonamenti economicamente vantaggiosi, oltre a un sistema di teatri che avrebbe offerto loro i migliori cartelloni.

Un'altra importante strategia sulla quale si fonda lo *storytelling*, è l'enfatizzazione delle relazioni che l'impresa deteneva con settori a essa allineati sul piano culturale e normativo. Nel 1908 la STIA promosse una società consorella, la STIN Società Teatrale Internazionale, con sede a Roma; essa aveva il preciso scopo di attrarre intorno a se una rete di spettatori e teatri italiani. Nonostante la rivista cercasse in tutti i modi di celebrare il

carattere autonomo dell'impresa, è evidente che l'organizzazione italiana fosse subordinata a quella argentina.

Come già affermato, una base fondamentale per la narrazione è costituita dallo *stock* di capitale imprenditoriale detenuto dall'impresa; in esso sono racchiuse importanti risorse tangibili, come le tecnologie e il denaro, e intangibili, costituite dai brevetti, le idee, o le innovazioni possedute dall'impresa. A tale proposito, la STIA mise in grande risalto il capitale finanziario della quale disponeva; ogni articolo ricorda infatti che essa fu fondata con la grande somma di tre milioni di lire. Lo scopo non risiedeva solo nel manifestare il proprio potere economico, ma, ed è l'elemento più importante, nell'affermare che l'innovazione e potere stesso della società si fondavano sul capitale.

Il capitale intellettuale era composto da artisti e cantanti fra i più famosi all'epoca; non si trattava di compagnie comuni, ma di cantanti già affermati in Europa, e che in America Latina avrebbero visto il loro grande trionfo. Leggendo le pagine de *Il Teatro Illustrato,* è semplice trovare articoli che raccontano in maniera entusiasta l'ultima performance di un artista, o lunghe biografie correlate da immagini che li ritraggono in abiti di scena. Nel succitato capitale rientravano anche celebri direttori d'orchestra e compositori fra i più celebri, in grado di richiamare un folto pubblico.

Non mancò enfasi nemmeno nella presentazione del capitale tecnologico dell'impresa: la STIA, per le proprie tournée, dispose dei più grandi progressi della tecnica: i piroscafi. Un inviato speciale della rivista seguiva gli spostamenti oltreoceano della compagnia, testimoniando la vita in nave; come già specificato nel primo capitolo, senza l'utilizzo di un tale progresso della tecnologia, l'impresa non avrebbe mai potuto intraprendere i suoi affari americani. Altro elemento tecnico era costituito dalle preziose scenografie e costumi creati appositamente per gli spettacoli della STIA; la società creò una fitta rete con importanti fornitori dell'ambiente, pubblicizzandola a più riprese sulla rivista. Era abituale che i titoli che iniziassero con "I fornitori del Teatro Colón" erano prassi comune, in ognuno veniva presentata un'abile industria del settore teatrale: il laboratorio viennese Blascke & C., lo stabilimento Rancati, le creazioni scenografiche berlinesi della Hartwig e C., solo per fare alcuni esempi. Ogni descrizione, come era ormai usuale, veniva corredata da fotografie che ritraevano gli interni degli atelier e gli uomini al lavoro per creare un impianto di scenografie e costumi esclusivi.

Associare il nome della propria impresa a quello di note industrie fu sicuramente una strategia importante per la conquista del consenso e di nuove risorse.

Le storie che utilizzano come contenuto il capitale istituzionale posseduto dall'organizzazione hanno lo scopo di enfatizzare una innovazione in grado di distruggere le competenze o pratiche dei concorrenti. L'innovazione può consistere nelle regole e norme dell'impresa, ovvero in un comportamento economico migliore. A questo proposito la società si vantò di aver trasformato la «speculazione teatrale, che fino ad allora si era presentata come un gioco d'azzardo di uomini isolati e senza denaro, in una vera e propria industria, guidata da forti organismi capitalistici». Una chiara critica nei confronti dei *competitors* e di un mercato teatrale per molti aspetti ancora pre-industriale, e profondamente rinnovato dalla STIA.

Capitolo 3
Il primo assetto: STIA, STIN e l'Agenzia d'Europa

Introduzione

Dall'analisi della strategia adottata della STIA, è possibile notare che il *modus operandi* della società si concentrò in tre organismi principali, ognuno dei quali possedeva, almeno secondo il piano originale, un centro a cui fare riferimento.

Il primo era rappresentato dalla STIA che, operando in Sud America, riuniva in una grande rete l'Argentina, il Brasile, l'Uruguay e il Cile; in essa la base forte di riferimento fu, a fasi alterne, il Teatro Colón e il Teatro Coliseo.

Il secondo organismo aveva sede in Italia, e prese il nome di STIN, esso riuscì a controllare diversi teatri della Penisola, mentre il punto focale era rappresentato dal teatro Costanzi di Roma; esso doveva rappresentare un fedele alleato, perfettamente dialogante con il fratello argentino.

Un terzo rappresentato da un'agenzia con base a Milano, chiamata Agenzia d'Europa, che ebbe lo scopo di ridurre gli intermediari fra l'impresa e gli artisti.

Possiamo notare che questa trilogia si configura secondo una disposizione geografica ben precisa.

1 La STIA e il controllo del Sud America

1.1 La nascita della STIA

Un telegramma da Buenos Aires diretto al "Teatro Illustrato" ha recato l'importante notizia: "Per iniziativa del Signor Walter Mocchi venne costituita una Società Teatrale Italo Argentina.[107]"

In questo modo il periodico italiano ci informa della nascita della STIA. La nuova società, che inizialmente doveva configurarsi come un sindacato teatrale Italo-Sud americano, fu fondata ufficialmente il 23 settembre 1907 a Buenos Aires. [108]

Nelle poche righe dell'articolo, troviamo due notizie di fondamentale importanza per capire la natura della Società. La prima diviene una parola chiave dell'impresa: cioè il capitale, un capitale sociale di tre milioni di lire. La seconda riguarda la composizione del Cda: esso vantava i «migliori elementi della Società Bonaerense», nomi ai quali già da tempo erano legate le vicende economiche del sud America. Fra questi nomi non mancano i più importanti impresari che ormai da anni avevano i loro affari in Sud America, primo fra tutti il celebre Cesare Ciacchi, concessionario nel 1907 del Teatro Coliseo, questi aveva avuto in concessione dal Municipio di Buenos Aires il Colon, il principale teatro della città ma, non avendo a disposizione tutto il capitale necessario[109], aderì alla nascente società. Così la STIA si prese l'impegno di gestire il Teatro con i propri capitali, assumendone quindi l'impresa, e Ciacchi ne fu il direttore. Aveva così origine «l'"Empresa del Teatro Colón"».

Si unirono anche altri nomi di rilievo, come quello di Luigi Ducci, che divenne amministratore del Teatro Coliseo.

Fra i fondatori della Società ricordiamo: Cesare Gonzalez Segura, Giuliano Martínez, Juan Cruz-Varela, e, dal punto di vista legale, il Comm. Antonio Tarnassi e il Dott. Alejandro Olivero; infine l'uomo che più di tutti rappresentava il potere del capitale: Charles Seguin. Secondo Vittorio Frajese sembra che Mocchi ebbe la fortuna d'incontrarlo quando, il 31 luglio 1907, con l'ultima rappresentazione di *Cavalleria*, la Carelli terminò il suo contratto con l'Impresa Ciacchi al Coliseo di Buenos Aires. I due uomini sembravano fatti proprio per

[107] "Una società teatrale italo-argentina", *Il Teatro Illustrato*, III, n.49, settembre 1907, s.p.
[108] "Arte e Artisti. La Società Teatrale Italo Argentina", *La Patria degli italiani*, 9 ottobre 1907
[109] "Il Signor Ciacchi e la STIA," *Il Teatro Illustrato*, IV, n.13, luglio 1908, s.p.

intendersi; Mocchi espose il suo piano e l'accordo fu rapido e completo; «da quel colloquio nacque, potremmo dire all'americana, la società teatrale Italo Argentina». [110]

Non ci fu solo Buenos Aires: anche i Teatri di Rosario e Montevideo entrarono a far parte della società e già diverse trattative miravano ad allargare questa rete in tutto il Sud America. Lo steso impresario Arturo Padovani, impegnato nei suoi affari in Cile, aderì alla STIA.

Ecco subito chiaro uno dei piani della STIA: creare un'ampia rete di teatri nel Sud America, sfruttando gli affari e le vaste conoscenze degli impresari che già operavano oltreoceano. I frutti di questa rete di impresari non tardarono a maturare. Ai precedenti teatri si unirono il Victoria di Buenos Aires, l'Opera e l'Olimpo di Rosario, dove protagonista era l'impresario Luigi Carpintiero, «il più onesto ed abile della città», oltre ad almeno un teatro nelle città di San Paolo, Rio de Janeiro, Santiago e Valparaiso. In questo modo la società si assicurò il giro di una serie di spettacoli che non sarebbe stato conveniente impegnare e mettere in scena solo per la capitale argentina.

Ecco così che nel giro di pochi mesi la STIA costruì una rete di teatri che toccava non solo l'Argentina, ma anche l'Uruguay, il Brasile e il Cile.

Mocchi assunse un ruolo di rilievo, divenne Vice-Amministratore generale e Agente per l'Europa, proprio a testimoniare l'importante collegamento che la STIA voleva mantenere con il vecchio continente.

Nel dicembre 1907 il giornale *La Tribuna* elogiò lo spirito industriale della STIA, considerandolo un progetto rivoluzionario senza precedenti nel campo dell'impresariato teatrale[111]. Vediamo quindi come un periodico romano sosteneva l'attività della società, e molto probabilmente non è un caso se dopo alcuni mesi fu acquistato da una cordata comprendente la Banca Commerciale Italiana di Milano e alcuni industriali.

Nei primi mesi del 1908 la Società riuscì ad ampliare la rete brasiliana, aggiudicandosi i più importanti Teatri di Rio de Janeiro e di San Paolo, amministrati dall'impresario Cateysson. Egli entrò così a pieno titolo a far parte della STIA, nel ruolo di Amministratore della Società per tutto il Brasile.

Nell'estate 1908 si unì al *trust* un uomo cardine per il futuro della Italo-Argentina: Faustino Da Rosa. Egli era proprietario dei teatri Avenida e Odéon di Buenos Aires, quest'ultimo rappresentava il principale teatro di prosa in Argentina; nell'ottobre di

---

[110] VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, I, Roma, Capitolium, 1978, p. 250.

[111] E' pratica consueta dell'epoca per un giornale riportare articoli di altri periodici

quell'anno si inaugurò l'apertura che raccolse tutti i fasti della vita notturna di Buenos Aires e le «deità dell'Olimpo porteño.[112]»

In quell'anno entrò nella rete della STIA anche il teatro che rappresentava uno dei suoi maggiori concorrenti: il Politeama.

A pochi mesi dalla sua costituzione, la STIA aveva nelle sue mani i teatri cardine di tutto il sud America, ma la situazione era destinata a mutare. Mocchi non riuscì ad aggiudicarsi sempre la concessione del Colón, trasformando il Coliseo nel teatro di punta della STIA.

1.2 La grande inaugurazione del Teatro Colón

Nel maggio del 1908 ci fu la grande inaugurazione del Colón, il teatro rappresentava una vera e propria istituzione culturale della società porteña; quell'anno fu riaperto dopo lunghi lavori di ampliamento e ristrutturazione, si può quindi immaginare l'importanza sociale, economica e politica dell'evento.[113]

La stagione iniziò il 25 maggio, giorno della grande inaugurazione, e terminò l'11 settembre. Il teatro, secondo il contratto di *arrendamiento* firmato il 31 dicembre 1907 dal sindaco Carlos Torcuato de Alvear, fu dato in concessione all'impresario Cesare Ciacchi per la durata di 5 anni. La STIA non figurò nel contratto con la Municipalità; il suo ruolo era quello di socia del concessionario ufficiale; di fatto la STIA possedeva il capitale e come contropartita esigeva una partecipazione diretta nell'amministrazione del teatro, tanto che, secondo alcuni giornali dell'epoca, Ciacchi era un «simple dependiente de la Sociedad, con dirección artística sólo nominal.»[114]

Anche nelle riviste dell'epoca, neutrali all'influenza di Mocchi, Ciacchi figurò come la figura di prim'ordine, probabilmente a causa della sua grande popolarità che, inevitabilmente, mise in ombra la giovane Società. I ruoli furono ufficialmente ripartiti nel modo seguente: al famoso impresario fu affidata la direzione artistica, alla STIA competeva invece la gestione amministrativa.[115]

---

112 "Un nuovo teatro a Buenos Aires: Il Teatro de la Avenida", *Il Teatro Illustrato*, IV, n.19, novembre 1908, s.p.

113 ENRICO DE LA GUARDIA, ROBERTO HERRERA, *El arte lirico en el teatro Colón (Con motivo de sus bodas de plata) 1908-1933*, Buenos Aires, Zea y Tejero, 1933

114 ROBERTO CAAMAÑO, *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, II, Buenos Aires, Editorial Cinetea, 1969, p. 75.

115 "Recuerdo temporada 1908 Colón", *La Revista Artistica y Teatral de Buenos Aires,* X, n.8, maggio 1908, s.p.



Immagini del Teatro Colón



La data scelta per la grande apertura non fu casuale: si trattava, infatti, dell'anniversario della liberazione argentina; prima dello spettacolo l'orchestra suonò l'inno nazionale, che fu ripetuto una seconda volta, suscitando subito il favore del pubblico. Mocchi ben sapeva che per conquistare il favore degli argentini bisognava far leva sul loro spirito nazionalistico. Fra gli spettatori non mancarono alti rappresentanti del governo argentino: il Presidente Figueroa Alcorta, che occupò il palco d'onore, accompagnato da tutto il corpo diplomatico; fra gli ospiti di rilievo ci fu anche il Ministro d'Italia, Conte Macchì di Cellere.

L'intenzione iniziale fu di prevedere l'esecuzione dell'*Otello*, ma, a causa di una indisposizione del tenore Paoli, si dovette cambiare l'opera di debutto; fino ad un giorno prima i giornali dell'epoca erano convinti che si sarebbe optato per un'opera lirica su testo di Shakespeare. Al contrario, contro ogni previsione, si eseguì l'*Aida*.[116]

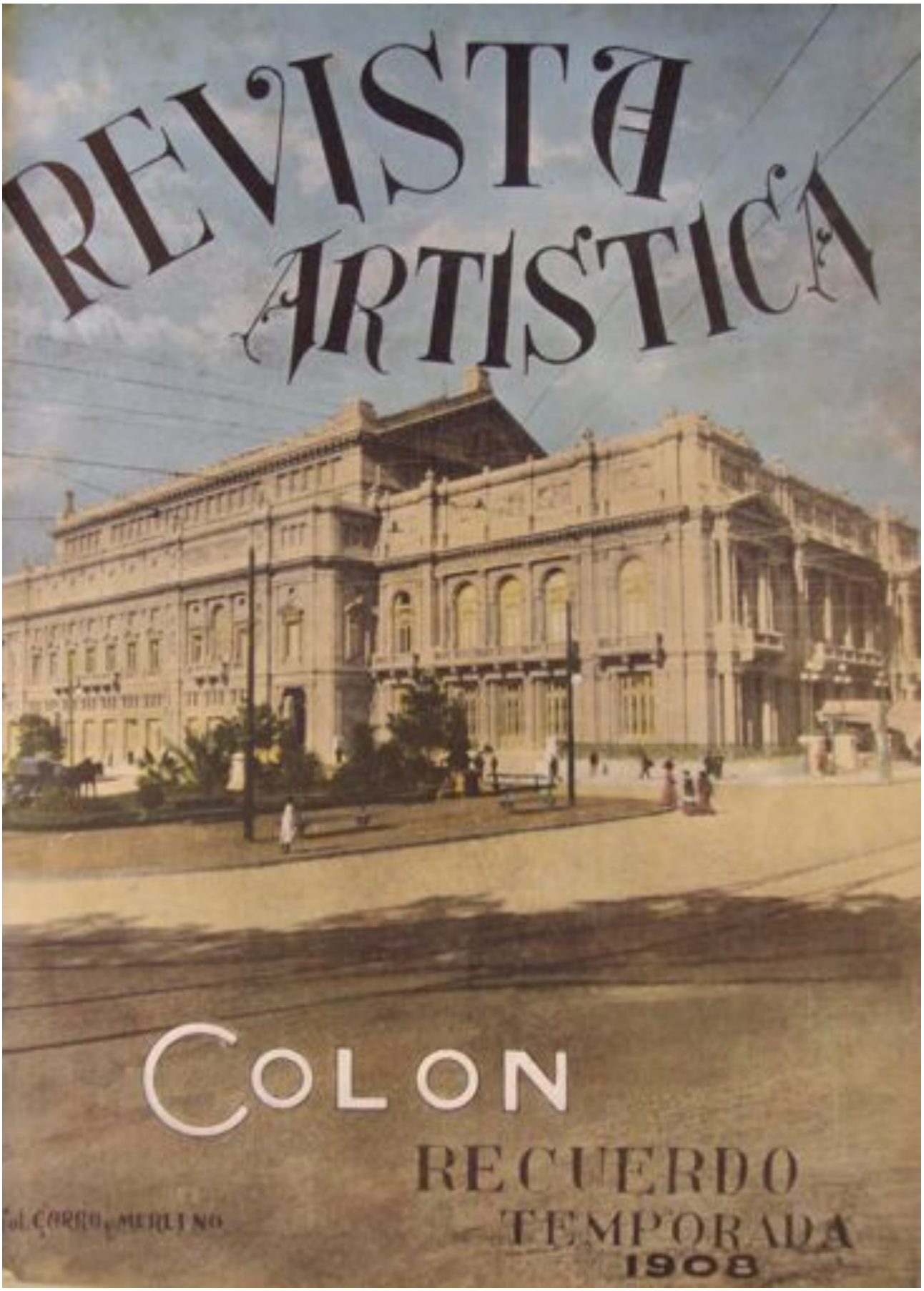
Gli artisti scritturati erano di fama mondiale, con una carriera alle spalle unitamente riconosciuta, e, insieme a essi, artisti che si stavano affermando in quel momento e che avrebbero avuto a Buenos Aires la loro Cresima artistica. Per citare solo alcuni nomi: Eugenia Burzio, Maria Farneti, Amelia Pinto e Titta Ruffo, e, fra i direttori d'orchestra, Luigi Mancinelli. Basti pensare che la mole di artisti, orchestra, corpo di ballo, per un totale di più di 200 persone, costrinse al noleggio dell'intero Tommaso di Savoia che salpò da Genova il 3 maggio 1908. Il costo di questo imponente spostamento, non solo di persone, ma anche di materiali scenici, ammontò a un totale di un milione e duecentoventimila franchi passati tutti fino all'ultimo centesimo, per le casse del credito Italiano di Milano.

L'incasso della prima serata ammontò a quarantamila pesos (pari a centomila lire) e fu devoluto in beneficienza.

L'importanza che i *porteños* diedero al loro Teatro Municipale, cioè il Colon, fece sì che il teatro dell'Opera, in mano a Cano, fallisse e che potesse essere annesso alla rete della STIA.
La sera del 24 maggio si chiuse la vendita dell'abbonamento, e il mattino della grande inaugurazione, dalle ore 10, si aprì al pubblico lo spaccio dei biglietti. Persone e autovetture congestionarono le strade adiacenti in cerca degli ultimi biglietti rimasti:

> E la lotta per un biglietto, un qualunque biglietto di entrata al Colón, fu sostenuta accanitamente, anche dopo che fu appiccicato alla porta dell'angolo di via Tucuman, sulla piazza il cartello che a lettere cubitali annunziava il "Tutto esaurito"! Fino a sera, durò la lotta.[117]

[116] ROBERTO CAAMAÑO, *La historia del Teatro Colón*, cit., p. 162.
[117] "Arte e Artisti. La grande inaugurazione del Colón", *La patria degli italiani, 27* maggio 1908.



Copertina *Revista Artistica* dedicata all'inaugurazione del teatro.

Inevitabilmente ci furono episodi di bagarinaggio, nonostante la municipalità, d'accordo con l'impresa, avesse fatto l'impossibile per evitarlo.

La grande ristrutturazione del teatro non era ancora conclusa, mancavano ancora statue, arredi, dipinti e la grande sala del Buffet era ancora in costruzione, ma la magnificenza e l'eleganza che suscitò sono rimaste impresse nei giornali dell'epoca.[118] Lo spettacolo e la direzione dell'orchestra non furono da meno: riscossero un grande successo di pubblico.

La terza rappresentazione dell'*Aida*, che ebbe luogo il 28 maggio, fu proposta a prezzi popolari fuori abbonamento; un'azione promossa dalla Municipalità per permettere anche ai ceti non privilegiati di vedere il Teatro della propria città. [119]

1.3 I primi problemi interni e la disputa con Ciacchi

Una delle più grandi difficoltà da affrontare per l'inaugurazione del Colón, era quella di trovare tutte le scenografie, costumi e materiali indispensabili per lo spettacolo; materiali che il Teatro non possedeva. I tempi erano estremamente stretti, si era al mese di gennaio e in soli 4 mesi bisognava reperire tutto. Mocchi si rivolse al direttore dell'Opera di Parigi per avere consiglio, ottenendo come risposta: «Mio caro Signore voi non aprirete il teatro quest'anno».[120]

Le riviste dell'epoca, escludendo quelle che appoggiavano la società, iniziarono a decretare l'impossibilità di successo della STIA; l'episodio che in particolare scatenò le malelingue, fu l'intervento del Municipio di Buenos Aires nella gestione dell'"*Empresa del teatro Colon*". Sembra infatti che Ciacchi, in quanto socio della STIA, non volesse mantenere gli impegni presi con la Società e che quest'ultima avesse intenzione di procedere legalmente. Lo testimonia una lettera pubblicata su *La Patria degli italiani* dell'8 luglio 1908, a scrivere è Alessandro Olivero, che, insieme a Mocchi e a Juan Bortini, erano incaricati dell'amministrazione dell'*Empresa*. Olivero accusa Ciacchi di aver messo in pericolo l'esito della stagione, e di aver anteposto i propri interessi a quelli dell'*Empresa*. In un elenco molto preciso, si elencano i comportamenti che gli vengono contestati:

---

[118] JOSEFA PRADA, CARLOS HOLUBICA, *Teatro Colón. 102 años de historia*, Buenos Aires, Buenos Aires Editing, 2010, p. 50.

[119] "Arte e Artisti. Colón", *La Patria degli Italiani,* 29 maggio 1908.

[120] "Il Teatro Colón", *Il Teatro Illustrato,* IX, n.13, luglio 1913, s.p.

[…] *ma di fronte al di lei atteggiamento non mi resta che rinnovare le mie proteste nei seguenti punti:*

a) *Che Ella ha disposto personalmente di fondi comuni senza darne conto documentato;*
b) *Che ha disposto del Teatro Colon senza accordi con la società pregiudicandola nei suoi interessi;*
c) *Che Ella non ha ancora integrato le differenze riscontrate negl'introiti dal 25 maggio;*
d) *Che non ha nemmeno restituito le somme di cui aveva disposto per suo uso personale, somme di cui le s'intimava la restituzione;*
e) *Che ha rilasciato abbonamenti senza averne percepito l'importo;*
f) *Che ha concluso contratti con artisti e provveditori senza il consenso di questa società, eludendo qualsiasi controllo;*
g) *E finalmente per la sbagliata direzione artistica che non risponde agl'impegni contratti col municipio, il pubblico e gli abbonati;*[121]

Si trattò di accuse estremamente gravi, Ciacchi non tardò a rispondere, portando avanti una battaglia a colpi di lettera; ancora una volta si usò *La Patria degli Italiani* come campo di battaglia:

> […] Esa Sociedad rechazó aquellas bases porqué no satisfacían su propósito declarado de eliminarme de toda intervención no solo en la Administración sino tambien en la dirección del Teatro Colón y porqué tampoco llenaban sus miras financieras. (…) Desde luego, la pretensión de esa Societad, de adjudicarse todo el activo de la Empresa Teatro Colón, á la que aquella no ha aportado sino 70000 $ oro, siendo así que el material artístico adquirido en Europa, tiene un precio de costo de más de $ 160000 oro, de cuya cantidad me corrisponde $ 112000 oro, asume proporcionas demasiado exageradas y no consulta para nada el derecho.
>
> (…) Manifesto acerca de los puntos (a y d) que parecen referirse al mismo cargo, que no he dispuesto indebidamente de fondos comunes y mucho menos me he negado á rendir cuentas de aquellas que administré singularmente en Europa con motivo de la contratación de los artistas y demás eleméntos de la compañía lírica que actua en el Teatro Colón.
>
> (…) El segundo cargo es que he dispuesto del Teatro Colón sin acuerdo de esa Societad y perjudicandola en sus intereses.
>
> (…) Los cargos relativos á la las diferencias en las entradas de boletería y á la faltas de pago de alcunos abonos son pueriles. (…)[122]

A queste seguirono altre lettere degli avvocati di Ciacchi che accusavano il Consiglio Direttivo della STIA di non aver rispettato gli accordi, e a sua volta la STIA difendeva il proprio operato.

---

[121] "Lettera di Alessandro Oliveiro", *La Patria degli italiani*, 8 luglio 1908.

[122] "Lettera di Cesare Ciacchi", *La Patria degli italiani*, 10 luglio 1908

In questa disputa si vide l'intervento del Municipio, che rilevò le azioni che Ciacchi deteneva nella STIA.

Si arrivò alla firma di un contratto nel quale la STIA assunse l'esercizio e amministrazione del Teatro, insieme all'attivo e passivo di Ciacchi. Quest'ultimo fu nominato direttore tecnico, insieme a Bernabei, esercitando i suoi poteri in accordo con la STIA. Egli perse la possibilità di stipulare contratti con gli artisti, questa divenne un'esclusiva dell'agenzia con sede in Italia. E' lo stesso Mocchi che con un telegramma a *Il Teatro Illustrato* lo conferma:

> Annunciovi soluzione amichevole vertenza Ciacchi. Società teatrale Italo-Argentina diventa sua socia concessione, assumendo attivo passivo beneficiando ottanta per cento. Ciacchi direttore artistico Colon, Presidente nostro consiglio tecnico ed uno nostri rappresentanti internazionali. (...)[123]

1.4 La stagione 1909: la perdita del Colón e l'avvio del Coliseo

La stagione 1909 si aprì con manifestazioni di cordoglio per il terremoto di Messina e Reggio Calabria: furono organizzati diversi spettacoli di beneficenza per aiutare le popolazioni colpite e questo influì negativamente sugli incassi.

La Società Italo Argentina, «ya piensan en la colocación de las baterias en orden de guerra para la batalla lirica de 1909».[124] Purtroppo, però, si trattò di una battaglia destinata a perdersi, almeno sul fronte del Colón.

Il 3 agosto 1909 vi fu la rescissione del contratto per la concessione del Colón; il Presidente della Commissione intervenne, e Ciacchi continuò a essere il concessionario, ma le azioni della STIA furono acquistate dalla ditta Consigli e Paradossi, sostenuta dal capitalista Nicolas Mihanovich, per una somma di due milioni di franchi.

La stagione non sembra aver riscosso un grande successo a causa del repertorio concentrato su opere già note al grande pubblico; il 27 luglio 1909 al Colón era in programma La Dannazione di Faust. Gli abbonati del primo turno, stanchi del ripetersi di opere conosciute e ormai stanchi dei cambi dell'ultim'ora che erano frequenti, «impedirono, con modi abbastanza significanti, che il maestro Mancinelli desse l'attacco». [125]

---

123 "Dall'America del Sud", *Il Teatro Illustrato,* III, n.13, settembre 1908, s.p.

124 "Recuerdo temporada 1908 Colón", *La Revista Artistica y Teatral de Buenos Aires,* X, n.8, maggio 1908, s.p.

125 "Dal Sud America la STIA all'opera", *Il Teatro Illustrato,* V, n.17, settembre 1909, s.p.

Il risultato fu la sospensione degli spettacoli in abbonamento per qualche giorno, tempo utile per allestire un'opera di Wagner*: Die Meistersinger von Nürnberg*. Lo spettacolo ebbe un enorme successo.

Il 1909 è anche l'anno in cui è evidente una crisi dovuta all'eccesso di compagnie in America latina. L'impresario Beppe Paradossi sosteneva che il territorio era conteso non solo da una grande mole di compagnie italiane, ma anche da piccole compagnie locali, e le quattro più importanti compagnie francesi, fra le quali quelle di prim'ordine della *Réjame* e del *Silvain*. Conseguenza fu la sazietà del pubblico brasiliano e argentino che si tradusse in un allontanamento dalle platee. Anche se il successo artistico era innegabile, gli incassi, però, erano calati.[126]

Secondo l'impresario, le soluzioni sarebbero state quelle di non recarsi nel nuovo continente in concomitanza con altre compagnie, oppure di puntare sul genere dell'operetta.

In compenso, quell'anno si inaugurò la stagione al Coliseo sotto l'impresa STIA; si iniziò il 10 aprile con spettacoli di opera popolare. La compagnia, che già gestiva il Teatro de la Avenida, caso raro negli annali del teatro lirico porteño, offrì una doppia stagione a partire dallo stesso giorno in entrambi i teatri, alternando le opere e con praticamente lo stesso elenco.

Il 21 maggio iniziò una breve ma importante stagione di opera, nella quale cantò anche Emma Carelli; gli spettacoli terminarono il 5 giugno. [127]

[126] "La grave crisi delle compagnie drammatiche nell'America del Sud", *Il Teatro Illustrato,* VI, n.18, ottobre 1909, s.p.

[127] CÉSAR A. DILLON, JUAN A. SALA, *El Teatro Musical en Buenos Aires II Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1999, p. 30.





Immagini d'epoca che ritraggono il Teatro Coliseo

2 La STIN e il ruolo italiano

2.1 La nascita della STIN

Mocchi intuì i vantaggi che sarebbero derivati dalla creazione di una rete con l'Italia, in particolare individuò un grande teatro nel quale proporre un programma parallelo a quello svolto nel Sudamerica.[128]

Per la costruzione delle basi italiane del suo grande progetto, egli trovò terreno fertile. Nei primi mesi del 1904 il Conte Enrico San Martino di Valperga aveva riunito un gruppo di soci intorno a un capitale di un milione di lire per la creazione di una Società per il teatro lirico italiano, ripiegando però presto sulla meno rischiosa gestione della vita musicale e teatrale romana. Presidente fra le altre cose, della Drammatica Compagnia di Roma (che dal 1905 aveva in concessione gratuita dal comune il Teatro Argentina), San Martino aveva una grande influenza sulle scelte dell'amministrazione comunale. «Quando tra 1905 e 1907 al Campidoglio si profilò con forza l'idea di una gestione unica delle principali sale liriche, drammatiche e concertistiche di Roma, venne proposta l'Accademia di Santa Cecilia presieduta da San Martino. L'obiettivo principale era quello di fare del Costanzi, di proprietà privata fin dalla sua fondazione, quel teatro d'opera municipale che mancava alla capitale del Regno. Non a caso Mocchi iniziò a mettere le basi per la creazione della rete italiana, proprio con il presidente dell'Accademia di Santa Cecilia.» [129]

Nell'aprile del 1908, Bortini e Mocchi firmarono un compromesso segreto tra la STIA e il gruppo di capitalisti italiani per la costituzione, entro il 5 luglio, di una nuova società.[130]

La prima volta che ne *Il Teatro Illustrato* si parla chiaramente dell'intenzione di costituire una Società parallela, è nel numero 11 del giugno 1908. Si riporta un articolo de *La Tribuna* nel quale si fa chiaramente riferimento a un gruppo di capitalisti, interessati a creare questa «*Società romano-argentina*».

Così il 24 luglio 1908 in una sala della R. Accademia di Santa Cecilia nacque ufficialmente la Società Teatrale Internazionale, la STIN. Il 1° agosto 1908 la STIN prese possesso del teatro; la prima seduta del C.d.A., a causa della indisponibilità dei locali del teatro, ebbe luogo a Milano il 4 agosto nei locali della consorella STIA.

---

[128] VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera*, cit., p. 250.

[129] MATTEO PAOLETTI, "I trust nel teatro lirico: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931)", LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Pisa, Titivillus, 2012, pp.127-128.

[130] *Ivi* p. 129.



Prima seduta STIA-STIN nei locali milanesi della Italo-Argentina

Nel verbale di assemblea, si elencano per punti le decisioni prese:

- il Cda venga rinnovato per metà fra i due gruppi di azionisti italiano e argentino, che anche nelle assemblee la rappresentanza debba essere equivalente e proporzionale
- due siano gli amministratori delegati, uno per gruppo
- che un Direttore tecnico sia scelto nel gruppo argentino
- che l'80 % degli utili sia diviso fra gli azionisti.[131]

Per quanto riguarda le relazioni di carattere artistico e tecnico fra le due società, e il reciproco funzionamento negli atti di comune interesse, si diede incarico a Bortini di compilare un progetto di convenzione e presentarlo alla successiva adunanza del consiglio. Fu confermata la designazione di Mocchi nel ruolo di Agente generale e componenti della Giunta Esecutiva: San Martino, Enrico Bortini, Enzo Sonzogno, Louis Lombard, Ettore Bocconi, De Sanna,

131 *Ivi*, p. 132.

Mocchi. Infine si deliberò che per la stagione successiva fosse scritturata la cantante Emma Carelli. [132]

Lo statuto della nuova società per azioni STIN, prevedeva la durata della società in 30 anni e stabiliva il programma diretto all'industria teatrale nel modo più ampio senza esclusioni di sorta; tra le facoltà attribuitele, quelle di acquistare e costruire, assumere concessioni teatrali per spettacoli lirici e di altro genere in Italia e all'estero, di stipulare contratti con artisti e con maestri, di formare compagnie, corpi di ballo, masse orchestrali e corali, ecc. [133]

Il capitale sociale ammontava a 2 milioni di lire, dei quali 1 milione e 200 mila lire versato dal gruppo italiano e i restanti 800 mila dal gruppo argentino, rappresentato da Bortini. Gli azionisti si divisero in due grandi gruppi: quello italiano, con a capo a Sanmartino e Visconti di Modrone, e quello argentino, detentore della maggioranza relativa. [134] E' importante notare che alla STIA non fu concesso di ottenere la maggioranza assoluta delle azioni, con lo scopo di evitare uno sbilanciamento all'interno della società.[135]

Il C.d.A. era così composto: presidente Conte di San martino, vice-presidenti Juan Bortini e Roberto De Sanna; come consiglieri figuravano: il Duca Uberto Visconti di Modrone, Ettore Bocconi, Guido Ravà Sforni, Lorenzo Sonzogno, Tullo Cantoni, Louis Lombard, Carlo Seguin, Ernest Rottembourg, Gaetano Carloni, Andrés Luzio, Giannetto Valle. Come sindaci e sindaci supplenti: Giovanni Eigemann, Angelo Viterbi, Emilio Giannini, Luigi Bisnel, Carlo Marelli. Walter Mocchi (agente generale) e Gino Rossetti come segretario di Direzione.

Scopo ed oggetto della società era l'esercizio dell'industria teatrale, attraverso concessioni o l'acquisto di teatri in Italia e all'estero. La sua amministrazione e gestione erano supervisionate da un'Assemblea Generale, da un Consiglio di Amministrazione e da tre sindaci eletti dall'Assemblea. Per essere indipendente ed immune dai rischi del mercato, si promosse l'istituzione di laboratori scenografici che avrebbero fornito tutto il materiale necessario.[136]

Per la creazione di una grande rete italiana si avviarono le trattative per l'acquisto dell'Adriano e del Teatro Argentina di Roma, che vide come Direttore Enrico Polese. Alla STIN aderì l'impresario Temistocle Pozzali, fatto curioso, poiché egli era legato a tradizioni più

---

132 VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera*, cit., pp. 8-9.

133 *Ivi* p. 250.

134 Quote azionarie: STIA (160), Roberto De Sanna (53), Edoardo Sonzogno (42), Louis Lombard (42), Enrico di SanMartino e Valperga (23), Guido Ravà Sforni (22), Ettore Bocconi (12), Tullo Cantoni (11), Uberto Visconti di Modrone (11),, Riccardo Biglia (10), Luigi Cantoni (6) Giacomo Orefice (4), Friedrich Erlanger (4).

135 MATTEO PAOLETTI,"I trust nel teatro lirico", cit., p. 130.

136 Per una lettura integrale dello Statuto rimando ai materiali contenuti nell'appendice.

antiche e lontane dal nuove regime di imprenditorialità teatrale. Egli portò nella rete della STIN il Regio di Torino, il Carlo Felice di Genova e successivamente il Regio di Parma, il Municipale di Piacenza, il Petruzzelli di Bari e l'Adriano di Roma.

«Per assicurarsi il Teatro Argentina, invece, la società acquistò 16 mila azioni della Drammatica Compagnia di Roma, a questo proposito bisogna ricordare che Sanmartino era il presidente di entrambe le società. Egli era particolarmente interessato alle celebrazioni del 1911 per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, e il controllo della Stabile sarebbe stato un buon mezzo per intercettare le sovvenzioni stanziate per l'occasione.»[137]

2.2 La struttura interna

Molto interessante è l'analisi dell'organizzazione interna della STIN svolta da Matteo Paoletti.[138] Egli fa notare le similitudini con la struttura della U-form. [139] Quest'ultima è una forma di organizzazione dell'impresa che prevede una gestione altamente accentrata della stessa, e che, nel nostro esempio, comporta un ruolo fortemente ridimensionato degli impresari. E' caratterizzata da una macrostruttura polifunzionale costituita da almeno tre livelli gerarchici -l'alta direzione, le direzioni di funzione e le unità operative-, organi di staff, decentramento selettivo verso le direzioni di funzione.

Questa struttura ha come principale limite la lentezza delle comunicazioni interne, ma soprattutto porta gli attori ad assumere dei sotto-obiettivi organizzativi che possono entrare in contrasto con la *mission,* cioè l'obiettivo globale.

Il seguente schema viene riportato nel frontespizio del Regolamento Interno della Società Teatrale Internazionale[140]; esso rimase in vigore fino alla creazione di una comune agenzia, ovvero fino al 1909-10.

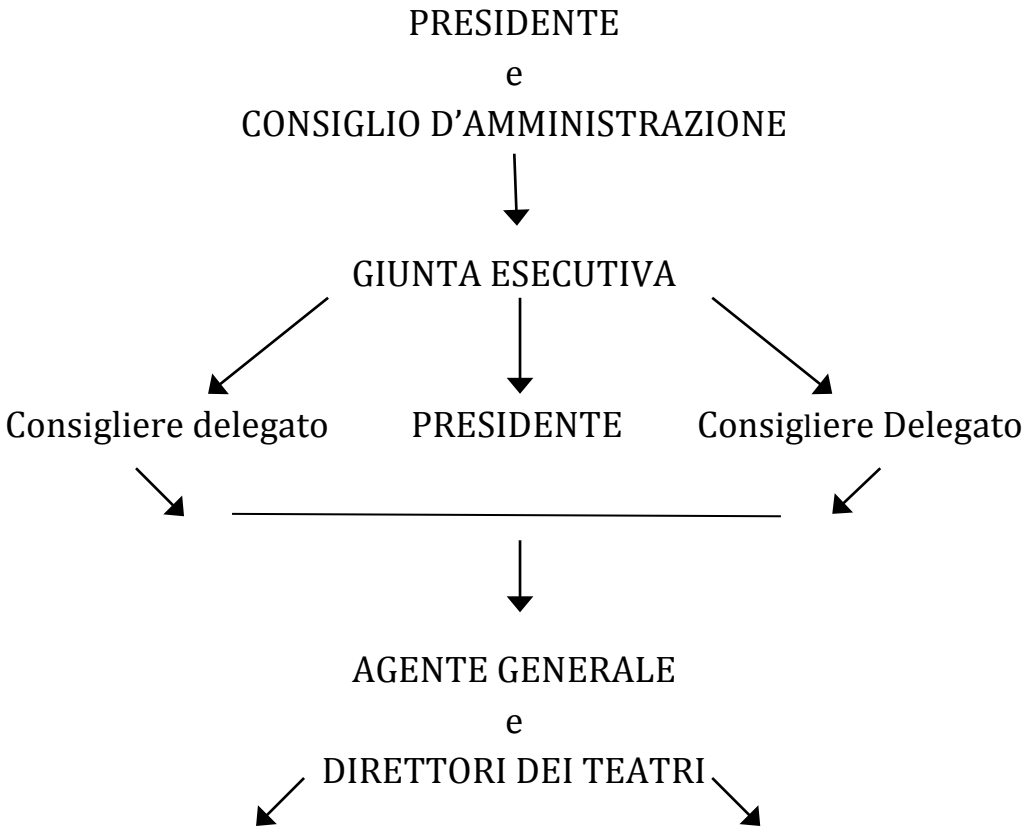
---

[137] MATTEO PAOLETTI,"I trust nel teatro lirico", cit., pp. 131-132.

[138] MATTEO PAOLETTI, "I trust nel teatro lirico: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931)", LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Pisa, Titivillus, 2012

[139] *Ibidem*

[140] Archivio Storico Capitolino, Roma, *STIn*, fascicolo 18, busta 4.



Al vertice della struttura si trovano il presidente e il C.d.A., espressione del capitale azionario, cui spetta definire l'indirizzo generale della società. Emanazione del Cda è una giunta esecutiva che, in caso di urgenza, ha la facoltà di prendere provvedimenti di competenza del Consiglio, salvo riferirne allo stesso nell'adunanza immediatamente successiva. Tra i principali compiti della giunta, della quale fanno parte Bertini, Mocchi, Sonzogno, San Martino, Lombard e Orefice, c'è anche quello di approvare i programmi artistici proposti dai direttori dei vari teatri, rispondendo delle proprie scelte al presidente e ai consiglieri delegati. Al di sotto si pone l'agente generale, figura di connessione tra gli interessi della STIN e quelli della STIA, ma anche tra il livello inferiore dei teatri e quello dell'amministrazione. In tale ruolo chiave, come già precisato, troviamo Mocchi. L'agente generale, con la sua funzione connettiva, si interfacciava con il livello operativo degli impresari dei singoli teatri, ed è qui che la STIN attuò una vera rivoluzione.

Essa ridefinì le caratteristiche di un'intera categoria: gli impresari che sottoscrivevano accordi con la società diventavano direttori dei teatri, ovvero i direttori artistici subordinati a un amministratore nominato dal Cda, il quale aveva incarichi di controllo e rispondeva all'agente generale e alla giunta

esecutiva. Estromessi dalla gestione finanziaria, gli impresari avevano come compito principale quello di assicurare alla STIN la concessione delle sale, aggiudicandosi i bandi delle amministrazioni municipali e rinunciando all'esercizio d'imprese in teatri concorrenti. Se da una parte gli impresari vedono di molto limitata la loro libertà d'azione, dall'altra percepiscono uno stipendio fisso che eliminò la precarietà storicamente connessa alla loro professione. [141]

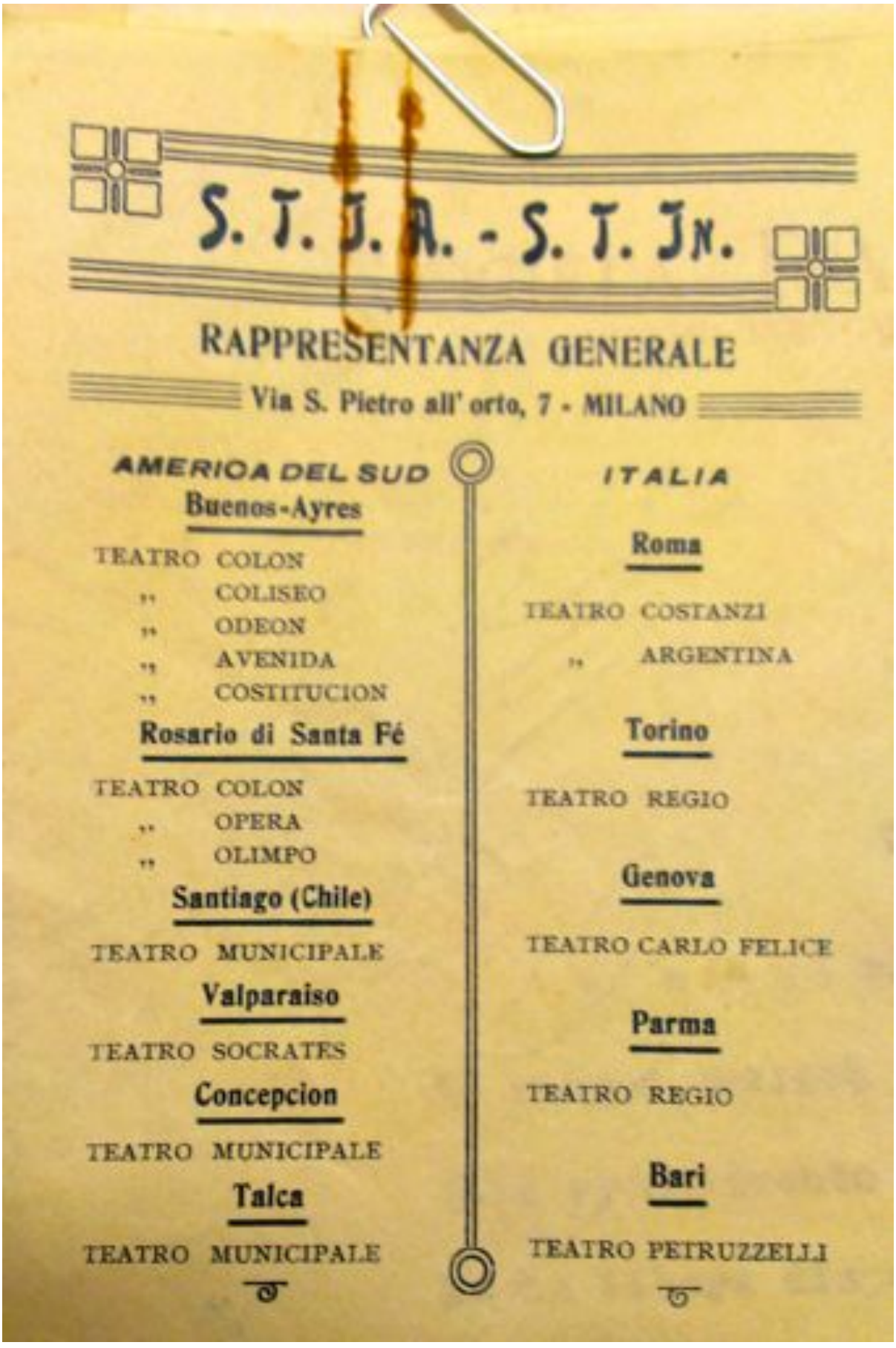
Lo stipendio degli impresari poteva aggirarsi fra le sei e le diciottomila lire annuali, oltre alle provvigioni sugli incassi giornalieri (3%), diarie per il loro spostamenti e partecipazioni agli eventuali utili della stagione (circa il 10%). Si trattò di una eliminazione del rischio di impresa, che veniva così totalmente assorbito dalla STIN: in caso di bilanci in passivo, a fine anno i deficit sarebbero stati ripianati dalla società, senza intaccare lo stipendio e le provvigioni pattuite con l'impresario, che ora diventava a tutti gli effetti un dipendente.

Se da una parte gli impresari furono maggiormente tutelati, dall'altra videro una perdita del loro potere d'azione, una posizione subordinata che non tutti accettarono di buon grado: Enrico Polese, impresario per la STIN del Teatro Argentina, dopo appena un mese già lamentava il fatto di essere considerato come un semplice impiegato, e dopo pochi mesi finì per concludere in modo burrascoso la sua collaborazione con la Società.[142]

Nell'estate del 1909 si deliberò un apposito regolamento destinato a disciplinare il funzionamento direttivo, amministrativo e tecnico della Società e delle gestioni teatrali da essa esercitate. Di particolare interesse l'articolo 15, nel quale si precisa che:

i vari organi di gestione della Stin nel disimpegno delle loro attribuzioni avranno sempre di mira il collegamento e la coordinazione fra l'esercizio dei teatri della Stin con quello dei teatri della Stia.[143]

[141] MATTEO PAOLETTI,"I trust nel teatro lirico", cit., p. 132.
[142] *Ivi* pp.132-136
[143] VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera*, cit., p. 30.



Intestazione lettera della Società, Archivio Storico Capitolino di Roma

2.3 Inizio della crisi

Mentre la STIA mostrava una posizione predominante nel mercato teatrale argentino e cileno, la STIN, nel suo primo anno di vita, mostrò gravi perdite. Un anno di prova, nel quale si trovò a gestire teatri che avevano già preso impegni con artisti, editori e imprenditori.

> [...] *epperò il programma unitario ch'è la meta della nuova Società –la quale ci sta molto a cuore perché tende a creare a Roma un'importante centro teatrale, dal punto di vista artistico e industriale- non ha potuto essere svolto, onda essa ebbe tutti gli svantaggi e nessun beneficio della molteplicità delle contemporanee gestioni, in un anno che, del resto, è stato disastroso per quasi tutte le imprese teatrali d'Italia e all'Estero*"[144]

Il periodico romano *Il Tirso*, ci testimonia una situazione nella quale la STIN non sembra aver ancora instaurato quella grande rete di teatri che era alla base dei suoi progetti. Lo svolgimento vero e proprio del programma (come se nel frattempo si fosse temporeggiato) era previsto per l'inverno successivo; il Costanzi e il Colón avrebbero formato una imponente massa corale e orchestrale destinata a rincorrere gli inverni nei due emisferi.

La situazione però era destinata a non sanarsi, e nel gennaio 1909 si prospettò in pieno una crisi di liquidità che portò l'assemblea a deliberare un aumento del capitale sociale fino a quattro milioni. Bocconi e Visconti di Modrone diedero le loro dimissioni, mentre Séguin dette incarico a Mocchi di adottare urgenti provvedimenti. Verso la metà del gennaio 1909 Mocchi scrisse a Sanmartino:

> Quale procuratore generale della Stia e depositario delle sue centosessanta azioni, ho l'onore di chiedere, ai termini degli articoli 9 e 16 dello Statuto, la convocazione di una Assemblea straordinaria a 15 giorni data, col seguente ordine del giorno:
>
> 1) Aumento capitale sociale
> 2) Aumento dei membri del Cda a 15
> 3) Elezione dei consiglieri in sostituzione dei dimissionari ed a completamento del numero totale

San Martino si allarmò e chiese a Visconti e Bocconi di intervenire e parlare con Séguin. Evidentemente la STIA intendeva esercitare sulla Stin e sul Costanzi una esagerata funzione di direzione e di controllo. La situazione migliorò e le dimissioni vennero ritirate, ma continuarono le consuete rivalità tra i consiglieri di amministrazione insieme

[144] "Parole e fatti", *Il Tirso*, 20 aprile 1909.

all'incompetenza e l'impreparazione di alcuni membri coinvolti in intrighi di carattere locale.[145]

«A fronte di una situazione gestionale difficile, il C.d.A. decise di destituire Bortini, nominando nuovo amministratore delegato Alberto Marghieri. Egli orientò la società a una gestione meno libera, cercando di porre un freno al deficit mostrato dal bilancio consuntivo. La crisi sembrò ormai inarrestabile; addirittura, nell'aprile 1909, alcuni soci chiesero la liquidazione della società per evitare il discredito che il fallimento avrebbe gettato su di loro, ed il gruppo argentino era ormai pronto ad acquistare le loro quote azionarie.»

Il disordinato e pericoloso andamento del teatro e i disastrosi risultati economici conseguiti negli altri teatri gestiti dalla STIN, allarmarono ancora una volta Séguin che adottò immediate misure urgenti per salvaguardare la STIA.

Per capire la situazione delicata nella quale si trovarono le due società, è molto interessante leggere la descrizione che ne fa Emma Carelli da Buenos Aires, in una lettera del 1° giugno 1909, indirizzata alla Signora Dejanira Avena:

> …qui va tutto bene, dopo alcune recite trionfali parto per Rosario per poi andare in Cile. Walter invece parte subito per l'Italia onde cercare di salvare la pericolante Stin da altri mali passi. E parte con ordini precisi. […] Walter va a combattere una battaglia. Io credo che per mettere d'accordo questi signori, che fanno una questione di patriottismo al rovescio, perché mai come in questo momento l'arte italiana s'è così imposta in America ed ha avuto successo, sarebbe utile una scopa che li spazzasse via tutti…[146]

Nell'estate 1909 restavano nell'orbita della STIN solamente il Regio di Torino e il Costanzi, una scelta strategica probabilmente dettata dai finanziamenti in arrivo nelle due capitali del Regno per il cinquantenario dell'Unità d'Italia.

A Roma il C.d.A. voleva sostituire Orefice con Temistocle Pozzali, direttore del Regio di Torino. L'allarme in seno alla STIA aumentò, tanto che Mocchi, come preannunciato dalla moglie, ricevette da Séguin pieni poteri per sanare la situazione e, se necessario, acquistare la maggioranza delle azioni allo scopo di sottoporre le due società a una unica disciplina. La crisi finanziaria della STIN era però ormai insanabile, tra febbraio e marzo del 1910 Charles Séguin acquistò a titolo personale le 160 azioni detenute dalla Italo-Argentina, oltre a quelle di Sonzogno, che insieme a Louis Lombard rassegnò le dimissioni dal C.d.A.

---

145 VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera*, cit., pp. 12-13.

146 *Ivi*, p. 30.

San Martino, il cui conflitto d'interessi era ormai troppo esplicito a ridosso delle celebrazioni del 1911, diede le dimissioni.

Per risolvere la difficile situazione finanziaria, a febbraio il C.d.A. scelse, per la successiva stagione di Carnevale, di cedere il Costanzi proprio al Comitato presieduto da San Martino. L'accordo incrinò del tutto il rapporto tra Mascagni e l'Internazionale: il Maestro, avendo già pianificato il programma, minacciò di dimettersi. Probabilmente grazie alle pressioni dell'editore Sonzogno e agli impegni assunti con la STIN, della quale restò a lungo azionista, Mascagni accettò di concludere la direzione di tutte le opere previste. «Questa stagione segnò la fine di un ruolo attivo della STIN nell'organizzazione delle stagioni teatrali, si limitò ad affittare ad altri il teatro di sua proprietà. Nel novembre 1911 la STIN assegnò il Costanzi a La Teatral in cambio del 10% di affitto sopra tutte le entrate.»[147]

2.4 Motivazioni dei disaccordi interni

Nelle riviste dell'epoca, che sfuggivano al controllo di Mocchi, si insinuò che la STIN fosse a tutti gli effetti una filiale della Società Argentina. Non solo i periodici italiani -un esempio ne è un articolo apparso su *La Gazzetta dei teatri* l'8 dicembre 1908-, ma anche le riviste sud-americane sostenevano questa tesi:

> La constitición de la Sociedad Teatral Internacional en Roma (…) que adquiere más bien un carácter de peculiar importancia si se observa que ella es de iniciativa esencialmente argentina[148]

A conferma delle supposizioni, in un articolo del proprio statuto, la STIA dichiara di aver «fundado en Roma una sociedad filial con el nombre de Sociedad Teatral Internacional» decretando, sembra, il carattere secondario della società romana.[149] Sembra quindi che la condizione di autonomia della STIN fosse solo apparente, ma che nei fatti e nei presupposti ci fosse alle spalle un grande disegno per sottometterla.

«Nonostante statuto e regolamenti imponessero norme precise, di fatto gli impresari, quando non gli stessi agenti, continuarono a comportarsi in maniera molto elastica, forti di rapporti personali spesso di lunga durata con i proprietari di teatri. Essi finirono spesso per

---

147 MATTEO PAOLETTI, "I trust nel teatro lirico", cit., pp. 151-152.

148 "Recuerdo temporada 1908 Colón", *La Revista Artistica y Teatral de Buenos Aires,* X, n.8, maggio 1908, s.p.

149 "Recuerdo temporada 1908 Colón", *La Revista Artistica y Teatral de Buenos Aires,* X, n.10, ottobre 1908, s.p.

sfruttare a proprio vantaggio il contratto con la STIN, evidenziando come il progetto fallisse nel subentro nelle singole concessioni. Inoltre le amministrazioni locali riconoscevano come responsabili solo gli impresari con i quali avevano sottoscritto i contratti, e non la STIN». [150]

A rendere ancora più critici gli equilibri fra i due gruppi, fu il successo inaspettato di un artista sulla piazza italiana; questo poteva avere delle ripercussioni disastrose sulle scene oltreoceano; un esempio ne è il successo riportato al Costanzi, nel 1909, dall'artista Russ ne *La Gioconda* a scapito della Burzio. Mocchi, in una lettera indirizzata a Marghieri scrive:

> […] tutti gli inconvenienti del pubblico e della stampa suscitati dalla sostituzione della BURZIO, à certamente nociuto gravemente agli interessi della S. Teatrale ITALO ARGENTINA […]. Voi sapete che la mia funzione nella STIN non è semplicemente quella di vegliare agli interessi di questa Società, m soprattutto quella di coordinare gli interessi della STIN con quelli della STIA. Orbene io non vi nascondo che l'eccessiva denigrazione della BURZIO, capo saldo della stagione del COLÓN, per opera degli stessi comunicati della Direzione del COSTANZI (…), mette la STIA in una situazione di gravissima preoccupazione (…). Noi abbiamo quindi assolutamente bisogno che la direzione del COSTANZI trovi il mezzo di fare fare alla BURZIO almeno un paio di rappresentazioni.[151]

I numerosi problemi interni alla società, secondo lo stesso Marghieri in una relazione tenuta il 5 aprile 1909 al Cda, erano dovuti ad una organizzazione impreparata e insufficiente, frutto di una gestione così varia e complessa.[152] Marghieri ammise inoltre apertamente che il grave errore commesso dalla società italiana fu quello di utilizzare quasi tutto il capitale per l'acquisto del Costanzi, questo causò la perdita di buona parte del capitale circolante fondamentale per l'esercizio della rete di teatri.

«Probabilmente alla base dell'insuccesso della STIN, concorse la presenza di due anime opposte e trasversali all'azionariato, nel quale, alla visione più smaliziata del mercato di San Martino, Mocchi, Sonzogno e Visconti di Modrone, fecero da contraltare le istanze della componente tradizionale, più attenta a ottenere un palco di favore che non a intraprendere speculazioni transoceaniche».[153]

In una lettera molto significativa scritta da Mocchi e indirizzata a Sanmartino, si scrive:

> Sono deciso ad ogni costo di fare ogni sforzo per salvare la Società, e d'impedire che una grande idea naufraghi per l'ostruzionismo e la paralizzazione di coloro che dal I° momento non capirono

[150] MATTEO PAOLETTI, "I trust nel teatro lirico", cit., pp. 136-137.
[151] Archivio Storico Capitolino, Roma, *STIn*, *lettera del 3 aprile 1909*, busta 1, fascicolo 2
[152] MATTEO PAOLETTI, "I trust nel teatro lirico", cit., p. 143.
[153] *Ivi* p.144

nulla e sovra tutto questo: che cioè una Società industriale deve essere guidata con semplici criteri commerciali, senza complicazioni di mondanità, ed anche di mecenatismo, e dev'essere diretta da pochissimi uomini, assolutamente tecnici, con facoltà, con attribuzioni e responsabilità chiaramente definite. Questa è tutta la forza della Stia, dove il potere esecutivo risiede unicamente in tre persone, e dove ciascuna di queste tre persone ha le attribuzioni chiaramente stabilite. Invece della Stin questo non è stato mai, e, quel che è peggio, nella scelta degli uomini, invece di partire obbiettivamente dai loro precedenti tecnici e dalle loro attitudini, si è partito dalle pregiudiziali, dalle antipatie, dal desiderio di non urtare Caio e Sempronio…con quel bel risultato definitivo che abbiamo visto e che per colmo di ironia si imputa ora precisamente a coloro, che non furono lasciati liberi di svolgere il programma iniziale, ed il cui intervento energico, rapido, e…lodato, non poté per la discontinuità dell'azione, essere efficace, mentre servì agli assenteisti e agli impotenti per tentare il loro discredito (…). L'anno passato della Stia si diceva assai peggio, che non si dica oggi della Stin; ma dubito che si possa far nulla, se non si comincia a modificare la costituzione interna della Società ed a sbarazzarsi dei rompiscatole.[154]

[154] Archivio Storico Capitolino, Roma, *STIn*, *lettera di Mocchi diretta a San Martino del 22 aprile 1909,* busta 12 fascicolo 2

2.5 L'entrata di Pietro Mascagni nella società

A questo punto itengo fondamentale analizzare i rapporti che intercorsero fra le due società e il compositore Pietro Mascagni, un rapporto fatto prima di diffidenza, di adulazione poi, messo spesso a giudizio di un tribunale.

Mascagni, inizialmente, non fu per nulla entusiasta all'idea di far parte della STIA, nonostante l'editore e amico Sonzogno cercasse di persuaderlo; persino Emma Carelli, nel settembre 1908, cercò di convincerlo a partire con Mocchi per una grande tournée sud americana. Il compositore, irremovibile, mandò la cantante a «carte quarantotto».[155] Egli si avvicinò alla STIN in un secondo momento grazie al Conte San Martino che, nel dicembre 1908, lo pregò di dirigere al Costanzi *Adriano*.

La grande svolta fu però nel luglio 1909: Mocchi lo propose come direttore del Costanzi. Una scelta destinata ancora una volta a scarsa fortuna, che nel disegno dell'impresario, agente del compositore nelle tournée sudamericane, intendeva spostare a favore della STIA gli equilibri interni alla STIN. Ben presto, però, all'artista il ruolo andò stretto; secondo il contratto infatti egli figurava come direttore artistico coadiuvato da un amministratore, e non direttore generale. Dopo appena un mese è lo stesso Mocchi a denunciarne la presa di libertà:

> *Il maestro Mascagni* (è stato) *scritturato per dirigere l'orchestra e gli spettacoli ma non il Teatro e* [...] *non ha quindi il diritto di dare ordini* [...] *sarebbe pericoloso, se oltre ad essere Direttore dell'orchestra e degli spettacoli fosse Direttore del teatro con funzione amministrativa, appunto perché nella sua qualità d'artista deve sempre avere ai suoi fianchi un moderatore che rappresenti il capitale*.[156]

Il proposito di Mascagni fu di formare un consiglio della STIN composto esclusivamente da elementi romani, in modo da poter controllare i consiglieri ed avere nelle sue mani il Costanzi.

Secondo una lettera scritta dal compositore alla moglie il 3 settembre 1909, nella grande seduta del consiglio del 2 settembre 1909, Mocchi lo propose amministratore rappresentante del gruppo italiano, tenendo per sé il ruolo di rappresentante del gruppo americano. Ogni atto

---

[155] Lettera di Mascagni a Luigi Illica del 18 settembre 1908, MARIO MORINI, ROBERTO IOVINO, *Epistolario Pietro Mascagni*, I, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1996, p. 300.

[156] *Verbale di Assemblea Generale di 2° convocazione dell'Anonima Società Teatrale Internazionale,* cit.

amministrativo e ogni decisione si sarebbe dovuta prendere con l'accordo di entrambi gli amministratori; in caso di disaccordo fra i due, si sarebbe ricorso al voto del consiglio.

Mocchi adottò sicuramente una strategia di adulazione per conquistare il favore di Mascagni e, quindi, le opere dell'autore per intraprendere una tournée sud-americana.

3 La costituzione dell'Agenzia d'Europa

Nella catena organizzativa del teatro musicale, l'agenzia si poneva principalmente come intermediario nella stipulazione di contratti di appalto e di scrittura teatrale, di conseguenza l'agente appariva il tramite privilegiato soprattutto nei rapporti contrattuali tra l'impresario e il singolo artista.[157]

L'istituzione da parte della STIA di un'agenzia, aveva quindi lo scopo di abolire gli intermediari e di porsi in contatto diretto con gli artisti, i capocomici, le case editrici e i fornitori.[158] In un articolo de *La Tribuna* del 15 dicembre 1907, ben si spiega la novità dell'agenzia:

> La Società ad ogni modo ha già proceduto all'istituzione della sua agenzia d'Europa, [...] agenzia che, a differenza delle altre, è di proprietà della Società, e che stringe contratti di esclusività, a lunga scadenza, con le migliori compagnie drammatiche e d'operetta dell'Italia, della Francia, della Spagna[159]

Mocchi riuscì a impiantare a Milano l'*agenzia d'Europa*, tappa fondamentale per la riuscita strategica degli affari; essa prese il nome di comune agenzia poiché serviva gli interessi non solo della Società argentina, ma anche quelli della STIN.

Essa era strutturata secondo una rete di agenti subordinati a Mocchi, che, per tale impegno, riceveva uno stipendio annuale di ventiquattromila lire con una partecipazione agli utili del 10%, i quali era obbligato a suddividere con gli agenti. Lo scopo era quello di ottimizzare i noli e le scritture secondo un'economia di scala.[160]

---

[157] LIVIA CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzia teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, p.78

[158] "Arte e Artisti. La Società Teatrale Italo Argentina", *La Patria degli Italiani*, 9 ottobre 1907.

[159] "La STIA", *La Tribuna*, 15 dicembre 1907

[160] MATTEO PAOLETTI, "I trust nel teatro lirico", cit., p. 134.

Gli impresari, se da una parte continuavano a indirizzare le scelte artistiche attraverso le scritture, dall'altra erano obbligati a servirsi dell'Agenzia generale per tutte le trattative d'affari, limitando molto la loro libertà d'azione. In questa logica rientrava anche la scelta dei cartelloni, affinché si potessero coordinare programmi e cast dei vari teatri.

L'agenzia comune venne accusata dalla STIN di mancato funzionamento delle scritture. In questa crisi Mocchi sembrò destreggiarsi molto bene, tanto da venire accusato di sfruttare le difficoltà della società per strappare alla moglie contratti più vantaggiosi. Nonostante alcune storture, fu però grazie al lavoro dell'agente generale che già nel primo anno di attività la maggioranza delle scritture della Internazionale venne stipulata su contratti prestampati della Stia, la quale divideva la commissione a metà con la STIN.[161]

Nel 1910 l'agenzia fu acquistata dalla Teatral, la nuova società di Mocchi, e prese il nome di Agenzia Italo-Sud Americana.[162]

La scelta della città di Milano non fu casuale. Secondo un censimento della popolazione di Milano del febbraio 1901, su un totale di seicentonovantuno impresari e agenti lirici che operavano nella penisola, ben centocinquantuno avevano i propri affari a Milano. Con la costituzione del Regno d'Italia, una folla di aspiranti agenti lirici si riversò in città, allettati dal guadagno facile e dall'allentamento del controllo esercitato dai prefetti.

Giulio Ricordi nel 1885 tenne un discorso di fronte alla Municipalità a favore della sovvenzione scaligera, nel quale egli riporta l'elenco delle agenzie teatrali operanti nella città e la correlata stampa periodica. Le agenzie risultavano ben tredici, senza calcolare gli agenti "volanti" che infestavano la Galleria. [163]

Mocchi scelse quindi un luogo in cui il commercio di partiture e artisti era storicamente prolifico, e dove poteva osservare da vicino i propri concorrenti.

[161] *Ivi*, p.147
[162] "Dall'Argentina", *Il Teatro Illustrato*, III, n. 23, dicembre 1910, s.p.
[163] LIVIA CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato*, cit., p. 247.





Alcune immagini degli uffici dell'Agenzia d'Europa

Capitolo 4
Il secondo assetto: la Teatral e l'impresa del Teatro Costanzi

Introduzione

Il grande progetto affaristico di Mocchi presuppose un forte accentramento del potere nelle sue mani, e ciò non fu possibile in seno alla STIA: la sua direzione, infatti, fu di competenza di una triade nella quale Mocchi, come già affermato, occupava il ruolo di agente per i rapporti con l'Europa. Parallelamente gli affari della STIN stavano pericolosamente fallendo; di conseguenza l'impresario comprò la maggioranza delle azioni della società e prese in appalto il Teatro Costanzi, dando così origine all'impresa del Teatro Costanzi.

Il potere acquisito in Italia lo motivò a estendere la propria influenza anche nel Sud America, così nei primi mesi del 1910 diede vita una nuova società denominata Teatral; la nuova società fu sotto stretto controllo di Mocchi che iniziò così un'egemonia destinata a durare fino al 1924.

Nel 1919 iniziarono le prime avvisaglie della crisi che condussero alla fine degli affari dell'impresario: le cause sono da attribuire alla guerra, all'aumento delle paghe degli artisti e al mutato gusto del pubblico; quest'ultimo infatti fu sempre più attratto dalla produzione tedesca e francese. Mocchi assecondò il nuovo interesse nato negli spettatori, ma a discapito del repertorio italiano, e questo provocò la ferma disapprovazione di Pietro Mascagni e Gino Marinuzzi, i quali iniziarono a disertare le *tournée* sud americane.

Nel 1924 Mocchi dovette rinunciare all'appalto del Colón, e solo due anni più tardi perse la concessione del Costanzi, il quale fu trasformato dal regime fascista nel Teatro dell'Opera di Roma. L'impresario non poté più contare su tale teatro come suo riferimento italiano, e neppure su quello americano, il Colón: ciò segnò la fine della «più agguerrita (ma anche più turbolenta) coppia[164]di manager del teatro lirico che abbia vantato il Novecento».[165]

[164] Si intende la coppia Walter Mocchi ed Emma Carelli.

[165] LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario di un grande direttore d'orchestra,* Milano, Mondadori, 1995, p. 259.

1 La fondazione della Teatral

Signori, io sono…il Prologo; e sono incaricato,
pria che s'apra il velario, di darvi questo dato

intorno a questa accolta d'artisti senza uguale
sorta sotto gli auspici de la nuova "Teatrale"

ch'è come chi dicesse, oltre Oceano e di qua,
la più brillante e solida fra ogni altra Società.(…)[166]

Questi ultimi versi sono estrapolati da un articolo del marzo 1910 de *Il Teatro Illustrato* e presentano la nuova società in accomandita: la Teatral.[167] La direzione dell'impresa fu di competenza di Mocchi, il quale fu affiancato da Ducci e Giulio Marchetti; la scelta ricadde su questi nomi non a caso: entrambi, infatti, furono proprietari di una compagnia di operette, genere musicale di cui Marchetti fu definito il «più illustre sovrano».[168] Il genere dell'operetta rappresentò la risposta ad un mutato gusto del pubblico di teatro, ormai irrequieto e disinteressato dal tradizionale repertorio operistico. Sintomo di tale inquietudine furono le interruzioni di diversi spettacoli a opera degli spettatori, i «quali lamentarono una pessima distribuzione e scelta delle recite, e anche il Colón non ne fu risparmiato».[169]

Il Sud America divenne meta di numerose compagnie d'opera, le quali non seppero differenziare il prodotto offerto; la conseguenza fu una crisi del settore. Mocchi intuì che la soluzione risiedeva nella proposta di un cartellone ricco di opere inedite e di rappresentazioni d'operetta;[170] nel 1912 fece il suo debutto anche la Compagnia Circus Szedt promossa da Ducci.[171]

A Buenos Aires il punto di riferimento delle stagioni della Teatral fu il Teatro Coliseo, fino a quando, nel 1914, la gestione del Colón fu di nuovo concessa a Mocchi; per quanto

166 "La Teatral", *Il Teatro Illustrato*, III, n. 6, marzo 1910, s.p.

167 Nell'articolo si può leggere, oltre al racconto in versi completo, l'elenco delle compagnie controllate dalla Teatral; vengono elencati minuziosamente gli artisti più celebri insieme ad un grande apparato fotografico che li ritrae.

168 "La Teatral", *Il Teatro Illustrato*, cit., s.p.

169 VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Roma, Capitolium, 1977-1978, p. 26.

170 Le compagnie più celebri furono: Compagnia di operette Marchetti, Compagnia Arturo Padovani, Compagnia Caramba-Scognamiglio, Compagnia Ermete Zacconi, Compagnia d'operette Città di Milano.

171 Il teatro si trasformò in un circo equestre composto da più di cento artisti e cavalli.

invece riguardò il controllo della rete di teatri sud americani, la società acquistò dalla STIA il controllo delle sale brasiliane, uruguayane e cilene.[172]

Nel 1912 l'impresa ingaggiò nella *tournée* sud americana il direttore d'orchestra Gino Marinuzzi, il quale, insieme a Mascagni, costituì la punta di diamante della compagnia. In quell'anno Mocchi affidò a Marinuzzi la direzione artistica del Coliseo con lo scopo di contrastare il più possibile la concorrenza del Colón.[173] Nonostante alcuni contrasti iniziali[174]fra i due – aggravati dalle precarie condizioni di salute del Maestro -, Marinuzzi rappresentò una figura cardine per gli affari della Teatral; grazie alla società, infatti, il direttore portò avanti una serie di stagioni italiane con il chiaro intento di accrescerne la fama in vista delle *tournée* americane. Di particolare importanza a tale scopo fu il suo ingaggio del 1914 a La Scala di Milano.

1.1 La ripresa del Colón

Nel 1914 Mocchi si aggiudicò nuovamente l'appalto del Colón, e ciò fu possibile grazie all'apporto di capitale di Faustino da Rosa,[175]il quale, insieme alla Teatral, entrò a pieno titolo nella gestione del teatro. Mocchi realizzò così «il vecchio desiderio di collegare il Costanzi al maggior teatro dell'America latina».[176] La concessione fu senza dubbio favorita dalla morte di Ciacchi avvenuta solo pochi mesi prima: Ciacchi, infatti, si aggiudicò l'appalto del teatro sin dalla sua grande inaugurazione del 1908. Dopo la conclusione della stagione 1913/14 affidata a Leopoldo Longinotti,[177]la Teatral si aggiudicò la concessione del teatro per quattro anni a partire dal 1914/15.

---

172 "Dall'Argentina", *Il Teatro Illustrato*, III, n. 23, dicembre 1910, s.p.

173 Quell'anno al Colón direttore d'orchestra fu Arturo Toscanini.

174 «Io non so come mi arrangerò con Mocchi per non tornare l'anno prossimo ma, pur cercando di stare in buoni rapporti, cercherò di non tornare; della Teatral ne ho abbastanza, l'America può aspettare per rivedermi per qualche anno ed il mare è meglio dimenticarlo per un pezzo» in LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* cit., p. 202

175 ROBERTO CAAMAÑO, *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, II, Buenos Aires, Editorial Cinetea,1969, p. 80.

176 VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'opera*, cit., p. 85.

177 Per la prima volta ,dal 1908, le pagine de *Il Teatro Illustrato* dedicarono articoli alla stagione del Colón. Molto probabilmente la società intendeva conquistare il favore di Longinotti per una possibile collaborazione nella gestione del teatro.

Durante la prima Guerra Mondiale gli artisti continuarono a esibirsi grazie ad un accordo che Mocchi stipulò con il Ministro dell'Istruzione italiano affinché i cantanti non venissero arruolati in guerra.[178]

Nel 1918 Mocchi e Da Rosa persero la gara per la nuova concessione triennale del Colón. A peggiorare un anno difficile sorsero contrasti con Marinuzzi, il quale si rifiutò di intraprendere nuove e faticose *tournée* sud americane. Mocchi, esasperato dalle continue richieste di artisti eccessivamente esigenti, sfogò la sua rabbia in una lettera indirizzata al Maestro:

> […] evidentemente tu hai la convinzione di avere sortito dalla fortuna il diritto divino che un imbecille (che sono poi io) sia stato spedito in terra dal Padreterno per fare la tua fortuna morale, finanziaria, ecc. per poi prendermi ad ogni istante a calci nel sedere. Tu vuoi avere mezzo milione di contratti, farti mettere in scena le opere senza avere neppure un editore, farti fabbricare le uniche scene e gli unici costumi che quest'anno si portino in America. Basta per Dio! Ne ho avuto già abbastanza l'anno scorso di essere stato sul punto di crepare, con questa serie di colpi datimi all'ultimo momento ed all'improvviso. Se non vuoi venire paga la tua penale, ed io cercherò una persona più tranquilla, meno esigente, e soprattutto più riconoscente e rispettoso delle forme.[179]

Nel 1920 si avviò la crisi della società, accusata ormai di non proporre più spettacoli di qualità e di prestare attenzione solo al guadagno;[180]insieme ad essa «incominciava […] la decadenza del più forte, più battagliero, più audace e più intelligente impresario lirico di allora».[181] Si era di fronte a una delle più vaste recessioni economico-finanziarie che il teatro lirico avesse mai affrontato[182]. Mocchi diede la responsabilità della situazione alle paghe eccessive degli artisti e direttori d'orchestra: tale aumento produsse un innalzamento dei prezzi dei biglietti a costi non più competitivi. La situazione condusse a una crisi di pubblico che, complice la guerra, non poté più spendere le cifre di un tempo per l'acquisto gli abbonamenti.

La tendenza filofascista di Mocchi emerse nella proposta di risoluzione del problema sul versante italiano:

---

[178] Lettera a Mocchi di Marinuzzi del 30 gennaio 1918, in LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* cit., p. 260

[179] Lettera di Mocchi a Marinuzzi del 31 marzo 1918, in LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* cit., p. 266.

[180] "Colón y Coliseo", *Nosotros* , anno XIV , settembre 1920, n. 136, p. 129.

[181] ROBERTO MANILLA, *Nazareno De Angelis, ossia l'opera vista dal basso*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2003 p. 257.

[182] LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* cit., p. 280.

non tarderà a realizzarsi una buona passata di fascisti [...] anche davanti e dentro i teatri per ristabilire: sia i prezzi dei posti, sia per conseguenza anche le paghe degli artisti di cui le attuali enormità sono ormai comprovate dai risultati artistici e di cassetta!!!.[183]



Il Teatro Colón oggi

[183] Lettera di Mocchi a Marinuzzi, del 29 giugno 1921, in LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* cit., p. 314.

1.2 L'inizio della fine

Nel 1922 Mocchi e Da Rosa si aggiudicarono nuovamente la concessione triennale del Teatro Colón. La crisi prodottasi negli ultimi anni non fu però destinata a risanarsi e in tal modo la Teatral non riuscì a offrire le stagioni di un tempo. Durante il periodo d'appalto la società fu infatti costretta a chiedere l'aiuto della Municipalità per la prosecuzione della stagione; a causa della scarsa vendita di biglietti e abbonamenti l'impresa non poté far fronte alle spese.[184]

> l'aumento dei prezzi delle masse, raddoppiatisi, il minor concorso del pubblico del pubblico al Teatro per la crisi economica, e il divieto della Municipalità di aumentare i prezzi, rendono passive le Stagioni del Colón; sicché è indispensabile ridurre il costo delle Compagnie, e dar preferenza a della merce che, pur essendo meno buona, costi meno.[185]

A Buenos Aires fiorì un particolare amore per le opere tedesche e francesi, di conseguenza gli autori italiani trovarono minor mercato per le proprie rappresentazioni e l'arte italiana all'estero subì un brutto contraccolpo. Mocchi rispose al nuovo gusto del pubblico scritturando al Colón, per la stagione 1923, l'Orchestra Filarmonica di Vienna.[186]

Mocchi vide nel regime fascista una soluzione per risolvere i problemi del mercato lirico; egli si prodigò per la creazione di un organismo burocratico centrale che portasse alla riduzione degli stipendi dei cantanti e a una limitazione dell'autonomia delle agenzie. Tale organismo prese il nome di Consiglio Nazionale del Teatro, e Mocchi vi si appellò in quanto segretario generale del sindacato degli impresari:

> Si tratta dell'inizio di una organizzazione politica, sociale ed economica che contrassegna il Fascismo e che troverà prima o poi nella riforma della costituzione e delle leggi la sua concretezza, ma che intanto si forma e s'impone mediante le forze sindacali.[187]

---

184 ROBERTO CAAMAÑO, *La historia del Teatro Colón,* cit., p. 88.

185 Lettera di Mocchi a Marinuzzi del febbraio 1921, in LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* cit., p. 339.

186 Alla direzione si alternarono Richard Strauss e Gino Marinuzzi.

187 Lettera di Mocchi a Marinuzzi del gennaio 1924, in LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* cit., p. 364.

Secondo Mocchi tale Organismo centrale avrebbe dovuto collegare gli enti teatrali autonomi e distribuire loro dei contributi statali affinché fossero uniti sotto un'unica disciplina, lasciando libere le singole amministrazioni.[188]

Il 1924 fu un anno disastroso per gli affari d'oltreoceano: a causa della mancanza di denaro la stagione del Colón rischiò la cancellazione. Non tutti gli artisti annunciati in cartellone si presentarono, e ciò provocò un terribile danno d'immagine alla società. La compagnia non poté proseguire nella *tournée* brasiliana a causa di una rivoluzione scoppiata nel paese:

> Mocchi, che aveva sdoppiato la compagnia fra Buenos Aires e Rosario dal 13 al 17 luglio, ci fece arrivare a Montevideo; decise di tornare al Colón ma con le paghe del Brasile, ci fu una grande protesta e alcuni se ne tornarono in Italia.[189]

La decadenza dell'impresario era ormai visibile a tutti; il 30 maggio 1924 la *Intendencia* del Colón propose la recessione del contratto e istituì una gestione mista nella quale la Municipalità e concessionario si divisero a metà i benefici. Questa proposta è da considerarsi come il primo passo verso la municipalizzazione del teatro, che si concluse nel 1930.[190]

---

188 Mocchi propose il progetto di un ente nazionale a Mussolini e a Bottai.

189 Lettera di Achille Consoli a Marinuzzi, in LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi,* p. 386.

190 ROBERTO CAAMAÑO, *La historia del Teatro Colón,* cit., p. 92.

2 La nascita dell'impresa del Teatro Costanzi

La STIN non riuscì a risolvere i molteplici problemi interni e la situazione peggiorò con il passare dei mesi: dal punto di vista finanziario continuò a presentare gravi perdite, mentre i membri del C.d.A. mostrarono un sempre maggiore disinteresse verso le sorti della società.[191]

Nella primavera del 1910 Mocchi si vide negare l'accesso al palcoscenico del Costanzi, si trattò di un episodio molto significativo nel quale l'impresario comprese la necessità di concentrare l'attività del Teatro Costanzi nelle proprie mani. Di conseguenza acquistò le azioni detenute dall'amico Sonzogno e, ottenuta quindi la maggioranza assoluta nell'assemblea della società, entrò a far parte del comitato direttivo.[192]

Nel 1911 ci fu la temporanea cessione del teatro al Comitato dell'Esposizione che in quel momento fu l'unico in grado di proporre una stagione di rilievo che scongiurasse la supremazia del rivale Teatro Argentina. Sanmartino, nella carica di presidente del comitato, considerò il Costanzi come parte integrante di un grandioso programma di spettacoli lirici.

La stagione lirica 1911/12 fu la prima di competenza della Teatral e, nonostante una prima difficoltà nella programmazione del cartellone,[193]la Carelli entrò a pieno titolo nella gestione del teatro. Il Consiglio comunale di Roma elargì al Costanzi delle sovvenzioni annuali allo scopo di incentivare la produzione e rappresentazione di nuove opere; fu istituita una commissione composta da rappresentanti della giunta comunale e dell'impresa alla quale fu affidato il compito di scegliere un'opera italiana inedita da proporre nella stagione di carnevale.[194] L'impresa poté beneficiare di una somma di denaro annuale ma fu di fatto vincolata nella scelta del proprio cartellone.

Mocchi approfittò della crisi finanziaria della STIN per aggiudicarsi la concessione del teatro per cinque anni. Nacque così l'Impresa del Teatro Costanzi: una società in accomandita con personalità giuridica propria la cui guida fu affidata alla Carelli. Il primo dicembre 1913 la nuova impresa diede ufficialmente inizio alla sua prima stagione.

---

[191] Bortini chiamò in giudizio la STIN pretendendo un risarcimento danni di duecento mila lire in quanto promotore della Costituzione della Società; la sentenza però non gli fu favorevole. (foto 13 1910) *Il Teatro Illustrato*,

[192] Il nuovo comitato direttivo è composto da Giuseppe Marchesano, Mocchi, Gino Pierantoni, Giannetto Valli e nella carica di Presidente il Conte di Sanmartino.

[193] Sembra che inizialmente la Carelli ebbe difficoltà nel ricoprire il proprio ruolo perché combattuta fra la scelta di proseguire nella propria carriera di cantante o in quella di divenire impresaria.

[194] Per l'individuazione delle nuove opere fu indetto il "Concorso per l'opera del Costanzi"; la commissione esaminatrice era così composta: Stanislao Falchi (direttore del liceo musicale Santa Cecilia), Tommaso Montefiore (rappresentante della Società degli Autori) e Edoardo Vitale (rappresentante dell'impresa).

2.1 L'intesa con il Teatro La Scala

Nel 1915 Mocchi entrò in aperto contrasto con Edoardo Vitale, direttore dell'orchestra del Costanzi, il quale deteneva un forte potere decisionale all'interno dell'impresa favorito dal beneplacito della Carelli. L'impresario non poté rinunciare ad avere una base italiana solida poiché quest'ultima si dimostrò indispensabile per lo sviluppo del trust interoceanico.

Non potendo più fare un esclusivo affidamento sul Teatro Costanzi, l'impresario rivolse la sua attenzione verso una delle maggiori istituzioni teatrali: La Scala di Milano. Legando il proprio nome a quello del teatro scaligero le stagioni presentate in Sud America acquistarono una maggiore rinomanza. Il passaggio da Roma a Milano della combinazione italo-argentina fu possibile grazie ad un accordo con il direttore Vittorio Mingardi;[195]nacque in tal modo l'intesa La Scala-Colón.[196]

Con lo scoppio della Prima Guerra mondiale molti teatri furono costretti a chiudere, la Teatral al contrario non sospese le proprie stagioni e gli artisti continuarono le traversate oceaniche. Nonostante il pericolo di imbattersi in (con) un sottomarino o in un'azione militare, le compagnie portarono a termine le stagioni senza perdite di vite. [197]

[195] Vittorio Mingardi fu direttore de La Scala dal 1907 al 1918, dal 1915 occupò anche il ruolo di direttore artistico del teatro Colón.

[196] VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'opera*, cit., p. 94.

[197] A tale proposito Emma Carelli racconta (dove) che il piroscafo Re d'Italia" del Lloyd nel 1916 fu costretto, per trentasei giorni, a navigare lentamente ed a fanali spenti per evitare attacchi da parte dei sottomarini.

2.2 La perdita del Costanzi e la costituzione del Teatro dell'Opera di Roma

A partire dal 1917 la STIN minacciò più volte l'intenzione di vendere il Teatro Costanzi allo scopo di risanare i conti[198]; questa operazione rischiò di minacciare gli affari di Mocchi, strettamente dipendenti dall'appoggio del teatro romano.

Nell'aprile 1921 un'impresa privata richiese la concessione dell'area annessa al teatro allo scopo di costruire un edificio. Mocchi considerò tale pretesa come una minaccia, di conseguenza fece pressione sul Ministero[199] affinché il terreno divenisse di proprietà del teatro. Nel grande progetto dell'impresario vi fu, infatti, l'intenzione di dotare Roma di un grande teatro lirico, e a questo scopo fu necessario intraprendere lavori di ristrutturazione e ingrandimento del complesso. Dietro tale progetto vi fu sicuramente la forte influenza del regime fascista che voleva dotare Roma di un imponente teatro lirico.[200]

Il forte desiderio di espansione dell'edificio incontrò molteplici problemi, innanzitutto economici: l'Impresa del Costanzi non disponeva più delle ingenti somme di denaro del passato.[201]

Gli ultimi anni di vita dell'impresa furono caratterizzati da una sempre maggiore crisi finanziaria: gli azionisti liquidarono le proprie azioni e la minaccia di vendita del teatro divenne sempre più concreta. Nel giugno 1926 il Governatorato di Roma acquistò il Costanzi mediante un semplice trapasso di pacchetti azionari. Carelli, che nei suoi dodici anni di attività impresariale mostrò capacità e caparbietà, chiese di poter conservare il proprio incarico; ma fu costretta a disilludersi quando il Governatorato tolse la gestione del teatro alla Teatral.[202] Il Costanzi si trasformò nel Teatro dell'Opera di Roma, segnando per sempre la fine dell'Impresa del Costanzi.

---

198 La STIN era fortemente indebitata con il Banco di Roma, la Cassa di Risparmio e Séguin il quale deteneva la maggior parte delle azioni della società

199 Ministero delle Poste e Telegrafi, proprietario del terreno in questione.

200 VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'opera*, cit., p. 156.

201 Mocchi e Carelli nel marzo 1924 chiesero una garanzia ipotecaria per un finanziamento di quasi quattro milioni di lire.

202 VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'opera*, cit., p. 158.

3 Il difficile rapporto con Pietro Mascagni

Pietro Mascagni collaborò a fasi alterne nell'impresa di Mocchi; l'impresario infatti ambì costantemente alla presentazione di opere nuove poiché queste avrebbero suscitato l'interesse degli abbonati e quindi un aumento dei profitti. Nel 1914 ci fu la première di *Isabeau* al Coliseo;[203]Mascagni fu idolatrato e inseguito dalle folle in ammirazione. I critici argentini si trovarono in difficoltà nel recensire un'opera nuova, poiché «abituati a sapere già come la pensano gli altri».[204] Il successo riportato non impedì a Mocchi e al compositore di entrare in conflitto; a tal proposito ci fu un episodio giudicato in tribunale. [205]

Quando nel 1917 Mascagni terminò la stesura di *Lodeletta,* Mocchi pensò di inserirla come elemento di punta nei cartelloni della stagione italiana e americana. La questione problematica consisté nella scelta del teatro al quale concedere la prima dello spettacolo:

> il punto difficile da superare è la data della prima rappresentazione, perché mentre il Costanzi può continuare la stagione anche dopo Quaresima (per dare un maggior numero di recite), La Scala deve per forza chiudere alla fine di Quaresima, perché le masse partono per l'America[206].

Dalla disputa nata fra La Scala e il Costanzi per aggiudicarsi l'opera, ne uscì vincitore il teatro romano.[207]

Nel 1922 Mascagni risentì pienamente dell'egemonia che l'opera tedesca stava acquistando, non diresse più una propria opera e Mocchi propose un cartellone per il favore del pubblico:

---

[203] Prevista inizialmente per il Metropolitan sotto il controllo di Giulio Gatti Casazza.

[204] MARIO MORINI, ROBERTO IOVINO, ALBERTO PALOSCIA, *Epistolario Pietro Mascagni*, Lucca, Libreria musicale italiana, p. 340.

[205] I rapporti fra la Teatral e la casa editrice Edoardo Sonzogno si incrinarono, addirittura si arrivò al tribunale. Il motivo erano i noli dovuti dall'impresa per la *tournée* di Mascagni in Sud America. La Teatral portò come prova al magistrato dei documenti nei quali si provava che Mascagni, durante una rappresentazione di *Isabeau* a Buenos Aires, minacciò di non iniziare lo spettacolo se per l'intermezzo (che durò otto minuti e nel quale si rappresentò un'altra opera) l'impresa non avesse promesso di pagarne all'editore il nolo. La Teatral mostrò resistenza poiché era intenzionata a pagare in proporzione; dato però il malcontento del pubblico per il ritardo nell'inizio della rappresentazione, Mocchi fu costretto ad accettare. Ecco che quindi questa promessa fu presentata come un atto di estorsione e di conseguenza da considerare nulla.
Inoltre si fece presente che l'editore chiedeva per *Cavalleria Rusticana* un nolo già computato per l'opera *I Pagliacci* ed infine, che la Teatral fosse creditrice di 5 mila lire per le spese di promozione di *Isabeau* in Sud America. Sonzogno fu difesa dall'avv. Gasparoto e la Teatral dagli avvocati Riva e Raul Mocchi.

[206] MARIO MORINI, ROBERTO IOVINO, ALBERTO PALOSCIA, *Epistolario Pietro Mascagni*, cit., p. 573.

[207] Nel 1920 la situazione si ripeté con la presentazione de *Il Piccolo Marat*

> Qui le cose per me vanno male; e vanno male per l'arte della nostra patria. Mocchi si è schierato dalla parte dei tedeschi e fa di tutto per avvilire l'arte italiana. [...] Di opere mie non se ne danno più. Nelle ultime tre settimane io ho diretto tre volte per settimana senza mai un'opera mia.

Il predominio dell'opera straniera spinse Mascagni a non avventurarsi più nelle piazze sud americane e ad interrompere i rapporti con la Teatral.

Fra Mocchi e il compositore intercorse sempre un rapporto conflittuale ben testimoniato dalla corrispondenza fra i due; si tratta di un esempio che ben descrive una comune relazione fra impresario e artista.

Capitolo 5
Storia e aspetti fondamentali dell'impresario musicale

Introduzione

Il lavoro artistico e il processo imprenditoriale sono diventati sempre più oggetto di studio e ricerca in ambito accademico. L'accostamento della sfera economica del guadagno alla purezza tradizionalmente legata al mondo dell'arte non rappresenta un processo semplice e unitamente condiviso.[208] Nonostante la figura dell'impresario e quella del musicista presentino molti elementi in comune, il mondo dell'arte si è spesso mostrato sospettoso verso l'adozione di sistemi economici.

I primi grandi impresari musicali della storia riscossero successo poiché seppero unire la qualità artistica delle compagnie ad una oculata gestione degli affari, il primo fattore era però usato come strumento per guadagnare ingenti somme di denaro. Al contrario il moderno progetto di Antiruggine presenta l'esempio di un musicista divenuto impresario allo scopo di diffondere l'arte nel territorio, indipendentemente dalla contropartita economica.

[208] ALBERTO BENTOGLIO, *L'attività teatrale e musicale in Italia: aspetti istituzionali, organizzativi ed economici,* Roma, Carocci, 2003, p. 42.

1 Definizione di imprenditore culturale

1.1 Arte e imprenditoria

Il termine imprenditorialità è comunemente associato alla scoperta e al perseguimento di opportunità di *business* attraverso la creazione di aziende; tale operazione avviene in un clima di reale incertezza e spesso va a rompere o a trasgredire con le regole e strutture esistenti.[209] L'impresario nel raggiungimento dei suoi scopi può avvalersi di una moltitudine di differenti "veicoli", ad esempio nuove idee e progetti che possono essere organizzati attraverso la formazione di organizzazioni no profit o team di progetto di durata limitata; esattamente come uno scrittore utilizza come veicolo un libro o un'artista un oggetto d'arte o una performance. L'obiettivo finale è solo in parte collegato al profitto o alla ricchezza, l'accento è invece posto sul potenziale di emancipazione e la rimozione di vincoli che l'individuo percepisce nell'ambiente. In ambito artistico l'imprenditorialità consiste nello scoprire nuove idee di arte, usando una moltitudine di espressioni e forme organizzative come veicolo per trasmettere queste idee al pubblico.[210]

Rispecchiando la tradizionale attenzione sull'individualità della ricerca imprenditoriale, l'arte e il processo di creazione sono stati associati con i tratti psicologici e le attività individuali dell'autore.[211] Inevitabilmente, esattamente come nel mondo del *business,* le idee artistiche inedite sono pervase dal rischio e dall'incertezza; basti pensare ai movimenti artistici quali l'Impressionismo o le Avanguardie[212] storiche.

La spinta a sfidare le convenzioni e la tradizione è una caratteristica del mercato dell'arte contemporanea, nel quale la novità è un elemento apprezzato; vediamo quindi che, paradossalmente, l'arte non genererebbe innovazione o scandalo se non esistessero delle norme rigorose. A tale proposito, Joseph Schumpeter sostiene che la relazione fra la creatività e le norme o tradizioni è il vero cuore pulsante della funzione imprenditoriale di un sistema economico o sociale. L'introduzione di un elemento di novità come un input o un output

[209] DERRICK CHONG, *Arts Management*, London, Routledge, 2002

[210] MIKAEL SCHERDIN, IVO ZANDER, *Art entrepreneurship: an introduction, Art entrepreneurship,* UK, EE, 2011, p. 4.

[211] DAVID HESMONDHALGH, *Le industrie culturali*, Egea, Milano, 2008

[212] Alcuni movimenti artistici dei primi decenni del Novecento utilizzarono il termine Avanguardia per indicare la loro capacità di vedere il nuovo; questa espressione ha un'origine militare e va appunto ad indicare le milizie che, prima di altre, si avventurano sul campo.

modifica l'intero sentiero della filiale produttiva di consumo o percezione, andando così a provocare reazioni inaspettate nel mercato.[213]

Secondo lo studioso Richard Caves per molti imprenditori il motivo trainante della ricerca di novità non è la creazione di denaro, ma il realizzare idee ed essere liberi dai vincoli.[214]

Un'ulteriore somiglianza fra artista e imprenditore risiede nella loro capacità divina di immaginare e di agire nel futuro: l'imprenditore presenta "un'aura mistica" che gli permette di vedere i fenomeni prima degli altri, e di realizzare progetti inediti che non possono essere descritti o misurati con scale di valutazione esistenti. Dal canto suo l'artista è un soggetto carismatico, visionario, spesso descritto come possessore di abilità o forze divine.[215]

1.2 Il *marketing* delle arti come strumento per il conseguimento degli obiettivi

Per raggiungere i propri obiettivi, l'imprenditore necessita di un determinato grado di risorse spesso caratterizzate da un alto tasso di innovazione; per la loro individuazione l'imprenditore può servirsi del marketing applicato alle arti.[216]

Come possiamo definire il marketing dell'arte? Esso può essere considerato sia come una scienza, sia come un'arte in grado di aiutare l'impresa ad entrare in contatto con il proprio mercato. Mentre il marketing tradizionale ha l'obiettivo primario di appagare le esigenze del consumatore, nel marketing delle arti il prodotto artistico non esiste per soddisfare un bisogno di mercato: invece di cercare di accontentare le esigenze dei fruitori offrendo loro un prodotto che desiderano, l'imprenditore culturale cerca i consumatori che sono attratti dal prodotto. Si tratta di un diverso tipo di approccio che implica una conoscenza approfondita del mercato e dei benefici ricercati dai vari segmenti.

---

[213] CLAUDIO NAPOLEONI, FABIO RANCHETTI, *Schumpeter e la teoria dello sviluppo economico, Il pensiero economico del Novecento,* Torino Einaudi, 1990, p. 110.

[214] Un importante contributo in materia è contenuto in *Creative industries. Contracts between art and commerce,* Cambridge, Harvard University Press, 2001.

[215] KATIA LINDQVIST, *Artist entrepreneurs, Art entrepreneurship,* a cura di MIKAEL SCHERDIN, IVO ZANDER, UK, EE, 2011, p. 13.

[216] FRANÇOIS COLBERT, *Entrepreneurship and Leadership in marketing arts*, *International Journal of arts Management*, Vol.6 N. 1, 2003, p. 39.

Di conseguenza risulta importante studiare il consumatore e identificarlo in base ai suoi comportamenti; ad esempio nei paesi occidentali i maggiori consumatori di "arte alta" (opera, musica sinfonica, balletto, arte contemporanea) sono le donne laureate e con un reddito medio alto; l'arte popolare invece attira spettatori da tutti i contesti educativi e livelli di reddito.[217]

Per ovviare a tale andamento l'impresa deve radicarsi nelle comunità in cui sono inserite le sue organizzazioni, in questo modo diviene più semplice studiare e individuare i possibili consumatori. A questo proposito i bambini sembrano ormai i destinatari privilegiati: diversi studi hanno infatti dimostrato che l'interesse per l'arte è maggiore in quegli adulti che durante la loro infanzia sono entrati in contatto con l'arte. L'esperienza culturale può essere stata promossa dalla famiglia, dalla scuola, o dalla pratica di una forma d'arte dilettantesca.[218]

Quali sono i motivi che spingono il pubblico ad entrare in un museo o ad ascoltare un concerto di musica sinfonica? Ogni settore sembra individuare la propria utilità: un gruppo è mosso dalla sete di conoscenza, un altro invece è in cerca di un prodotto che comunichi la sua personalità, si tratta quindi di un bisogno simbolico nel quale è racchiuso il bisogno di dire agli altri chi si è. Per altri ancora è un rituale di consumo incentrato sulle relazioni sociali: l'arte, infatti, è in grado di fornire un luogo dove le persone possono incontrarsi, pensiamo alla sala di un museo; oppure è un pretesto per parlare e scambiarsi opinioni sulla mostra appena visitata. Ne emerge che l'arte ha il potere di generare comportamenti che vanno a riempire dei bisogni sociali, come la necessità di interagire con l'altro.[219]

I benefici emotivi sono strettamente legati al desiderio di un'esperienza che sia avvincente, stimolante e divertente; queste esigenze non sono legate al consumo come mezzo per risolvere un problema, comunicare un messaggio, o per l'acquisizione di uno status sociale, ma alla necessità di allontanarsi dai problemi e dalla routine quotidiana.

Classificando i benefici in questo modo, gli imprenditori possono regolare il loro marketing mix per riflettere i bisogni fondamentali degli individui, e quindi acquisire una reputazione per soddisfare le esigenze in materia di consumo.[220]

---

[217] *Ivi,* p. 40.

[218] I Surrealisti credevano che i bambini fossero in grado di capire l'arte contemporanea meglio di chiunque altro poiché privi di preconcetti tipici dell'età adulta.

[219] FRANÇOIS COLBERT, *Beyond branding: Contemporary marketing challenges for arts organization*, 7 maggio 2009, National Gallery of Victoria, Atti convegno Beyond Branding, Deakin Print Services, 2009, p. 4.

[220] FRANÇOIS COLBERT, *Entrepreneurship and Leadership,* cit. p. 40.

1.3 Musicisti verso l'imprenditoria

L'analisi dal punto di vista gestionale ed economico dello spettacolo dal vivo è stata promossa dai due economisti Wiliam Baumol e William Bowen che nel 1966, su commissione della Fondazione Ford, analizzarono il perché dell'aumento dei costi di gestione dei teatri di Broadway[221]: mentre i cachet degli artisti aumentavano, contemporaneamente diminuivano il numero delle produzioni, e alcuni teatri erano costretti a chiudere.[222]

I due economisti hanno il merito di essere stati fra i primi ad analizzare il mondo artistico, musicale in particolare, per mezzo di strumenti economici; fu un esempio di approccio innovativo che ancora oggi non mette d'accordo artisti ed economisti. Riguardo al tema specifico della trattazione, determinati musicisti potrebbero ad esempio risentirsi nell'essere identificati come imprenditori. Le due figure presentano però delle interessanti similitudini: entrambe incarnano un ruolo essenziale per il benessere della società, ma allo stesso tempo sono difficilmente contestualizzabili in una chiara posizione dell'economia sociale. Il valore generato da queste due figure è difficilmente misurabile: la rilevanza di un artista nel lungo periodo, misurata attraverso la sua reputazione o il fatturato delle sue opere, non rivela necessariamente se stesso, e lo stesso è per l'imprenditore nel dare vita ad un'impresa.

Per capire il travagliato rapporto fra impresa e artista, è utile prendere in esame il seguente grafico:[223]

[221] WILLIAM BAUMOL, WILLIAM BOWEN, *Performing arts: the economic dilemma. A study of problems common to theater, opera, music and dance*, New York, The Twentieth century fund, 1966.

[222] ALESSANDRO ACQUARONE *Pratica ed etica del management teatrale. Per una ridefinizione dell'"organizzazione ed economia dello spettacolo",* Milano, Franco Angeli, 2009, P.105

[223] MARIA BONNAFOUS-BOUCHER, RAPHAEL CUIR, MARC PARTOUCHE, *The new and the challenge of the market or the non-instrumental function of creation, Art entrepreneurship,* a cura di MIKAEL SCHERDIN, IVO ZANDER, UK, EE, 2011, p. 37.

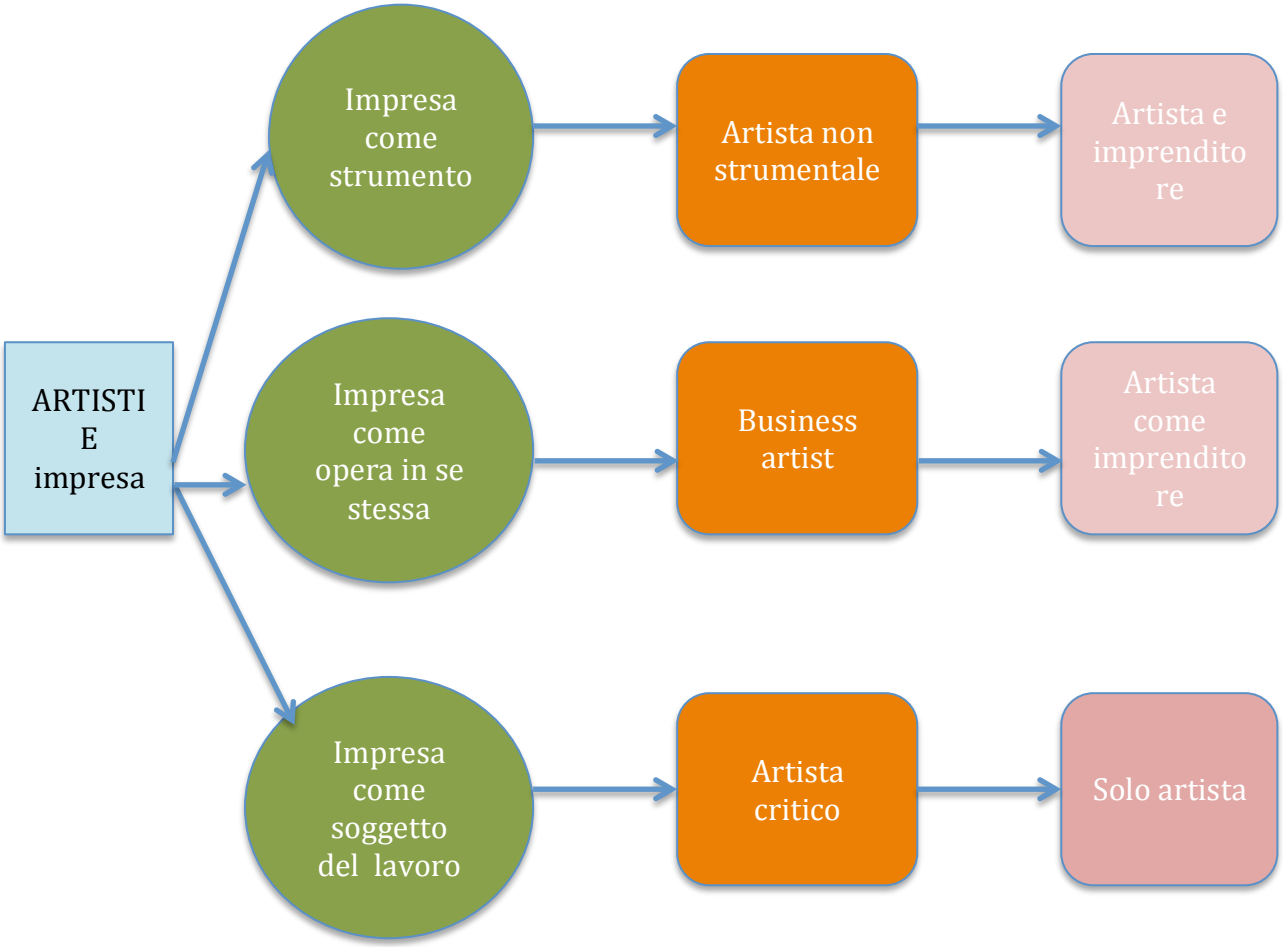


Figura 1 Relazione fra artista e impresa

Possiamo osservare che gli artisti instaurano con l'impresa tre rapporti principali: nel primo caso l'artista utilizza l'impresa come strumento per raggiungere i propri scopi, come ad esempio la promozione o la distribuzione del proprio lavoro per incrementare i profitti. Si parlerà quindi di artista non strumentale. Nel caso in cui l'autore si identifica con l'impresa, la differenza fra le due sfere si offusca e porta all'esempio di un business *artist*. Se al contrario l'artista si estranea dall'attività impresariale arrivando addirittura a metterla in discussione, si ha il caso dell'artista critico. In quest'ultimo esempio la separazione fra i due campi è maggiormente evidente.

Negli ultimi anni la sfera economica e quella culturale srisultano essersi avvicinate per instaurare un dialogo; sintomo di questo nuovo atteggiamento è la nascita di master o corsi di formazione per trasformare i musicisti in imprenditori di se stessi.[224] Sembra però che la formazione imprenditoriale dei musicisti rappresenti ancora un tabù per i grandi conservatori: nonostante sia un dato di fatto che per i musicisti classici sia sempre più difficile

[224] Ad esempio nel 2008 la Milano Civica Scuola di Musica ha istituito un master per aiutare i musicisti ad avvicinarsi al mondo dell'imprenditoria.

trovare un tradizionale sbocco lavorativo in un'orchestra. Lo stesso direttore della Juilliard School di Manhattan, uno dei più prestigiosi conservatori al mondo, non ama associare la parola imprenditore a quella dei suoi allievi. Da alcuni versanti la situazione però sta mutando, e fra i primi sembrano esserci proprio gli statunitensi: ad esempio nella Manhattan School of Music il rettore ha come obiettivo finale la «creazione di una generazione di musicisti professionisti che funzionino più come singole piccole imprese che operano nel mercato musicale ormai ipersegmentato.» [225]

Un esempio ben riuscito di artista imprenditore di se stesso sono alcuni direttori d'orchestra il cui nome è diventato una sorta di griffe, «perché sono artisti supersonici ma anche abili imprenditori capaci di vivere l'arte con una mentalità d'impresa al punto d'aver costruito un vero e proprio sistema.»[226] La loro professione richiede una forte capacità di leadership per riuscire a gestire decine di musicisti in contemporanea; nelle loro mani hanno spesso la direzione artistica di un teatro, ma ci sono casi in cui il loro potere si spinge oltre. Un esempio è Valery Gergiev, amministratore non solo delle idee artistiche ma anche delle risorse finanziarie del teatro Mariinskij dove siede nella veste di direttore artistico, musicale e sovrintendente.

2 La nascita dell'impresario musicale

La nascita del sistema operistico a gestione impresariale è comunemente fatta risalire ai primi teatri veneziani della metà del Seicento:[227]essi, «aperti al pubblico pagante, sono dunque all'origine di un modello organizzativo e gestionale differente rispetto all'opera di corte e che in pochi anni si diffonde rapidamente attraverso compagnie d'opera itineranti in gran parte della penisola.»[228]

Chi intraprendeva la carriera di impresario d'opera spesso proveniva da una famiglia musicale o teatrale; chi aveva successo coinvolgeva nei propri affari la famiglia e non deve

[225] KERRY MILLER, *Teaching Musicians to Be Entrepreneurs, businessweek.com,* 28 marzo 2007

[226] PIERA ANNA FRANINI, *Maestri e imprenditori, la musica classica in mano a pochi eletti*, Il giornale.it, 15 novembre 2011

[227] Uno dei più antichi è l'ormai scomparso Teatro di San Cassiano.

[228] CECILIA BALESTRA, ALFONSO MALAGUTI, *Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano,* Milano, Franco Angeli, 2003, p. 35.

quindi sorprendere che parecchi impresari fossero figli d'impresari o di altri appartenenti all'ambiente teatrale, come ex cantanti o ballerini.

Anche in un teatro lirico profondamente conservatore e segnato dall'organizzazione familiare, il mestiere impresariale rimaneva aperto a chiunque avesse una grossa somma di denaro o di sfrontatezza.[229] L'impresario era perennemente perseguitato dalla paura di un imminente disastro economico; l'impresa operistica, infatti, fu sempre carica di rischi dovuti per lo più al «contrasto fra la complessità della macchina organizzativa dello spettacolo e l'incertezza degli esiti artistici e finanziari»[230]. Non è raro leggere nelle cronache dell'epoca storie di impresari costretti a fuggire per evitare le ire di artisti o di proprietari di teatri infuriati, o di trovarli nascosti in un camino o con le valigie pronte per correre il più lontano possibile da uno spettacolo fischiato.[231]

Raramente i musicisti assunsero l'impresa di una stagione d'opera; era invece frequente che scenografi e proprietari di sartorie teatrali divenissero impresari data l'importanza che venne attribuita a scene e vestiario. Nei contratti di appalto solitamente si inserirono clausole nelle quali si fissava il grado di lusso e sfarzo che l'apparato teatrale doveva possedere; nei teatri primari, infatti, tutto doveva puntare all'eccellenza per soddisfare un pubblico molto esigente e assuefatto al lusso. Il proprietario di una sartoria teatrale fu spesso chiamato «capitalista di vestiario» poiché usava sollecitare le autorità affinché si mettesse in scena un'opera adatta agli abiti che teneva pronti.

Nel Settecento l'impresa teatrale fu gestita dai nobili ma, a causa di una conduzione eccessivamente dispendiosa, le associazioni di palchettisti, nei primi decenni dell'Ottocento, iniziarono ad affidare i teatri a degli impresari di mestiere.

Gli impresari non provenienti dalla carriera teatrale, e neppure nobili, possono essere individuati in tre gruppi: i commercianti, gli agenti e giornalisti, e gli appaltatori di gioco d'azzardo. Costoro avevano in comune l'immagine di sé di uomini d'affari che basavano la loro fiducia sui contratti. «Quel che invece mancava in Italia era l'impresario borghese del tipo che fiorì a Parigi a partire dal 1830 circa, uomo d'una certa formazione intellettuale, giornalista o professionista, disposto a speculazioni d'ogni genere.»[232]

---

[229] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento,* Torino, E.D.T., 1984, p. 20.

[230] FRANCESCO PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, *Storia dell'opera italiana*, IV, Torino, E.D.T., 1987, p. 25.

[231] MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario: Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni Editore, 1982

[232] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera,* cit., p. 30.

In gran parte dell'Europa le rivoluzioni del 1848 segnarono una svolta: la lirica iniziò a richiamare un forte sentimento nazionalistico e patriottico nelle classi meno abbienti. Di conseguenza l'opera non rappresentò più il centro esclusivo della società agiata e aristocratica: progressivamente svanirono i balli mascherati e il teatro lirico perse il ruolo centrale che occupava nella vita cittadina.

L'edificazione di molti teatri fra 1850-60 segnò una nuova commercializzazione dell'opera grazie all'investimento di denaro: si costruirono grandi teatri per l'opera in grado di ospitare spettacoli equestri o acrobatici o, come avvenne sempre più di frequente dal 1870 circa in poi, l'operetta.[233] L'ordinamento gerarchico dei tetri e delle stagioni iniziò a mutare: l'opera seria entrò nei cartelloni di teatri un tempo dediti a generi minori, allorché il pubblico impiegatizio e bottegaio poté acquistare biglietti per i settori migliori dei teatri popolari.

Nei teatri popolari e in quelli regi, nel 1870-80 l'iniziativa non appartenne più agli impresari: il mercato era ormai dominato dagli editori che si occupavano di promuovere i compositori, di organizzare le stagioni, e spesso di dirigere la messa in scena.[234] Allo scopo di porre un freno all'egemonia degli editori nacquero società anonime con responsabilità limitata, esser però «pur salvando gli azionisti da perdite superiori all'ammontare del loro investimento iniziale, difficilmente li poté allettare con la promessa di dividendi pagati regolarmente in contanti. Quindi si previdero piani secondo i quali gli azionisti sarebbero stati rimunerati in ingressi o in posti gratuiti durante la stagione d'opera.»[235]

Nella situazione di crisi che visse il teatro italiano, l'unico luogo a serbare ancora un campo d'iniziativa per gli impresari lirici era l'America Latina.

---

233 JOHN ROSSELLI, *Il Cantante d'opera: storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 42.

234 Le case editrici più famose come la Ricordi o la Sonzogno, spinsero in particolar modo verso l'affermazione dell'opera di repertorio; in questo modo potevano contare su guadagni sicuri attraverso il noleggio degli spartiti

235 JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera,* cit., p. 86.

2.1 I primi esempi storici

Nella prima metà dell'Ottocento il teatro italiano fu dominato dal controllo esercitato da tre abili impresari: Domenico Barbaja, Bartolomeo Merelli e Alessandro Lanari. Costoro riuscirono a guadagnare immense fortune e a passare alla storia grazie ad un mestiere per molti versi ancora "indefinito."[236]

Domenico Barbaja (1778-1841) rappresenta l'esempio evidente che anche le persone di umili origini poterono intraprendere una carriera come imprenditore teatrale: egli rientra nel gruppo, teorizzato da John Rosselli, di impresari che legarono la loro fortuna all'appalto di giochi d'azzardo.[237] Nel 1809 spartì l'impresa de La Scala ed ebbe sotto la sua gestione il San Carlo di Napoli. Barbaja vantò un carattere esuberante spesso colorito da una moltitudine di volgarità, ma grazie alle sue doti imprenditoriali diventò ben presto milionario. Investì molti soldi in diamanti, cavalli da corsa e «una galleria di quadri che sarebbe stata notevole anche se fossero esatte solo la metà delle attribuzioni.[238]

I contemporanei lodarono soprattutto lo splendore e il buon gusto dei suoi allestimenti, per i quali non badava a spese; fu dotato, inoltre, di notevoli abilità organizzative e gestionali nelle quali non veniva lasciato campo d'azione ai rivali.

A causa di un'attività basata per molti aspetti sul denaro, nel momento in cui subì dei rovesci finanziari, anche il suo potere fu inevitabilmente compromesso.[239]

La figura più rappresentativa dell'agente o giornalista divenuto impresario fu quella di Bartolomeo Merelli (1794-1879); la sua abilità nell'uso della parola lo spinse a fondare un'agenzia a Milano. Egli fu uno dei pochi agenti che sviluppò un sistema di contratti in esclusiva a lunga scadenza, ma l'inconveniente di pagare gli stipendi anche nei periodi di inattività degli artisti lo portò a gestire più imprese e stagioni contemporaneamente in città diverse (specialmente Milano e Vienna). Si contraddistinse per essere geniale nella scelta dei "divi": era in grado di scritturare nella stessa stagione due star della danza come Fanny Cerrito e Maria Taglioni, mettendole in competizione ed esaltando l'interesse del pubblico.

Per un impresario di successo era fondamentale avere la possibilità di gestire le stagioni del Teatro La Scala, così Merelli si mise in società con Lanari, e si distinse nella storia del teatro per la decisione di ampliare e migliorare l'orchestra, facendone il punto di forza.

---

[236] JOHN ROSSELLI, *Sull'ali dorate: il mondo musicale italiano dell'Ottocento.* Bologna, Il Mulino, 1992, p. 56.

[237] Da semplice garzone di caffè, iniziò a guadagnare molti soldi grazie all'introduzione di un gioco inventato poco prima in Francia: la roulette.

[238] JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera,* cit., p. 30.

[239] ROBERTO ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento,* Bari, Laterza, 1988, p. 89.

Nelle rivoluzioni e le guerre del 1848-49 Merelli, come altri impresari, subì la perdita della maggior parte della fortuna accumulata; dopo una serie di insuccessi, nei primi anni '60 si ritirò a vita privata dove si dedicò alla scrittura di un opuscolo con racchiuse le sue memorie di librettista e impresario.

Poiché l'impresario fu sostanzialmente un mediatore, tale professione non è facilmente definibile, eppure l'ideale dell'impresario di mestiere può essere ricondotto alla figura di Alessandro Lanari (187-1852). Di origini marchigiane, Lanari nel 1823 subentrò a un impresario appena morto nella direzione di una sartoria teatrale a Firenze e nella gestione dell'impresa della Pergola. La sartoria fu una delle due attività che più influirono sulla carriera di Lanari, l'altra fu un sistema di contratti a lunga scadenza con cantanti e artisti promettenti. Le attività della sartoria e dell'agenzia lo portarono a creare dei circuiti che gli consentirono di sfruttare vestiario e compagnie, riducendo al minimo i periodi morti. Esercitò la sua influenza in molte città della Toscana e dell'Umbria, lavorando vari anni anche a Bologna, Parma, Verona.

Lanari si distinse per il suo carattere duro, gretto, in cui al primo posto vi erano solo gli affari[240], anche verso i dipendenti il suo atteggiamento fu sospettoso e poco propenso ad affidare deleghe ben definite.

Anche per lui, come per Lanari, le rivoluzioni di metà Ottocento influirono disastrosamente sugli affari, morì nel 1852 prima di poter sanare del tutto la sua attività. Il figlio prese le redini dell'impresa, ma dopo pochi anni fallì e fu costretto a vendere scene e spartiti.

[240] Si racconta che diede uno schiaffo alla compagna quando questa gridò di ammirazione per un cantante, perché lusingando il giovane tenore avrebbe potuto accrescerne le pretese.

6.3 Il caso Antiruggine

«perché nel "capanon"
luogo che useremo per dar vita
ai pensieri e alle idee,
una volta si lavorava il ferro.
Lavoro duro, materia di fuoco e terra,
che la tenacia, la passione, l'intelligenza
arriva a piegare e dar forma.
Non lasciamo la nostra mente alla ruggine.
metti antiruggine.»[241]

Antiruggine, nata nel 2007 da un'idea del celebre violoncellista Mario Brunello, è un'associazione no profit volta alla diffusione dell'arte.

Nel mese di maggio 2013 mi sono recata nel "capanon" sede di Antiruggine a Castelfranco Veneto, per intervistare il Maestro Brunello.

Le esibizioni hanno luogo in un vecchio capannone in cui un tempo si lavorava il ferro, materiale che si presta a metafora dell'intero progetto: l'antiruggine toglie le incrostazioni dal ferro proprio come la musica è in grado di togliere quelle mentali. L'arte prediletta è la musica, data la professione del suo fondatore, ma il capannone è aperto a ogni sfera creativa: pittura, scultura, letteratura.

E' Brunello - il quale non manca mai alle rappresentazioni - la vera anima e guida di tutto il progetto e il suo contributo non è solo intellettuale ma anche pratico: non è raro, infatti, che si occupi dell'allestimento della sala o dell'accordo degli strumenti.

Il Maestro, nonostante la concitazione degli ultimi preparativi prima dello spettacolo, si dimostra ben disposto a rispondere alle domande e lo stesso si può dire per l'intero gruppo di lavoro, costituito interamente da amici e dalla moglie Arianna, che costituisce una delle colonne portanti dell'intero progetto.

Brunello non ama definirsi imprenditore, preferisce essere riconosciuto come un «musicista che intraprende un'attività, esattamente come in passato altri virtuosi della musica hanno fatto». Per primo cita Johann Sebastian Bach, per lui costante motivo di ispirazione: il celebre compositore, infatti, diede vita a un'attività impresariale dedita al noleggio di strumenti e all'affitto di aule per le lezioni. Si trattò di fatto di pratiche indispensabili per un musicista che non voleva essere alle dipendenze di qualcuno. Tuttavia nel corso del tempo

[241] Manifesto di Antiruggine visibile sul sito internet dell'associazione.

tale spinta imprenditoriale è andata perdendosi, relegando la figura del musicista a semplice dipendente.

Antiruggine si prefigge di conferire una nuova anima al musicista classico, affinché egli possa proiettare la propria arte nella vita quotidiana; a questo scopo è nata l'idea di istituire uno spazio che favorisse il dialogo fra spettatore e artista. La scelta di Castelfranco Veneto, luogo di nascita del Maestro, come sede rappresenta una decisione non casuale: mira sia a creare un proprio pubblico, sia ad incentivare la presenza degli artisti nel territorio. Il desiderio è quello di trasmettere l'immagine di un artista vicino alla sua comunità d'origine, e non di un divo in viaggio per il mondo, affinché le persone «possano vedere esattamente cosa fa un musicista, come lavora e come prova».

La vita frenetica dell'artista di successo costringe Brunello a viaggiare da una città all'altra e tale aspetto, inevitabilmente, va a riflettersi anche sull'attività di Antiruggine, in cui la sua presenza fisica è imprescindibile. Di conseguenza la decisione di non pianificare nel lungo termine le attività dell'associazione: non esiste, infatti, un "cartellone" con l'elenco degli spettacoli. Tale peculiarità è strettamente legata al fatto che gli artisti che si esibiscono ad Antiruggine non percepiscono un cachet e quindi non sarebbe corretto vincolarli ad un calendario di rappresentazioni. Si instaura in questo modo una sorta di «accordo silenzioso» in cui, fino a pochi giorni prima dello spettacolo, entrambe le parti possono recedere dall'impegno; un meccanismo estremamente efficiente poiché ad Antiruggine «si viene solo per condividere, non per sfruttare la propria attività».

Per la comunicazione e la diffusione delle attività proposte, Antiruggine si affida allo strumento del passaparola: esso ha il pregio di essere un mezzo diretto e "umano" in cui l'interesse dello spettatore si manifesta in maniera autentica. Brunello non è interessato a intraprendere uno studio del suo pubblico poiché sarebbe necessaria l'introduzione di sistemi di controllo propri di un'impresa, ed egli non ama associare la sua creazione a quella di un'azienda. Non esiste ad esempio una struttura gerarchica, ma un gruppo di amici che per passione aiutano nelle questioni pratiche come la preparazione della sala e la gestione degli ospiti.[242]

Coloro che si esibiscono ad Antiruggine sono selezionati attentamente da Brunello che si affida al proprio intuito e gusto e, data la grande mole di richieste, non si tratta di una

[242] Accentua il carattere informale dell'associazione, l'usanza di portare dolci fatti in casa da condividere con gli ospiti al termine dello spettacolo.

operazione semplice. La scelta del Maestro non ricade solo su musicisti classici, ma è aperta ad ogni esperienza artistica italiana e straniera.[243]

Al fine di ridurre la distanza ideologica che separa il pubblico dall'artista, la sala non è stata dotata di un palco: una pedana, infatti, avrebbe rischiato di elevare il musicista in un atteggiamento di superiorità. Tale decisione comporta alcuni problemi tecnici come la scarsa visibilità per gli individui seduti nelle ultime file, ma ha il potere di attivare sensi alternativi alla vista, attirando l'attenzione sull'ascolto.

Brunello ha due obiettivi fondamentali per Antiruggine: il primo è far sì che il suo progetto serva da stimolo affinché i privati sostengano gli artisti locali. Le iniziative culturali, infatti, devono mirare al miglioramento del tessuto del territorio, e devono essere promosse non solo dalle istituzioni, ma anche dai cittadini comuni. L'incentivazione della cultura nella società rappresenta la possibilità di restituire qualcosa in cambio al territorio che fin dall'infanzia ha fornito scuole, teatri e spazi di formazione. Il secondo obiettivo prevede la creazione di una rete di spazi simili fra i quali vi sia un dialogo e uno scambio di artisti; a tale scopo è ancora più importante incentivare l'iniziativa dei privati a sostenere gli artisti in cui credono, e a individuare spazi idonei per la creazione di una costellazione.

L'organizzazione, data la propria natura no-profit, non è interessata alla creazione di ricchezza, e per sostenere le spese di gestione dell'attività fa affidamento a piccoli espedienti come un piccolo bookshop in cui è possibile acquistare libri, cd e le magliette arancioni di Antiruggine. Per assistere agli spettacoli non si paga un vero e proprio biglietto, ma ci si affida all'entrata responsabile. Data la necessità crescente di coprire le spese, è in progetto l'istituzione di uno streaming a pagamento che permetterà quindi al progetto di allargare il proprio pubblico in maniera esponenziale.

In conclusione, Brunello, nonostante non ami associare il concetto di azienda ad Antiruggine, può essere definito un musicista impresario.

[243] Per un elenco completo degli spettacoli proposti, visitare il sito antiruggine.eu.



Foto dell'esterno del "capanon"



Mario Brunello in una foto tratta dal progetto "Il suono delle Dolomiti"

Conclusione

In conclusione, le ricerche che ho condotto mi hanno permesso di mettere a fuoco alcuni importanti nodi storiografici riguardo allo sviluppo dell'attività impresariale di Mocchi, e fare emergere aspetti prima sconosciuti alla critica.

Innanzitutto, ho posto l'attenzione sui termini e le ragioni del rapporto di Walter Mocchi con l'America latina, che egli, come molti altri imprenditori dell'epoca, individuò come terreno proficuo per lo sviluppo dei suoi affari; questo territorio presentò infatti fattori economico culturali estremamente propizi per lo sviluppo del mercato lirico. Esso poté offrire un pubblico "affamato" di opera italiana e delle classi sociali agiate disposte a spendere grandi somme di denaro per gli abbonamenti alle stagioni. Le compagnie dopo aver concluso le tournée in Italia, partivano alla volta dell'emisfero australe sicure di un altro inverno da sfruttare, anche in ragione della crisi del modello di processo produttivo nella quale gli impresari subirono una diminuzione del proprio potere di azione. Gli editori, infatti, grazie ai diritti d'autore, vantarono una sempre maggiore supremazia nella gestione dei cantanti e dei compositori; l'America del Sud invece, non presentando una legislazione in materia di diritti d'autore, offriva agli imprenditore una maggiore libertà negli affari. In Europa il costo della produzione degli spettacoli raggiunse cifre enormi: vestiario, scenografie, noleggio di partiture e soprattutto le paghe spropositate dei cantanti. Allo stesso tempo però il pubblico si allontanò dalle sale liriche preferendo i nuovi politeami e cinematografi.

Ho altresì contribuito a chiarire gli elementi innovativi per l'epoca che caratterizzano la figura di Mocchi nell'organizzazione degli affari: innanzitutto, egli concepì la propria società come una vera industria, a differenza dei contemporanei i quali portarono avanti più che altro speculazioni teatrali. La grande novità fu la fondazione della società sul capitale: i soci erano portatori di denaro e non avevano nulla a che fare con le decisioni del processo artistico.

Egli creò una rete di teatri in Sud America e in Italia, nella quale le compagnie si spostavano. Fece leva sulle risorse e reputazione di tali teatri, creò una rete di persone e stabilì delle *partnership* con compagnie di operette affinché recitassero nei suoi teatri.

Abolì gli intermediari per avere il maggior controllo possibile sulle proprie attività, a tale scopo firmò dei contratti di esclusiva con i fornitori e istituì un *atelier* esclusivo che produsse scenografie e vestiario per i teatri della compagnia. Sempre allo scopo di abolire i mediatori, che avrebbero potuto privarlo di potere decisionale, istituì a Milano un'agenzia il cui compito era quello di entrare in diretto contatto con gli artisti.

In relazione alle due società fondate da Mocchi in Argentina, la STIA e la Teatral, ho potuto evidenziare il contributo della rivista *Il Teatro Illustrato* (che dal 1907 al 1914 fu l'organo di stampa ufficiale delle società) nella definizione di una strategia di acquisizione del consenso da parte degli *stakeholders*. Tale riconoscimento mi è stato possibile grazie a un serrato lavoro di spoglio della rivista, prima mai condotto. Ciò ha permesso di mettere a disposizione della comunità scientifica dati e informazioni sulla STIA, la quale in precedenza soffriva di una considerevole lacuna in tal senso, a differenza della STIN (la società che Mocchi contribuì a fondare in Italia), sulla quale il materiale a disposizione degli studiosi era più consistente. Nel caso della Teatral, la lacuna si presentava ancora più estesa.

L'elemento più originale della mia tesi è quello di aver ricostruito, seppur in maniera sommaria, le tappe dell'evoluzione della Teatral; soprattutto a partire dal 1922, momento critico dal quale teorizzo sia iniziata la decadenza della società.

Attraverso l'analisi posso affermare che Mocchi dimostrò una tale carica innovativa nella gestione degli affari, che lo portò spesso all'impossibilità di dialogare con i contemporanei.

Bibliografia

ALESSANDRO ACQUARONE, *Pratica ed etica del management teatrale. Per una ridefinizione dell'"organizzazione ed economia dello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2009

ROBERTO ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988

BIANCA MARIA ANTOLINI, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930* Pisa, Edizioni ETS, 2000

"Dall'America del Sud", *Il Teatro Illustrato,* III, n.13, settembre 1908, s.p.

"Arte e Artisti. La Società Teatrale Italo Argentina", *La Patria degli italiani*, 9 ottobre 1907

"Arte e Artisti. La grande inaugurazione del Colón", *La patria degli italiani, 27* maggio 1908.

"Arte e Artisti. Colón"*, La Patria degli Italiani,* 29 maggio 1908.

"Dall'Argentina", *Il Teatro Illustrato*, III, n. 23, dicembre 1910, s.p.

CECILIA BALESTRA, ALFONSO MALAGUTI, *Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano.* Milano, Franco Angeli, 2003

WILLIAM J. BAUMOL*, Performing arts : the economic dilemma : a study of problems common to theater, opera, music and dance*, New York, The Twentieth century fund, 1966

ALBERTO BENTOGLIO, *L'attività teatrale e musicale in Italia: aspetti istituzionali, organizzativi ed economici*, Roma, Carocci, 2003

FEDERICA BERTAGNA, *La stampa italiana in Argentina*, Roma, Donzelli Editore, 2009

LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993

MARIA BONNAFOUS-BOUCHER, RAPHAEL CUIR, MARC PARTOUCHE, *The new and the challenge of the market or the non-instrumental function of creation, Art entrepreneurship,* a cura di MIKAEL SCHERDIN, IVO ZANDER, UK, EE, 2011

ROBERTO CAAMAÑO, *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Buenos Aires, Editorial Cinetea, 1969

MONICA CALCAGNO, *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, Milano, Franco Angeli, 2012

AUGUSTO CARELLI, *Emma Carelli impresaria del Costanzi*, Roma, Palatino, 1962

ID., *Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lirico*, Roma, Maglione, 1932

Un caso de derecho penal (Querellas por injurias y calumnia, seguidas a don Faustino Da Rosa por don Francisco V. Rodriguez) Buenos Aires, 1922

LIVIA CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910): la tentazione del monopolio,* Pisa, Titivillus, 2012

ID,, *Tra arte e mercato: agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006

CARLO CERBONI, *Manuale per l'emigrazione dall'Italia alla Argentina*, Buenos Aires, Libreria Italiana "Dante Alighieri", 1906

ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, "Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina", *Il Teatro di due mondi,* a cura di ANNIBALE ENRICO CETRANGOLO, Venezia, Quaderni dell'IMLA, 2000

ID, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880-1920).* Educa, Buenos Aires, in corso di pubblicazione.

ID., "L'opera nei paesi latino americani nell'età moderna e contemporanea", *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1996, Vol. II

DERRICK CHONG, *Arts Management*, London, Routledge, 2002

FRANÇOIS COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, MilanO, ETAS, 2000

"Colón y Coliseo", *Nosotros* , anno XIV , settembre 1920, n. 136

ALFREDO COMANDINI, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX*, III, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1918,

"Comitato promotore ed esecutivo per la posa del Cavo Telegrafico Italiano fra l'Italia e l'America del Sud"*, L'Italia del Popolo,* 14 maggio 1922

"Le Compagnie liriche in America"*, Il Teatro Illustrato,* III, n. 41, aprile 1907

MARIA RITA COPPOTELLI, "Il fondo della Società teatrale internazionale (1908-1913) conservato presso l'Archivio storico capitolino di Roma", *Fonti musicali italiane,* n. 4, 1999

MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario: Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni Editore, 1982

FERNANDO DEVOTO, *Gli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli, 2007

CÉSAR A. DILLON, JUAN A. SALA, *El Teatro Musical en Buenos Aires. II. Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1999

FABIO DONATO, *Il management dei teatri lirici : ricerca degli equilibri e sistemi di misurazione*, Milano, Franco Angeli, 2004

Enciclopedia dello spettacolo vol. VII, casa editrice, Roma, Le maschere, 1954-1962

ANTONIO FOGLIO, *Il marketing dello spettacolo : strategia di marketing per cinema, teatro, concerti, radio/TV, eventi sportivi e show business,* Milano, Franco Angeli, 2005

ANDREA FONTANA, *Manuale di Storytelling*, Bologna, Rizzoli Etas, 2009

DAVID FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000

VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Roma, Capitolium, 1977-1978

PIERA ANNA FRANINI, *Maestri e imprenditori, la musica classica in mano a pochi eletti*, Il giornale.it, 15 novembre 2011

CHRISTOPHER FREEMAN, *Lo sviluppo dell'analisi delle reti sociali*, Milano, Franco Angeli, 2007

LORIS GAIO, ENRICO ZANINOTTO, *I processi di standardizzazione in azienda*, Milano, Franco Angeli, 2006

MIMMA GALLINA, *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2001

DONATELLA GAVRILOVICH, "Un bastimento carico di … opere liriche e scenografie: Augusto ed Emma Carelli, Walter Mocchi e le tournées in Brasile", *Mosaico italiano*, VIII, n. 85, gennaio 2011

"La grande Società teatrale Italo-Argentina"*, Il Teatro Illustrato,* III, n. 51, novembre 1907, s.p.

"La grave crisi delle compagnie drammatiche nell'America del Sud", *Il Teatro Illustrato,* VI, n.18, ottobre 1909, s.p.

ENRICO DE LA GUARDIA, ROBERTO HERRERA, *El arte lirico en el teatro Colón (Con motivo de sus bodas de plata) 1908-1933*, Buenos Aires, Zea y Tejero, 1933

DAVID HESMONDHALGH, *Le industrie culturali*, Egea, Milano, 2008

"L'inaugurazione di un grande teatro a Buenos Aires"*, Il teatro Illustrato,* III, n. 37, febbraio 1907, s.p.

"Lettera di Alessandro Oliveiro", *La Patria degli italiani*, 8 luglio 1908.

"Lettera di Cesare Ciacchi", *La Patria degli italiani*, 10 luglio 1908

KATIA LINDQVIST, *Artist entrepreneurs, Art entrepreneurship,* a cura di MIKAEL SCHERDIN, IVO ZANDER, UK, EE, 2011

MICHAEL LOUNSBURY, MARY ANN GLYNN, *Cultural entrepreneurship: stories, legitimacy, and the acquisition of resources*, Strategic Management Journal, 22, 2001,

ROBERTO MANILLA, *Nazzareno De Angelis, ossia l'opera vista dal Basso*, Lucca, Istituto Abruzzese di Storia Musicale, 2003

LUZ MANSILLA, *Dar la nota. El rol de la prensa en la Historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2012

MARCELLO MARIA MARIANI, *Dietro le quinte dello spettacolo: economia e management del teatro musicale*, Milano, Franco Angeli, 2008

MARCELLO MARTINEZ, *Teorie di organizzazione in economia aziendale. Dall'organismo al network*, Milano, Franco Angeli, 1997

KERRY MILLER, *Teaching Musicians to Be Entrepreneurs, businessweek.com,* 28 marzo 2007

MARIO MORINI, ROBERTO IOVINO, ALBERTO PALOSCIA, *Epistolario. Pietro Mascagni*, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1996, voll. I-II

CLAUDIO NAPOLEONI, FABIO RANCHETTI, *Schumpeter e la teoria dello sviluppo economico, Il pensiero economico del Novecento,* Torino Einaudi, 1990

DARIO NICCODEMI, *Tempo passato*, Milano, Treves, 1929

FIAMMA NICOLODI, "Il sistema produttivo dall'Unità a oggi", *Storia dell'opera italiana*, a cura di LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, IV, Torino, E.D.T., 1987

"Un nuovo teatro a Buenos Aires: Il Teatro de la Avenida", *Il Teatro Illustrato*, IV, n.19, novembre 1908

"Sull'oceano. La grande compagnia del Colón a bordo dell'Italia"*, Il Teatro Illustrato*, IV, n. 10, maggio 1909

OSVALDO PELLETTIERI, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural*, Buenos Aires, Galerna, 2002

ALBERTO PERA, *Concorrenza e antitrust*, Bologna, Il Mulino, 2001

MARZIO PIERI, "L'opera e la cultura popolare", *Storia dell'opera italiana,* a cura di LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, VI, Torino, E.D.T., 1988

MATTEO PAOLETTI, "Il trust nel teatro lirico: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931)", *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, a cura di LIVIA CAVAGLIERI, Pisa, Titivillus, 2012

"Parole e fatti", *Il Tirso*, 20 aprile 1909

LIA PIEROTTI CEI MARINUZZI, GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, Milano, Mondadori, 1995

FRANCESCO PIPERNO, "Il sistema produttivo fino al 1780", in *Storia dell'opera italiana 4,* a cura di LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, IV, Torino, E.D.T., 1987

FORTUNATA PISELLI, *RETI. L'analisi di network nelle scienze sociali*, Roma, Donzelli Editore, 1995

JOSEFA PRADA, CARLOS HOLUBICA, *Teatro Colón. 102 años de historia*, Buenos Aires, Buenos Aires Editing, 2010

PIERO RATTALINO, *L'ente lirico va in trasferta: Scritti di un direttore artistico*, Milano, Il Saggiatore, 1983

Recuerdo temporada 1908 Colón", *La Revista Artistica y Teatral de Buenos Aires,* X, n.8, maggio 1908, s.p.

"Recuerdo temporada 1908 Colón", *La Revista Artistica y Teatral de Buenos Aires,* X, n.8, maggio 1908, s.p.

PAUL REYNOLDS, SAMMIS WHITE, *The entrepreneurial process,* Westport, Quorum Books, 1997

MAURIZIO RISPOLI, *Sviluppo dell'impresa e analisi strategica*, Bologna, Il Mulino, 2002

JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera storia di una professione (1600-1990),* Bologna, Il Mulino, 1993

ID., *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992

ID., *L'impresario d'opera*. *Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento,* Torino, E.D.T., 1984

ID., "Il sistema produttivo dal 1780 al 1880", in *Storia dell'opera italiana*, a cura di LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, IV, Torino, E.D.T., 1987

ID., "The opera Business and the italian immigrant community in latin America 1820-1930. The example of Buenos Aires", *PAST & PRESENT. A journal of historical studies*, maggio 1990

FRANCESCA SAVOIA, *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi,* Genova, Costa & Nolan, 1988

MIKAEL SCHERDIN, IVO ZANDER, *Art Entrepreneurship*, UK, Edward Elgar Publishing Limited, 2011

EDUARDO SCHIAFFINO, *La Evolucion del gusto artistico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Bellas Artes, 1982

"Il Signor Ciacchi e la STIA," *Il Teatro Illustrato*, IV, n.13, luglio 1908

ADAM SMITH, *La ricchezza delle nazioni*, Torino, Boringhieri, 1959

"La Società teatrale Italo-Argentina. Il Teatro di Rosario di Santa Fè – Un articolo della Tribuna", *Il Teatro Illustrato*, III, n.52, dicembre 1907

La Società Teatrale Internazionale e inaugurazione Colon," *Il teatro Illustrato,* III, n.11, giugno 1908, s.p.

"Una società teatrale italo-argentina", *Il Teatro Illustrato*, III, n.49, settembre 1907

GIUSEPPE SODA, *Reti tra imprese. Modelli e prospettive per una teoria del coordinamento*, Roma, Carocci Editore, 1998

"La STIA", *La Tribuna*, 15 dicembre 1907

"Dal Sud America la STIA all'opera", *Il Teatro Illustrato,* V, n.17, settembre 1909

MICHELE TAMMA, "Strategie e reti", *Sviluppo dell'impresa e analisi strategica,* Bologna, a cura di MAURIZIO RISPOLI, Il Mulino, 1998

"Il Teatro Colón"*, Il Teatro Illustrato,* IX, n.13, luglio 1913

La Teatral", *Il Teatro Illustrato*, III, n. 6, marzo 1910

GERARDO UHLFELDER, *Allegro ma non troppo*, Buenos Aires, Galerna, 1990

ALBERTO VALLEGA, *Geografia delle strategie marittime. Dal mondo dei mercanti alla società transindustriale*, Milano, Mursia, 1997

BOB DE WIT, RON MEYER, *Strategy: process, content, context: an international perspective*, Londra, Thomson, 2004

Appendice 1: Stagione Sud America 1908

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
25 maggio	Colón	*Aida*
26 maggio	Colón	*Aida*
27 maggio		
28 maggio	Colón	*Aida*
29 maggio		
30 maggio	Colón	*Hamlet*
31 maggio	Colón	*Hamlet*

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno		
2 giugno	Colón	*Hamlet*
3 giugno		
4 giugno	Colón	*Madama Butterfly*
5 giugno		
6 giugno	Colón	*Hamlet*
7 giugno	Colón	*Madama Butterfly*
8 giugno		
9 giugno		
10 giugno	Colón	*Tristan e Isolda*
11 giugno	Colón	*Madama Butterfly*
12 giugno		
13 giugno	Colón	*Tristan e Isolda*
14 giugno	Colón	*Rigoletto*
15 giugno		
16 giugno	Colón	*Tosca*
17 giugno		
18 giugno	Colón	*Rigoletto*
19 giugno		
20 giugno	Colón	*Tristan e Isolda*
21 giugno	Colón	*Rigoletto*
22 giugno		
23 giugno	Colón	*Madama Butterfly*
24 giugno	Colón	*La gioconda*
25 giugno		

26 giugno		
27 giugno	Colón	*Tosca*
28 giugno	Colón	*La gioconda*
29 giugno	Colón	*Madama Butterfly*
30 giugno	Colón	*La gioconda*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio		
2 luglio	Colón	*Tristan e Isolda*
3 luglio		
4 luglio	Colón	*Paolo e Francesca*
5 luglio	Colón	*Paolo e Francesca*
6 luglio		
7 luglio	Colón	*Tristan e Isolda*
8 luglio	Colón	*Tosca*
9 luglio	Colón	*La gioconda*
10 luglio		
11 luglio	Colón	*Hamlet*
12 luglio	Colón	*Mefistofele*
13 luglio		
14 luglio	Colón	*Rigoletto*
15 luglio	Colón	*Mefistofele*
16 luglio	Colón	*La gioconda*
17 luglio		
18 luglio	Colón	*Otello*
19 luglio	Colón	*Mefistofele*
20 luglio		
21 luglio	Colón	*Mefistofele*
22 luglio		
23 luglio	Colón	*Otello*
24 luglio	Colón	*Hamlet*
25 luglio	Colón	*Mefistofele*
26 luglio	Colón	*Otello*
27 luglio		
28 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
29 luglio		
30 luglio	Colón	*Il Barbiere di Siviglia*
31 luglio		

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Colón	*Paolo e Francesca*
2 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
3 agosto		
4 agosto		
5 agosto	Colón	*I Pagliacci*
6 agosto	Colón	*Il Trovatore*
7 agosto		
8 agosto	Colón	*Tristan e Isolda*
9 agosto	Colón	*Mefistofele* *Il Trovatore*
10 agosto		
11 agosto	Colón	*I Pagliacci*
12 agosto		
13 agosto		
14 agosto	Colón	*Il Trovatore*
15 agosto	Colón	*Cendrillon*
16 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *Il Trovatore*
17 agosto		
18 agosto	Colón	*Don Juan*
19 agosto		
20 agosto	Colón	*Don Juan*
21 agosto	Colón	*Otello*
22 agosto	Colón	*Mefistofele*
23 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *Il Trovatore*
24 agosto		
25 agosto	Colón	*I Pagliacci*
26 agosto		
27 agosto	Colón	*Don Juan*
28 agosto		
29 agosto	Colón	*Sigfrido*
30 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *Sigfrido*
31 agosto		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre		
2 settembre	Colón	*Rigoletto*
3 settembre	Colón	*Sigfrido*
4 settembre		
5 settembre	Colón	*Aurora*
6 settembre	Colón	*Il Trovatore* *Aurora*
7 settembre	Colón	*Sigfrido*
8 settembre	Colón	*La gioconda*
9 settembre	Colón	*Aurora*
10 settembre		
11 settembre	Colón	*I Pagliacci*

Nella stagione 1908 il Teatro Colón rappresenta il grande punto di riferimento per la *tournée.*

Appendice 2: Stagione Sud America 1909

Aprile

GIORNO	TEATRO	OPERA
10 aprile	Coliseo	*Boheme*
11 aprile	Coliseo	*Aida*
12 aprile		
13 aprile	Coliseo	*Cavalleria rusticana* *I Pagliacci*
14 aprile	Coliseo	*Il Trovatore*
15 aprile	Coliseo	*Aida*
16 aprile		
17 aprile	Coliseo	*Tosca*
18 aprile	Coliseo	*Boheme* *Il Trovatore* *Carmen*
19 aprile		
20 aprile	Coliseo	*Un ballo in maschera*
21 aprile	Coliseo	*Rigoletto*
22 aprile	Coliseo	*Carmen*
23 aprile	Coliseo	*Boheme*
24 aprile	Coliseo	*La Gioconda*
25 aprile	Coliseo	*Iris*
26 aprile	Coliseo	*Il barbiere di Siviglia*
27 aprile	Coliseo	*La forza del destino*
28 aprile	Coliseo	*Iris*
29 aprile	Coliseo	*Otello*
30 aprile		
31 aprile		

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° maggio	Coliseo	*Cavalleria Rusticana* *Fedora*
2 maggio	Coliseo	*Un ballo in maschera* *Mefistofele*
3 maggio	Coliseo	*Lucia di Lammermoor*
4 maggio		

5 maggio		
6 maggio		
7 maggio		
8 maggio		
9 maggio	Coliseo	*La Gioconda* *Faust*
10 maggio	Coliseo	*Il barbiere di Siviglia*
11 maggio	Coliseo	*Mannon Lescaut*
12 maggio	Coliseo	*Don Pasquale*
13 maggio	Coliseo	*La forza del destino*
14 maggio	Coliseo	*Boheme*
15 maggio	Coliseo	*Cavalleria rusticana* *Zoraide*
16 maggio	Coliseo	*Il Trovatore* *Tosca*
17 maggio		
18 maggio		
19 maggio		
20 maggio	Colón	*Tannhäuser*
21 maggio	Coliseo	*Aida*
22 maggio	Coliseo	*Tosca*
	Colón	*Tannhäuser*
23 maggio	Coliseo	*Aida*
	Colón	*La Gioconda*
24 maggio	Coliseo	*Lucia di Lammermoor*
	Colón	*Tannhäuser*
25 maggio	Coliseo	*Tosca*
	Colón	*Rigoletto*
26 maggio		
27 maggio	Colón	*La Gioconda*
28 maggio	Coliseo	*Zaza*
29 maggio	Coliseo	*Il Trovatore*
	Colón	*La Gioconda*
30 maggio	Coliseo	*Tosca* *Il Trovatore*
	Colón	*Rigoletto*
31 maggio		

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Coliseo	*Carmen*
	Colón	*Tosca*
2 giugno		

3 giugno	Coliseo	*Cavalleria rusticana* *I Pagliacci*
	Colón	*Tosca*
4 giugno	Coliseo	*Carmen*
	Colón	*La Gioconda*
5 giugno	Coliseo	*Rigoletto*
	Colón	*Lohengrin*
6 giugno	Coliseo	*Aida* *Cavalleria rusticana* *I Pagliacci*
	Colón	*La Gioconda* *Lohengrin*
7 giugno		
8 giugno	Colón	*L'elisir d'amore*
	Opera di Rosario	
9 giugno	Teatro Colón	*L'elisir d'amore*
	Opera di Rosario	
10 giugno	Teatro Colón	*Lohengrin*
	Opera di Rosario	
11 giugno	Opera di Rosario	
12 giugno	Colón	*Tosca*
	Opera di Rosario	
13 giugno	Colón	*Rigoletto* *Aida*
	Opera di Rosario	
14 giugno	Opera di Rosario	
15 giugno	Colón	*Lohengrin*
	Opera di Rosario	
16 giugno	Opera di Rosario	
17 giugno	Colón	*Aida*
	Opera di Rosario	
18 giugno	Colón	*Lohengrin*
	Opera di Rosario	
19 giugno	Colón	*Aida*
	Opera di Rosario	
20 giugno	Colón	*Tosca* *Il barbiere di Siviglia*
	Opera di Rosario	
21 giugno	Opera di Rosario	
22 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
	Opera di Rosario	
23 giugno	Opera di Rosario	
24 giugno	Colón	*Rigoletto*
	Opera di Rosario	
25 giugno	Opera di Rosario	

26 giugno	Colón	*Lohengrin* *Il barbiere di Siviglia*
27 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
28 giugno	Colón	*La Wally*
29 giugno	Colón	*Hamlet*
30 giugno	Colón	*La Wally*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Colón	*Hamlet*
2 luglio		
3 luglio	Colón	*Aida*
4 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *La Wally*
5 luglio		
6 luglio	Colón	*Aurora*
7 luglio		
8 luglio	Colón	*Aurora*
9 luglio	Colón	*Aurora*
10 luglio	Colón	*L'elisir d'amore*
11 luglio	Colón	*Aida* *Hamlet*
12 luglio		
13 luglio	Colón	*Aida*
14 luglio	Colón	*Hamlet*
15 luglio		
16 luglio	Colón	*La Boheme*
17 luglio	Colón	*Damnation de Faust*
18 luglio	Colón	*Hamlet* *La Boheme*
19 luglio		
20 luglio	Colón	*Damnation de Faust*
21 luglio		
22 luglio	Colón	*La Boheme*
23 luglio		
24 luglio	Colón	*Damnation de Faust*
25 luglio	Colón	*Hamlet* *Damnation de Faust*
26 luglio		
27 luglio		
28 luglio		
29 luglio		
30 luglio		
31 luglio		

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Colón	*Il Barbiere di Siviglia* *Damnation de Faust*
2 agosto		
3 agosto		
4 agosto		
5 agosto	Colón	*I maestri cantori di Nuremberg*
6 agosto		
7 agosto	Colón	*I maestri cantori di Nuremberg*
8 agosto	Colón	*Rigoletto* *Aida*
9 agosto		
10 agosto	Colón	*Hamlet*
11 agosto		
12 agosto	Colón	*Eidelberga mia*
13 agosto		
14 agosto	Colón	*I maestri cantori di Nuremberg*
15 agosto	Colón	*Eidelberga mia*
16 agosto		
17 agosto	Colón	*L'elisir d'amore* *I Pagliacci*
18 agosto		
19 agosto	Colón	*L'elisir d'amore* *I Pagliacci*
20 agosto		
21 agosto	Colón	*I maestri cantori di Nuremberg*
22 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
23 agosto		
24 agosto		
25 agosto	Colón	*La Boheme*
26 agosto	Colón	*Damnation de Faust*
27 agosto		
28 agosto	Colón	*La Boheme*
29 agosto	Colón	*Aida*
30 agosto	Colón	*L'elisir d'amore*
31 agosto	Colón	*Il Demonio*

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre		
2 settembre	Colón	*Il Demonio*
3 settembre		
4 settembre	Colón	*Hamlet*
5 settembre	Colón	*La Boheme*
6 settembre		
7 settembre	Colón	*Cavalleria rusticana*
8 settembre		
9 settembre		
10 settembre		
11 settembre		
12 settembre		
13 settembre	Colón	*Boris Godunov*
14 settembre	Colón	*Cavalleria rusticana*
15 settembre	Colón	*Boris Godunov*

La stagione 1909 inizia nella sala del Coliseo, inoltre la STIA offrì una doppia stagione a partire dallo stesso giorno al Coliseo e al Teatro de la Avenida alternando le opere con lo stesso elenco. Possiamo inoltre notare che mentre una parte della compagnia recita al Colón, un'altra si reca all'Opera di Rosario.

Appendice 3: Stagione Sud America 1910

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
14 maggio	Coliseo	*Aida*
15 maggio	Coliseo	*Aida*
16 maggio		
17 maggio		
18 maggio	Coliseo	*Iris*
19 maggio	Coliseo	*Iris*
20 maggio	Coliseo	*Rigoletti*
21 maggio	Coliseo	*Cavalleria rusticana* *I Pagliacci*
22 maggio	Coliseo	*Aida* *Rigoletto*
23 maggio		
24 maggio	Coliseo	*Tosca*
25 maggio	Coliseo	*Aida*
26 maggio	Coliseo	*Cavalleria rusticana* *I Pagliacci*
27 maggio		
28 maggio	Coliseo	*Mefistofele*
29 maggio	Coliseo	*Rigoletto*
30 maggio		
31 maggio	Coliseo	*Aida*

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Coliseo	*Tosca*
2 giugno	Coliseo	*Mefistofele*
3 giugno	Coliseo	*Cavalleria Rusticana* *I Pagliacci*
4 giugno		
5 giugno	Coliseo	*Norma*
6 giugno		
7 giugno		
8 giugno	Coliseo	*Norma*

9 giugno		
10 giugno		
11 giugno		
12 giugno	Coliseo	*Rigoletto* *Norma*
13 giugno	Coliseo	*Salome*
14 giugno	Coliseo	*Mefistofele*
15 giugno	Coliseo	*Salome*
16 giugno	Coliseo	*La Boheme*
17 giugno	Coliseo	*Il Trovatore*
18 giugno	Coliseo	*Salome*
19 giugno	Coliseo	*Il Trovatore* *Salome*
20 giugno	Coliseo	*La Boheme*
21 giugno		
22 giugno	Coliseo	*Salome*
23 giugno	Coliseo	*Cavalleria rusticana* *I Pagliacci*
24 giugno	Coliseo	*Faust*
25 giugno	Coliseo	*La Traviata*
26 giugno	Coliseo	*Tosca* *Salome*
27 giugno		
28 giugno		
29 giugno		
30 giugno		

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio		
2 luglio		
3 luglio		
4 luglio		
5 luglio		
6 luglio		
7 luglio		
8 luglio		
9 luglio		
10 luglio		
11 luglio		
12 luglio		
13 luglio		

14 luglio		
15 luglio		
16 luglio		
17 luglio		
18 luglio		
19 luglio		
20 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
21 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
22 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
23 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
24 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
25 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
26 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
27 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
28 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
29 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
30 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
31 luglio	Municipal Rio de Janeiro	

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Municipal Rio de Janeiro	
2 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
3 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
4 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
5 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
6 agosto	Municipal Rio de Janeiro	

7 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
8 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
9 agosto		
10 agosto		
11 agosto		
12 agosto		
13 agosto	Coliseo	*Amor di principi*
14 agosto		
15 agosto		
16 agosto	Coliseo	*La bella Elena*
17 agosto	Coliseo	*Valzer d'amore*
18 agosto		
19 agosto	Coliseo	*La principessa dei dollari*
20 agosto		
21 agosto		
22 agosto	Coliseo	*La geisha*
23 agosto		
24 agosto	Coliseo	*La duchessa di Danzica*
25 agosto		
26 agosto	Coliseo	*Manovre d'autunno*
27 agosto		
28 agosto		
29 agosto		
30 agosto		
31 agosto		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° settembre			
2 settembre	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Marchetti
3 settembre			
4 settembre			
5 settembre	Coliseo	*Il sogno d'un valzer*	Compagnia Marchetti
6 settembre			
7 settembre			
8 settembre			
9 settembre			

10 settembre	Coliseo	*La divorziata*	Compagnia Marchetti
11 settembre			
12 settembre			
13 settembre			
14 settembre			
15 settembre			
16 settembre	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia Marchetti
17 settembre			
18 settembre			
19 settembre			
20 settembre			
21 settembre	Coliseo	*Surcouf*	Compagnia Marchetti
22 settembre			
23 settembre			
24 settembre			
25 settembre			
26 settembre	Coliseo	*Boccaccio*	Compagnia Marchetti
27 settembre			
28 settembre			
29 settembre			
30 settembre			

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA	DIRETTORE
1° ottobre			
2 ottobre			
3 ottobre	Coliseo	*La figlia di Madama Angot*	Compagnia Marchetti
4 ottobre	Coliseo	*Brüderlin Fein* *La canzone di Fortunio*	Compagnia Marchetti
5 ottobre	Coliseo	*Histoire d'un Pierrot*	Compagnia Marchetti
6 ottobre			
7 ottobre			
8 ottobre			
9 ottobre			
10 ottobre			

11 ottobre			
12 ottobre			
13 ottobre			
14 ottobre			
15 ottobre			
16 ottobre			
17 ottobre			
18 ottobre			
19 ottobre			
20 ottobre			
21 ottobre			
22 ottobre			
23 ottobre			
24 ottobre			
25 ottobre			
26 ottobre			
27 ottobre			
28 ottobre			
29 ottobre			
30 ottobre			
31 ottobre	Coliseo	Chanteclair	Compagnia Marchetti

A causa della perdita della gestione del Colón la stagione 1910 vede come punto di riferimento principale il Coliseo; dopo una lunga tournée al Municipal di Rio de Janeiro, la STIA torna a Buenos Aires con la compagnia d'operette Marchetti

Appendice 4: Stagione Sud America 1911

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
6 maggio	Coliseo	*Aida*
7 maggio	Coliseo	*Aida*
8 maggio		
9 maggio		
10 maggio	Coliseo	*Lohengrin*
11 maggio		
12 maggio	Coliseo	*Lohengrin*
13 maggio		
14 maggio	Coliseo	*Aida* *La Boheme*
15 maggio	Coliseo	*Il Trovatore*
16 maggio		
17 maggio	Coliseo	*La Boheme*
18 maggio		
19 maggio		*Iris*
20 maggio	Coliseo	*Il Trovatore*
21 maggio	Coliseo	*La Boheme* *Iris*
22 maggio		
23 maggio		*Iris*
24 maggio		*Mefistofele*
25 maggio	Coliseo	*La Boheme*
26 maggio	Coliseo	*Aida*
27 maggio		
28 maggio	Coliseo	*Il Trovatore* *Iris*
29 maggio		
30 maggio		
31 maggio		

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno		
2 giugno	Coliseo	*Isabeau*
3 giugno	Coliseo	*Iris*
4 giugno	Coliseo	*Iris*

		Mefistofele
5 giugno	Coliseo	*Isabeau*
6 giugno	Coliseo	*I Pagliacci* *Cavalleria rusticana*
7 giugno	Coliseo	*Isabeau*
8 giugno		
9 giugno	Coliseo	*Isabeau*
10 giugno	Coliseo	*I Pagliacci* *Cavalleria rusticana*
11 giugno	Coliseo	*I Pagliacci* *Cavalleria rusticana* *Isabeau*
12 giugno		
13 giugno	Coliseo	*Isabeau*
14 giugno	Coliseo	*Iris*
15 giugno	Coliseo	*Cavalleria rusticana*
16 giugno	Coliseo	*Guglielmo Ratcliff*
17 giugno		
18 giugno	Coliseo	*Isabeau* *Guglielmo Ratcliff*
19 giugno	Coliseo	*Isabeau*
20 giugno	Coliseo	*Aida*
21 giugno		
22 giugno		
23 giugno		
24 giugno		
25 giugno		
26 giugno		
27 giugno		
28 giugno		
29 giugno		
30 giugno		

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA	DIRETTORE
1° luglio			
2 luglio			
3 luglio			
4 luglio			
5 luglio			
6 luglio			
7 luglio			
8 luglio			

9 luglio			
10 luglio			
11 luglio			
12 luglio			
13 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
14 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
15 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
16 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
17 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
18 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
19 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
20 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
21 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
22 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
23 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
24 luglio	Teatro		

	Municipal Rio de Janeiro		
25 luglio	Teatro Municipal Rio de Janeiro		
26 luglio	Coliseo	*La gioconda*	Compagnia Padovani
27 luglio	Coliseo	*Tosca*	Compagnia Padovani
28 luglio	Coliseo	*Rigoletto*	Compagnia Padovani
29 luglio	Coliseo	*Tosca*	Compagnia Padovani
30 luglio	Coliseo	*Rigoletto La gioconda*	Compagnia Padovani
31 luglio			

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA	DIRETTORE
1° agosto	Coliseo	*La Boheme*	Compagnia Padovani
2 agosto	Coliseo	*La Favorita*	Compagnia Padovani
3 agosto	Coliseo	*La gioconda*	Compagnia Padovani
4 agosto	Coliseo	*Rigoletto*	Compagnia Padovani
5 agosto	Coliseo	*Rigoletto*	Compagnia Padovani
6 agosto	Coliseo	*La Favorita Tosca*	Compagnia Padovani
7 agosto	Coliseo	*Lucia di Lammermoor*	Compagnia Padovani
8 agosto	Coliseo	*Il Trovatore*	Compagnia Padovani
9 agosto	Coliseo	*La Boheme*	Compagnia Padovani
10 agosto	Coliseo	*Rigoletto*	Compagnia Padovani
11 agosto	Coliseo	*Manon*	Compagnia Padovani
12 agosto	Coliseo	*La gioconda*	Compagnia

			Padovani
13 agosto	Coliseo	*Tosca* *Il Trovatore*	Compagnia Padovani
14 agosto	Coliseo	*La Traviata*	Compagnia Padovani
15 agosto	Coliseo	*Aida*	Compagnia Padovani
16 agosto	Coliseo	*Manon*	Compagnia Padovani
17 agosto	Coliseo	*La Traviata*	Compagnia Padovani
18 agosto	Coliseo	*La Favorita* *Cavalleria rusticana*	Compagnia Padovani
19 agosto	Coliseo	*I Pagliacci*	Compagnia Padovani
20 agosto	Coliseo	*La Traviata* *Aida*	Compagnia Padovani

Come nella precedente, la stagione 1911 vede come grandi punti di riferimento il Coliseo e il Municipal di Rio de Janeiro

Appendice 5: Stagione Sud America 1912

Marzo

GIORNO	TEATRO	OPERA	
30 marzo	Coliseo	*La principessa dei dollari*	Compagnia Marchetti
31 marzo	Coliseo	*La duchessa di Danzica*	Compagnia Marchetti

Aprile

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° aprile	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia Marchetti
2 aprile	Coliseo	*La figlia di Madama Angot*	Compagnia Marchetti
3 aprile	Coliseo	*La divorziata*	Compagnia Marchetti
4 aprile			
5 aprile			
6 aprile	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Marchetti
7 aprile			
8 aprile	Coliseo	*Valzer d'amore*	Compagnia Marchetti
9 aprile			
10 aprile	Coliseo	*Amor di principi*	Compagnia Marchetti
11 aprile			
12 aprile	Coliseo	*Eva*	Compagnia Marchetti
13 aprile			
14 aprile			
15 aprile	Coliseo	*Il sogno d'un valzer*	Compagnia Marchetti
16 aprile			
17 aprile			
18 aprile			
19 aprile	Coliseo	*Die sirene*	Compagnia

			Marchetti
20 aprile			
21 aprile			
22 aprile	Coliseo	*La bella Elena*	Compagnia Marchetti
23 aprile			
24 aprile	Coliseo	*Manovre d'autunno*	Compagnia Marchetti
25 aprile			
26 aprile			
27 aprile	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Marchetti
28 aprile			
29 aprile	Coliseo	*Vita di Boheme*	Compagnia Marchetti
30 aprile			

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° maggio			
2 maggio	Coliseo	*Histoire d'un Pierrot*	Compagnia Marchetti
3 maggio	Coliseo	*Le campane di Corneville*	Compagnia Marchetti
4 maggio			
5 maggio			
6 maggio			
7 maggio			
8 maggio	Coliseo	*Un ballo in maschera*	
9 maggio	Coliseo	*La Wally*	
10 maggio			
11 maggio	Coliseo	*La Traviata*	
12 maggio		*Un ballo in maschera*	
13 maggio	Coliseo	*La Traviata*	
14 maggio	Coliseo	*Aida*	
15 maggio	Coliseo	*Rigoletto*	
16 maggio	Coliseo	*Aida* *La Boheme*	
17 maggio			
18 maggio	Coliseo	*Madama Butterfly*	

19 maggio	Coliseo	*Rigoletto* *Aida*	
20 maggio	Coliseo	*Madama Butterfly*	
21 maggio	Coliseo	*Un ballo in maschera*	
22 maggio	Coliseo	*La Boheme*	
23 maggio			
24 maggio	Coliseo	*La Traviata*	
25 maggio	Coliseo	*La Wally*	
26 maggio	Coliseo	*Madama Butterfly* *Mefistofele*	
27 maggio			
28 maggio	Coliseo	*Mefistofele*	
29 maggio	Coliseo	*Rigoletto*	
30 maggio			
31 maggio	Coliseo	*Tosca*	

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° giugno	Coliseo	*La Sonnambula*	
2 giugno	Coliseo	*Mefistofele* *L'Africana*	
3 giugno			
4 giugno			
5 giugno	Coliseo	*Manon Lescaut*	
6 giugno	Coliseo	*Un ballo in maschera* *La Sonnambula* *La Wally*	
7 giugno	Coliseo	*Il barbiere di Siviglia*	
8 giugno	Coliseo	*Manon Lescaut*	
9 giugno	Coliseo	*Il barbiere di Siviglia* *Aida*	
10 giugno	Coliseo	*Manon*	
11 giugno	Coliseo	*Tosca*	
12 giugno	Coliseo	*La Sonnambula*	
13 giugno			
14 giugno	Coliseo	*Conchita*	
15 giugno			
16 giugno			
17 giugno			

18 giugno			
19 giugno			
20 giugno			
21 giugno			
22 giugno			
23 giugno			
24 giugno			
25 giugno			
26 giugno			
27 giugno			
28 giugno	Coliseo	*Lo zingaro barbone*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
29 giugno	Coliseo	*Il capitan Fracassa*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
30 giugno			

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° luglio			
2 luglio	Coliseo	*Eva*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
3 luglio			
4 luglio			
5 luglio	Coliseo	*Amor di zingaro*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
6 luglio			
7 luglio			
8 luglio	Coliseo	*Capriccio antico*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
9 luglio			
10 luglio			
11 luglio			
12 luglio			
13 luglio			
14 luglio	Coliseo	*La figlia di Madama Angot*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
15 luglio			
16 luglio			

17 luglio			
18 luglio			
19 luglio	Coliseo	*Das Fürstenkind*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
20 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
21 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
22 luglio	Coliseo	*La principessa dei dollari*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
23 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
24 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
25 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
26 luglio	Coliseo	*Conca d'oro*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
27 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
28 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
29 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
30 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
	Teatro Municipal San Paolo		
31 luglio	Teatro Municipal Rio		

	de Janeiro		
	Teatro Municipal San Paolo		

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° agosto	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
2 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
3 agosto	Coliseo	*La bella risetta*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
4 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
5 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
	Municipal San Paolo		
6 agosto	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
7 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
8 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
9 agosto			
10 agosto			
11 agosto			
12 agosto	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Caramba-Scognamiglio

13 agosto			
14 agosto			
15 agosto			
16 agosto			
17 agosto	Coliseo	*La reginetta delle rose*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
18 agosto			
19 agosto			
20 agosto			
21 agosto			
22 agosto	Coliseo	*Reiche Mädchen*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
23 agosto			
24 agosto	Coliseo	*La sirena*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
25 agosto			
26 agosto			
27 agosto			
28 agosto			
29 agosto	Coliseo	*La Traviata*	
30 agosto	Coliseo	*Rigoletto Carmen*	
31 agosto			

Dicembre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° dicembre			
2 dicembre			
3 dicembre			
4 dicembre			
5 dicembre			
6 dicembre			
7 dicembre	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Marchetti
8 dicembre	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia Marchetti
9 dicembre			
10 dicembre	Coliseo	*Eva*	Compagnia Marchetti
11 dicembre			

12 dicembre	Coliseo	*Surcouf*	Compagnia Marchetti
13 dicembre			
14 dicembre			
15 dicembre			
16 dicembre	Coliseo	*La principessa dei dollari*	Compagnia Marchetti
17 dicembre			
18 dicembre	Coliseo	*Il sogno d'un valzer*	Compagnia Marchetti
19 dicembre			
20 dicembre	Coliseo	*La reginetta delle rose*	Compagnia Marchetti
21 dicembre			
22 dicembre			
23 dicembre	Coliseo	*La bella Elena*	Compagnia Marchetti
24 dicembre	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Marchetti
25 dicembre			
26 dicembre	Coliseo	*Il pipistrello*	Compagnia Marchetti
27 dicembre			
28 dicembre			
29 dicembre			
30 dicembre			
31 dicembre			

Nella *tournée* brasiliana del 1912 la compagnia si divide fra il Municipal di Rio de Janeiro e il Municipal di San Paolo; insieme alla Compagnia Marchetti entra in scena la Compagnia Caramba-Scognamiglio.

Appendice 6: Stagione Sud America 1913

Marzo

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° marzo	Coliseo	*La bella risetta*	Compagnia di operette Città di Milano
2 marzo			
3 marzo	Coliseo	*I saltimbanchi*	Compagnia di operette Città di Milano
4 marzo			
5 marzo			
6 marzo	Coliseo	*Eva*	Compagnia di operette Città di Milano
7 marzo			
8 marzo			
9 marzo			
10 marzo	Coliseo	*Il birichino di Parigi*	Compagnia di operette Città di Milano
11 marzo			
12 marzo			
13 marzo			
14 marzo			
15 marzo			
16 marzo			
17 marzo	Coliseo	*La reginetta delle rose*	Compagnia di operette Città di Milano
18 marzo			
19 marzo	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia di operette Città di Milano
20 marzo			
21 marzo			
22 marzo			
23 marzo			
24 marzo			
25 marzo			
26 marzo			
27 marzo			
28 marzo	Coliseo	*La polvere di*	Compagnia di

		Pirlimpimpin	operette Città di Milano
29 marzo			
30 marzo			
31 marzo			

Aprile

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° aprile	Coliseo	*La divorziata*	
2 aprile			
3 aprile			
4 aprile	Coliseo	*I mulini al vento*	Compagnia di operette Città di Milano
5 aprile			
6 aprile			
7 aprile			
8 aprile	Coliseo	*Hans il suonatore di flauto*	Compagnia di operette Città di Milano
9 aprile			
10 aprile			
11 aprile	Coliseo	*La creole*	Compagnia di operette Città di Milano
12 aprile			
13 aprile			
14 aprile			
15 aprile			
16 aprile			
17 aprile			
18 aprile	Coliseo	*La secchia rapita*	Compagnia di operette Città di Milano
19 aprile			
20 aprile			
21 aprile			
22 aprile	Coliseo	*Donna Juanita*	Compagnia di operette Città di Milano
23 aprile			
24 aprile			
25 aprile			
26 aprile			

27 aprile			
28 aprile			
29 aprile	Coliseo	*Il sogno d'un valzer*	Compagnia di operette Città di Milano
30 aprile			

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA	DIRETTORE
1° maggio			
2 maggio	Coliseo	*Amor di zingaro*	Compagnia di operette Città di Milano
3 maggio			
4 maggio			
5 maggio			
6 maggio			
7 maggio			
8 maggio			
9 maggio			
10 maggio	Coliseo	*Die Walküre*	
11 maggio	Coliseo	*Isabeau*	
12 maggio			
13 maggio	Coliseo	*Isabeau*	
14 maggio	Coliseo	*Don Carlo*	
15 maggio			
16 maggio	Coliseo	*Lohengrin*	
17 maggio	Coliseo	*Die Walküre*	
18 maggio	Coliseo	*Isabeau* *Rigoletto*	
19 maggio	Coliseo	*Don Carlo*	
20 maggio	Coliseo	*Carmen*	
21 maggio	Coliseo	*Rigoletto*	
22 maggio	Coliseo	*Die Walküre*	
23 maggio			
24 maggio	Coliseo	*Aida*	
25 maggio	Coliseo	*Carmen* *Lohengrin*	
26 maggio	Coliseo	*Aida*	
27 maggio	Coliseo	*Carmen*	
28 maggio	Coliseo	*Cavalleria rusticana*	

		I Pagliacci	
29 maggio			
30 maggio	Coliseo	*Il barbiere di Siviglia*	
31 maggio	Coliseo	*La gioconda*	

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Coliseo	*Rigoletto* *Cavalleria rusticanaI Pagliacci*
2 giugno		
3 giugno	Coliseo	*Carmen*
4 giugno	Coliseo	*Mefistofele*
5 giugno	Coliseo	*La gioconda*
6 giugno		
7 giugno	Coliseo	*Cavalleria rusticana*
8 giugno	Coliseo	*Aida* *Carmen*
9 giugno	Coliseo	*Rigoletto*
10 giugno	Coliseo	*Mefistofele*
11 giugno	Coliseo	*Un ballo in maschera*
12 giugno	Coliseo	*Iris*
13 giugno	Coliseo	*La gioconda*
14 giugno	Coliseo	*Aida*
15 giugno	Coliseo	*Il barbiere di Siviglia* *Iris*
16 giugno		
17 giugno	Coliseo	*Iris*
18 giugno		
19 giugno		
20 giugno	Coliseo	*Parsifal*
21 giugno	Coliseo	*Iris*
22 giugno	Coliseo	*Cavalleria rusticana* *I Pagliacci* *Parsifal*
23 giugno	Coliseo	*Rigoletto*
24 giugno	Coliseo	*Parsifal*
25 giugno	Coliseo	*Madama Butterfly*
26 giugno	Coliseo	*Parsifal*
27 giugno	Coliseo	*Madama Butterfly*
28 giugno	Coliseo	*Aida*
29 giugno	Coliseo	*Parsifal* *Carmen*

30 giugno	Coliseo	*Abul*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio		
2 luglio		
3 luglio		
4 luglio		
5 luglio		
6 luglio		
7 luglio		
8 luglio		
9 luglio	Coliseo	*Madama Butterfly*
10 luglio		
11 luglio		
12 luglio		
13 luglio	Coliseo	*Rigoletto*
14 luglio	Opera di Rosario	
15 luglio	Opera di Rosario	
16 luglio	Opera di Rosario	
17 luglio	Opera di Rosario	
18 luglio	Opera di Rosario	
19 luglio	Opera di Rosario	
20 luglio	Opera di Rosario	
21 luglio	Opera di Rosario	
22 luglio	Opera di Rosario	
23 luglio		
24 luglio		
25 luglio		
26 luglio		
27 luglio		
28 luglio		
29 luglio	Coliseo	*Parsifal*
30 luglio	Coliseo	*Il barbiere di Siviglia (solo i primi due atti)* *Cavalleria rusticana*
31 luglio	Coliseo	*Madama Butterfly*

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° agosto	Coliseo	*Carmen*	
2 agosto	Coliseo	*La dannazione di Faust*	
3 agosto	Coliseo	*Parsifal* *Iris*	
4 agosto	Coliseo	*Festival di beneficenza*	
5 agosto	Solis		
6 agosto	Coliseo	*La principessa dei dollari*	Compagnia Marchetti
	Solis		
7 agosto	Coliseo	*Capriccio antico*	Compagnia Marchetti
	Solis		
8 agosto	Coliseo	*Eva*	Compagnia Marchetti
	Solis		
9 agosto	Coliseo	*La bella risetta*	Compagnia Marchetti
	Solis		
10 agosto	Solis		
11 agosto	Coliseo	*La figlia del brigante*	Compagnia Marchetti
	Solis		
12 agosto	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Marchetti
	Solis		
13 agosto	Solis		
14 agosto	Solis		
15 agosto	Solis		
16 agosto	Solis		
17 agosto	Solis		
18 agosto	Coliseo	*La reginetta delle rose*	Compagnia Marchetti
	Solis		
19 agosto	Solis		
20 agosto	Solis		
21 agosto	Solis		
22 agosto	Solis		
23 agosto	Coliseo	*Lo zingaro barone*	Compagnia Marchetti
	Solis		

24 agosto	Solis		
25 agosto	Solis		
26 agosto	Solis		
27 agosto	Coliseo	*Amor in maschera*	Compagnia Marchetti
28 agosto			
29 agosto	Coliseo	*Il capitan Fracassa*	Compagnia Marchetti
30 agosto			
31 agosto			

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° settembre			
2 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
3 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
4 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
5 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
6 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
7 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
8 settembre	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia Marchetti
	Municipal Rio de Janeiro		
9 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
10 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
11 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
12 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
13 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
14 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
15 settembre	Coliseo	*Malbruk*	Compagnia Marchetti
	Municipal Rio		

	de Janeiro		
16 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
17 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
18 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
19 settembre	Coliseo	*Estancierita*	Compagnia Marchetti
	Municipal Rio de Janeiro		
20 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
21 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
22 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
23 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
24 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
25 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
26 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
27 settembre	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Marchetti
	Municipal Rio de Janeiro		
28 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
29 settembre	Municipal San Paolo		
30 settembre	Municipal San Paolo		

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Municipal San Paolo	
2 ottobre	Municipal San Paolo	
3 ottobre	Municipal San Paolo	
4 ottobre	Municipal San Paolo	
5 ottobre	Municipal San Paolo	
6 ottobre	Municipal San Paolo	

7 ottobre	Municipal San Paolo	
8 ottobre	Municipal San Paolo	
9 ottobre	Municipal San Paolo	
10 ottobre	Municipal San Paolo	
11 ottobre	Municipal San Paolo	
12 ottobre	Municipal San Paolo	
13 ottobre	Municipal San Paolo	
14 ottobre		

Per la stagione 1913 i dati consentono di osservare gli spostamenti della compagnia prima a Rosario, in seguito a Montevideo e infine in Brasile

Appendice 7: Stagione Sud America 1914

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
15 maggio	Coliseo	Parsifal
16 maggio	Coliseo	La Traviata
17 maggio	Coliseo	Aida
18 maggio	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia
19 maggio	Coliseo	La Traviata
20 maggio	Coliseo	Rigoletto
21 maggio	Coliseo	Mefistofele
22 maggio	Coliseo	Rigoletto
23 maggio	Coliseo	Aida
24 maggio	Coliseo	La Traviata La Favorita
25 maggio	Coliseo	Rigoletto
26 maggio		
27 maggio	Coliseo	Parisina
28 maggio	Coliseo	La Boheme
29 maggio	Coliseo	Don Pasquale
30 maggio	Coliseo	Parisina
31 maggio	Coliseo	Rigoletto Mefistofele

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Coliseo	Madama Butterfly
2 giugno	Coliseo	Parisina
3 giugno	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia
4 giugno		
5 giugno	Coliseo	Les Huguenots
6 giugno	Coliseo	Rigoletto
7 giugno	Coliseo	Madama Butterfly Cavalleria Rusticana I Pagliacci
8 giugno	Coliseo	Les Huguenots
9 giugno	Coliseo	La Favorita

10 giugno	Coliseo	Tosca
11 giugno	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia
12 giugno		
13 giugno	Coliseo	La Fanciulla del West
14 giugno	Coliseo	Cavalleria Rusticana I Pagliacci Tosca
15 giugno		
16 giugno	Coliseo	La Boheme
17 giugno	Coliseo	La Fanciulla del West
18 giugno	Coliseo	Les Huguenots
19 giugno	Coliseo	Manon
20 giugno	Coliseo	Aida
21 giugno	Coliseo	La Boheme Un Ballo in Maschera
22 giugno		
23 giugno		
24 giugno		
25 giugno		
26 giugno		
27 giugno		
28 giugno		
29 giugno		
30 giugno		

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° luglio	Coliseo	Eva	Compagnia di operette Città di Milano
2 luglio	Coliseo	Il Conte di Lussemburgo	Compagnia di operette Città di Milano
3 luglio	Coliseo	Finalmente Soli!	Compagnia di operette Città di Milano
4 luglio			
5 luglio			
6 luglio			
7 luglio			
8 luglio			

9 luglio			
10 luglio	Coliseo	La Bella Risetta	Compagnia di operette Città di Milano
11 luglio			
12 luglio			
13 luglio	Coliseo	Il Sogno d'un Valzer	Compagnia di operette Città di Milano
14 luglio			
15 luglio			
16 luglio			
17 luglio	Coliseo	La Vedova Allegra	Compagnia di operette Città di Milano
	Municipal Rio de Janeiro		
18 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
19 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
20 luglio	Coliseo	Der Fremdenführer	Compagnia di operette Città di Milano
	Municipal Rio de Janeiro		
21 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
22 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
23 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
24 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
25 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
26 luglio	Municipal Rio de Janeiro		

27 luglio	Coliseo	La Figlia del Tamburo Maggiore	Compagnia di operette Città di Milano
	Municipal Rio de Janeiro		
28 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
29 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
30 luglio	Municipal Rio de Janeiro		
31 luglio	Municipal Rio de Janeiro		

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° agosto	Municipal Rio de Janeiro		
2 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
3 agosto	Coliseo	La Dama Verde	Compagnia di operette Città di Milano
	Municipal Rio de Janeiro		
4 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
5 agosto	Municipal Rio de Janeiro		
6 agosto	Coliseo	Zwischen Zwölf und Eins	Compagnia di operette Città di Milano
	Municipal Rio de Janeiro		
7 agosto			
8 agosto	Municipal San Paolo		
9 agosto	Municipal San Paolo		
10 agosto	Municipal San Paolo		

11 agosto	Municipal San Paolo		
12 agosto	Coliseo	Il Birichino di Parigi	Compagnia di operette Città di Milano
	Municipal San Paolo		
13 agosto	Municipal San Paolo		
14 agosto	Municipal San Paolo		
15 agosto	Municipal San Paolo		
16 agosto			
17 agosto			
18 agosto			
19 agosto			
20 agosto	Solis		
21 agosto	Solis		
22 agosto	Solis		
23 agosto	Solis		
24 agosto	Solis		
25 agosto	Solis		
26 agosto	Solis		
27 agosto	Solis		
28 agosto	Solis		
29 agosto	Solis		
30 agosto	Solis		
31 agosto	Solis		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre	Solis	
2 settembre	Solis	
3 settembre	Solis	
4 settembre	Solis	
5 settembre	Solis	
6 settembre	Solis	

E' interessante notare che nella stagione 1914 le compagnie anticiparono la tournée brasiliana, per recarsi poi in Uruguay. Fra le compagnie d'operetta entra in scena anche la Compagnia di operette della città di Milano

Appendice 8: Stagione Sud America 1915

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
18 maggio	Colón	*Francesca da Rimini*
19 maggio		
20 maggio	Colón	*Aida*
21 maggio		
22 maggio	Colón	*Iris*
23 maggio	Colón	*Aida* *Iris*
24 maggio	Colón	*Francesca da Rimini*
25 maggio	Colón	*La gioconda*
26 maggio	Colón	*Cavalleria rusticana* *I pagliacci*
27 maggio	Colón	*La gioconda*
28 maggio		
29 maggio	Colón	*Iris*
30 maggio	Colón	*La gioconda* *I pagliacci*
31 maggio		

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Colón	*Francesca da Rimini*
2 giugno	Colón	*Cavalleria rusticana* *I pagliacci*
3 giugno	Colón	*La fanciulla del West*
4 giugno	Colón	*La gioconda*
5 giugno	Colón	*La fanciulla del West*
6 giugno	Colón	*Francesca da Rimini* *Cavalleria rusticana*

		I pagliacci
7 giugno	Coliseo	*Aida* (Enrico Caruso)
8 giugno	Colón	*Francesca da Rimini*
9 giugno	Colón	*La gioconda*
10 giugno	Colón	*Manon Lescaut*
11 giugno	Colón	*Aida*
12 giugno	Colón	*Francesca da Rimini*
13 giugno	Colón	*Aida* *Cavalleria rusticana* *I pagliacci*
14 giugno		
15 giugno	Colón	*Manon Lescaut*
16 giugno		
17 giugno	Colón	*Aida*
18 giugno		
19 giugno	Colón	*La fanciulla del West*
20 giugno	Colón	*Tosca* *Manon Lescaut*
21 giugno	Colón	*La traviata*
22 giugno	Colón	*La fanciulla del West*
23 giugno	Colón	*Manon Lescaut*
24 giugno	Colón	*Carmen*
25 giugno	Colón	*Tosca*
26 giugno	Colón	*Carmen* *Rigoletto*
27 giugno	Colón	*La fanciulla del West* *Lucia di Lammermoor*
28 giugno	Colón	*Carmen*
29 giugno	Colón	*Aida* *La traviata*
30 giugno	Colón	*Manon Lescaut*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Colón	*Carmen*
2 luglio		

3 luglio	Colón	*Carmen*
4 luglio	Colón	*Manon Lescaut* *La traviata*
5 luglio	Colón	*La fanciulla del West*
6 luglio	Colón	*L'Africaine*
7 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
8 luglio	Colón	*Tosca*
9 luglio	Colón	*L'Africaine*
10 luglio	Colón	*Manon Lescaut*
11 luglio	Colón	*Aida* *Il barbiere di Siviglia*
12 luglio	Colón	*Francesca da Rimini* *Lucia di Lammermoor*
13 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
14 luglio	Colón	*Carmen*
15 luglio	Colón	*Le jongleur de Notre Dame*
16 luglio	Colón	*L'Africaine*
17 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
18 luglio	Colón	*Carmen* *Le jongleur de Notre Dame*
19 luglio	Colón	*Aida*
20 luglio	Colón	*Le jongleur de Notre Dame* *Ivan*
21 luglio		
22 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
23 luglio		
24 luglio	Colón	*Der Rosenkavalier*
25 luglio	Colón	*Manon Lescaut* *Der Rosenkavalier*
26 luglio		
27 luglio	Colón	*Le jongleur de Notre Dame* *Ivan*
28 luglio	Colón	*Manon Lescaut*
29 luglio	Colón	*Der Rosenkavalier*
30 luglio	Colón	*Hamlet*

31 luglio	Colón	*Lucia di Lammermoor*

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Colón	*Der Rosenkavalier*
2 agosto	Colón	*Manon Lescaut*
3 agosto	Colón	*Hamlet*
4 agosto		
5 agosto		
6 agosto		
7 agosto		
8 agosto	Colón	*Manon Lescaut*
9 agosto	Colón	*Hamlet*
10 agosto		
11 agosto	Colón	*La Boheme*
12 agosto	Colón	*Rigoletto* *Der Rosenkavalier*
13 agosto	Colón	*Carmen*
14 agosto	Solis	
15 agosto	Solis	
16 agosto	Urquiza	
17 agosto	Solis	
18 agosto	Solis	
19 agosto	Solis	
20 agosto	Solis	
21 agosto	Solis	
22 agosto	Solis	
23 agosto	Urquiza	
24 agosto	Urquiza	
25 agosto	Urquiza	
26 agosto	Urquiza	
27 agosto		
28 agosto		
29 agosto		
30 agosto		
31 agosto		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre		
2 settembre		
3 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
4 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
5 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
6 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
7 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
8 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
9 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
10 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
11 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
12 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
13 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
14 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
15 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
16 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
17 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
18 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
19 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
20 settembre	Municipal San Paolo	
21 settembre	Municipal San Paolo	
22 settembre	Municipal San Paolo	
23 settembre	Municipal San Paolo	
24 settembre	Municipal San Paolo	
25 settembre	Municipal San Paolo	
26 settembre	Municipal San Paolo	

27 settembre	Municipal San Paolo	
28 settembre	Municipal San Paolo	
29 settembre	Municipal San Paolo	
30 settembre	Municipal San Paolo	

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Municipal San Paolo	
2 ottobre	Municipal San Paolo	
3 ottobre	Municipal San Paolo	
4 ottobre	Municipal San Paolo	
5 ottobre		
6 ottobre		

Nella stagione 1915, come di consueto, la compagnia recita prima nei teatri dell'Uruguay per poi passare alle sale brasiliane.

Appendice 9: Stagione Sud America 1916

Aprile

GIORNO	TEATRO	OPERA	
26 aprile	Coliseo	*Amor in maschera*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
27 aprile			
28 aprile	Coliseo	*Eva*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
29 aprile	Coliseo	*La bella risetta*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
30 aprile			

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° maggio	Coliseo	*Finalmente soli!*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
2 maggio			
3 maggio			
4 maggio			
5 maggio	Coliseo	*La duchessa del bal Tabarin*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
6 maggio			
7 maggio			
8 maggio			
9 maggio			
10 maggio			
11 maggio			
12 maggio			
13 maggio			
14 maggio			
15 maggio			
16 maggio			
17 maggio			
18 maggio			

19 maggio			
20 maggio	Colón	*Boris Godunov*	
21 maggio		*Samson et Dalila*	
22 maggio	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
23 maggio	Colón	*Samson et Dalila*	
24 maggio			
25 maggio	Colón	*Faust*	
26 maggio	Coliseo	*Fürst Casimir*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Colón	*Samson et Dalila*	
27 maggio	Colón	*Boris Godunov*	
28 maggio	Colón	*Samson et Dalila* *La battaglia di Legnano*	
29 maggio	Coliseo	*Amor di zingaro*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
30 maggio	Colón	*La battaglia di Legnano*	
31 maggio			

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° giugno	Colón	*Faust* *La battaglia di Legnano*	
2 giugno	Colón	*Samson et Dalila*	
3 giugno		*Andrea Chénier*	
4 giugno	Colón	*Faust* *Andrea Chénier* *Aida*	
5 giugno			
6 giugno	Coliseo	*La signorina del*	Compagnia Caramba-

		cinematografo	Scognamiglio
	Colón	*Aida*	
7 giugno	Colón	*La battaglia di Legnano*	
8 giugno			
9 giugno			
10 giugno	Colón	*Aida*	
11 giugno	Colón	*Andrea Chénier* *Rigoletto*	
12 giugno	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
13 giugno		*Andrea Chénier*	
14 giugno	Colón	*Faust*	
15 giugno	Colón	*Il segreto di Susanna*	
16 giugno	Coliseo	*Il birichino di Parigi*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
17 giugno	Colón	*Aida*	
18 giugno	Colón	*Andrea Chénier* *Rigoletto* *Il segreto di Susanna*	
19 giugno			
20 giugno			
21 giugno	Coliseo	*Histoire d'un Pierrot* *I pagliacci* *Rigoletto*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Colón	*I Maestri*	
22 giugno	Colón	*Die Meistersinger von Nürnberg*	
23 giugno	Colón	*Un ballo in maschera*	
24 giugno	Colón	*Die Meistersinger von Nürnberg*	
25 giugno	Colón	*Il segreto di Susanna* *Un ballo in maschera*	
26 giugno	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Caramba-

			Scognamiglio
27 giugno	Colón	*Samson et Dalila* *Andrea Chénier*	
28 giugno	Colón	*La Sonnambula*	
29 giugno	Colón	*Die Meistersinger von Nürnberg* *Hamlet*	
30 giugno			

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° luglio		*Manon Lescaut*	
2 luglio	Colón	*Hamlet*	
3 luglio	Colón	*Un ballo in maschera* *I Pagliacci*	
4 luglio	Colón	*La Sonnambula*	
5 luglio			
6 luglio	Coliseo	*Anonima Potin*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Colón	*Manon Lescaut*	
7 luglio	Colón	*La Sonnambula*	
8 luglio	Colón	*Samson et Dalila*	
9 luglio	Coliseo	*La principessa dei dollari*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Colón	*Los Hugonotes*	
10 luglio	Colón	*Il segreto di Susanna*	
11 luglio	Colón	*Los Hugonotes*	
12 luglio	Colón	*Manon Lescaut*	
13 luglio	Colón	*Un ballo in*	

		maschera	
14 luglio			
15 luglio	Colón	*Beatrice*	
16 luglio	Colón	*Los Hugonotes* *Beatrice*	
17 luglio	Colón	*Aida*	
18 luglio	Colón	*Lucia di Lammermoor*	
19 luglio	Colón	*Los Hugonotes*	
20 luglio		*Manon Lescaut*	
21 luglio	Colón	*Il segreto di Susanna*	
22 luglio	Colón	*Huemac*	
23 luglio	Colón	*Hamlet* *Lucia di Lammermoor*	
24 luglio	Colón	*Manon Lescaut*	
25 luglio	Colón	*Huemac*	
26 luglio	Colón	*Lucia di Lammermoor*	
27 luglio	Colón	*Falstaff*	
28 luglio	Colón	*Huemac*	
29 luglio	Colón	*Falstaff*	
30 luglio	Colón	*La Sonnambula*	
31 luglio	Colón	*Hamlet*	

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° agosto	Colón	*Lorely*	
2 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia*	
3 agosto	Colón	*Falstaff* *Lorely*	
4 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia*	
5 agosto	Colón	*Los Hugonotes*	
6 agosto	Colón	*I Pagliacci*	
7 agosto	Colón	*Los Hugonotes*	
8 agosto	Colón	*I Pagliacci*	
9 agosto	Colón	*Aida*	

10 agosto			
11 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia*	
12 agosto	Colón	*Faust*	
13 agosto	Colón	*Rigoletto* *Lucia di Lammermoor*	
14 agosto	Solis		
15 agosto	Solis		
16 agosto	Solis		
17 agosto	Solis		
18 agosto	Solis		
19 agosto	Coliseo	*La duchessa del bal Tabarin*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Solis		
20 agosto	Solis		
21 agosto	Solis		
22 agosto	Solis		
23 agosto	Solis		
24 agosto	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Solis		
25 agosto	Solis		
26 agosto	Solis		
27 agosto	Coliseo	*La signorina del cinematografo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Solis		
28 agosto	Coliseo	*Il birichino di Parigi*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
29 agosto			
30 agosto	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
31 agosto	Coliseo	*Il re della reclame*	Compagnia Caramba-Scognamiglio

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° settembre			
2 settembre			
3 settembre			
4 settembre	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		Compagnia Teatro La Scala
5 settembre			
6 settembre	Coliseo	*La principessa dei dollari*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
7 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
8 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
9 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
10 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
11 settembre	Coliseo Municipal Rio de Janeiro	*La sirena*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
12 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
13 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
14 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
15 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
16 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
17 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
18 settembre	Coliseo	*Addio giovinezza*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
19 settembre	Municipal Rio		

	de Janeiro		
20 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
21 settembre	Municipal San Paolo		
22 settembre	Municipal San Paolo		
23 settembre	Municipal San Paolo		
24 settembre	Municipal San Paolo		
25 settembre	Municipal San Paolo		
26 settembre	Municipal San Paolo		
27 settembre	Municipal San Paolo		
28 settembre	Municipal San Paolo		
29 settembre	Municipal San Paolo		
30 settembre	Municipal San Paolo		

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Municipal San Paolo	
2 ottobre	Municipal San Paolo	
3 ottobre	Municipal San Paolo	
4 ottobre	Municipal San Paolo	
5 ottobre	Municipal San Paolo	
6 ottobre	Municipal San Paolo	
7 ottobre	Municipal San Paolo	
8 ottobre	Municipal San Paolo	
9 ottobre	Municipal San Paolo	
10 ottobre	Municipal San Paolo	
11 ottobre		

Nella stagione 1916 vi fu un forte ingaggio della Compagnia Caramba-Scognamiglio

Appendice 10: Stagione Sud America 1917

Marzo

GIORNO	TEATRO	OPERA	
30 marzo	Coliseo	*La duchessa del bal tabarin*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
31 marzo			

Aprile

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° aprile			
2 aprile			
3 aprile			
4 aprile			
5 aprile			
6 aprile			
7 aprile	Coliseo	*Eva*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
8 aprile			
9 aprile			
10 aprile			
11 aprile			
12 aprile			
13 aprile			
14 aprile			
15 aprile			
16 aprile			
17 aprile	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
18 aprile			
19 aprile	Coliseo	*Il conte di Lussemburgo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
20 aprile			
21 aprile			
22 aprile			
23 aprile			
24 aprile			

25 aprile	Coliseo	*La regina del fonografo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
26 aprile			
27 aprile			
28 aprile			
29 aprile			
30 aprile			

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° maggio			
2 maggio			
3 maggio			
4 maggio			
5 maggio			
6 maggio			
7 maggio			
8 maggio			
9 maggio			
10 maggio			
11 maggio			
12 maggio	Coliseo	*La geisha*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
13 maggio			
14 maggio			
15 maggio			
16 maggio			
17 maggio			
18 maggio			
19 maggio			
20 maggio			
21 maggio	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
22 maggio	Colón	*Der Rosenkavalier*	
23 maggio	Coliseo	*La signorina del cinematografo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
24 maggio	Colón	*La rondine*	
25 maggio	Colón	*Der*	

		Rosenkavalier	
26 maggio	Colón	*Tosca*	
27 maggio	Colón	*Der Rosenkavalier* *Tosca*	
28 maggio			
29 maggio	Colón	*La rondine*	
30 maggio	Colón	*La rondine*	
31 maggio		*Manon Lescaut*	

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno		
2 giugno	Colón	*Samson et Dalila*
3 giugno	Colón	*La rondine* *Manon Lescaut*
4 giugno	Colón	*Der Rosenkavalier*
5 giugno	Colón	*Samson et Dalila*
6 giugno	Colón	*Manon Lescaut*
7 giugno	Colón	*La rondine* *Ardid de amor*
8 giugno		
9 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
10 giugno	Colón	*Samson et Dalila* *Il barbiere di Siviglia*
11 giugno	Colón	*Samson et Dalila*
12 giugno	Colón	*La rondine* *Ardid de amor*
13 giugno	Colón	*Tosca*
14 giugno	Colón	*Ardid de amor* *L'étranger*
15 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
16 giugno	Colón	*Samson et Dalila*
17 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *L'elisir d'amore*
18 giugno		
19 giugno	Colón	*Mignon*
20 giugno	Colón	*Der Rosenkavalier* *L'étranger* *I pagliacci*

21 giugno	Colón	*Samson et Dalila*
22 giugno	Colón	*La rondine*
23 giugno	Colón	*Mignon*
24 giugno	Colón	*Tosca* *L'elisir d'amore*
25 giugno		
26 giugno	Colón	*Manon Lescaut*
27 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
28 giugno	Colón	*Siberia*
29 giugno	Colón	*L'elisir d'amore* *Siberia*
30 giugno	Colón	*Ardid de amor* *L'étranger*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Colón	*Der Rosenkavalier* *Samson et Dalila*
2 luglio		
3 luglio	Colón	*Manon Lescaut*
4 luglio	Colón	*Mignon*
5 luglio	Colón	*Der Rosenkavalier*
6 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
7 luglio	Colón	*Siberia*
8 luglio	Colón	*Siberia* *Tristan e Isolda*
9 luglio	Colón	*Ardid de amor* *I pagliacci* *Dinorah*
10 luglio	Colón	*Siberia*
11 luglio	Colón	*Tosca* *Dinorah*
12 luglio	Colón	*Tristan e Isolda*
13 luglio	Colón	*Dinorah*
14 luglio	Colón	*Mignon*
15 luglio	Colón	*Tristan e Isolda* *La Boheme*
16 luglio		
17 luglio	Colón	*El sueño de alma*
18 luglio	Colón	*I pagliacci* *Tristan e Isolda*
19 luglio	Colón	*Il barbiere di*

		Siviglia
20 luglio	Colón	*La Boheme*
21 luglio	Colón	*El sueño de alma*
22 luglio	Colón	*Mignon* *La Boheme*
23 luglio		
24 luglio	Colón	*Marouf*
25 luglio	Colón	*Tristan e Isolda*
26 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
27 luglio	Colón	*L'elisir d'amore*
28 luglio	Colón	*El sueño de alma*
29 luglio	Colón	*Marouf* *Lodoletta*
30 luglio		
31 luglio	Colón	*Marouf*

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Colón	*Manon Lescaut*
2 agosto	Colón	*El sueño de alma*
3 agosto	Colón	*Tosca*
4 agosto	Colón	*Marouf*
5 agosto	Colón	*Ardid de amor* *I pagliacci* *La angelica* *Manuelita*
6 agosto	Colón	*Tristan e Isolda*
7 agosto	Colón	*Lodoletta*
8 agosto	Colón	*Die Walkirie*
9 agosto	Colón	*Die Walkirie*
10 agosto	Colón	*Marouf*
11 agosto		
12 agosto	Colón	*Cavalleria* *Die Walkirie* *rusticana* *I Pagliacci*
13 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
14 agosto		
15 agosto		
16 agosto		
17 agosto		

18 agosto		
19 agosto		
20 agosto		
21 agosto		
22 agosto		
23 agosto		
24 agosto		
25 agosto		
26 agosto		
27 agosto		
28 agosto		
29 agosto		
30 agosto		
31 agosto		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° settembre	Municipal Rio de Janeiro		
2 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
3 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
4 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
5 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
6 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
7 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
8 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
9 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
10 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
11 settembre	Coliseo	*La duchessa del bal Tabarin*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
12 settembre	Municipal Rio de Janeiro		

13 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
14 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
15 settembre	Coliseo	*La regina del fonografo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
16 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
17 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
18 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
19 settembre	Coliseo	*Il sogno d'un valzer*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
20 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
21 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
22 settembre	Coliseo	*Eva*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal Rio de Janeiro		
23 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
24 settembre			
25 settembre	Coliseo	*La casta Susanna*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal San Paolo		
26 settembre	Municipal San Paolo		
27 settembre	Municipal San Paolo		
28 settembre	Municipal San Paolo		
29 settembre	Municipal San Paolo		
30 settembre	Municipal San Paolo		

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° ottobre	Coliseo	*La vedova allegra*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal San Paolo		
2 ottobre	Municipal San Paolo		
3 ottobre	Municipal San Paolo		
4 ottobre	Municipal San Paolo		
5 ottobre	Coliseo	*La principessa dei dollari*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Municipal San Paolo		
6 ottobre	Municipal San Paolo		
7 ottobre	Municipal San Paolo		
8 ottobre	Municipal San Paolo		
9 ottobre	Municipal San Paolo		
10 ottobre	Municipal San Paolo		
11 ottobre	Municipal San Paolo		
12 ottobre			
13 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
14 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
15 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
16 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
17 ottobre			
18 ottobre			
19 ottobre	Coliseo	*Boccaccio*	Compagnia Caramba

La compagnia della Teatral recita nella sala del Colon, mentre il Coliseo è dedicato alla tournée della Compagnia Caramba-Scognamiglio

Appendice 11: Stagione Sud America 1918

Marzo

GIORNO	TEATRO	OPERA	
30 marzo	Coliseo	*Cinema star*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
31 marzo			

Aprile

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° aprile			
2 aprile			
3 aprile			
4 aprile			
5 aprile			
6 aprile			
7 aprile			
8 aprile			
9 aprile	Coliseo	*La regina del fonografo*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
10 aprile			
11 aprile			
12 aprile			
13 aprile	Coliseo	La Duchessa del Bal Tabarin	Compagnia Caramba-Scognamiglio
14 aprile			
15 aprile			
16 aprile			
17 aprile			
18 aprile			
19 aprile	Coliseo	Boccaccio	Compagnia Caramba-Scognamiglio
20 aprile			
21 aprile			
22 aprile			
23 aprile			

24 aprile			
25 aprile			
26 aprile			
27 aprile	Coliseo	La Geisha	Compagnia Caramba-Scognamiglio
28 aprile			
29 aprile			
30 aprile			

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° maggio			
2 maggio			
3 maggio			
4 maggio			
5 maggio			
6 maggio	Coliseo	La Principessa dei Dollari	Compagnia Caramba-Scognamiglio
7 maggio			
8 maggio			
9 maggio			
10 maggio	Coliseo	La Signorina del Cinematografo	Compagnia Caramba-Scognamiglio
11 maggio			
12 maggio			
13 maggio			
14 maggio			
15 maggio	Coliseo	Eva	Compagnia Caramba-Scognamiglio
16 maggio			
17 maggio			
18 maggio			
19 maggio			
20 maggio			
21 maggio			
22 maggio			
23 maggio	Coliseo	*La reginetta delle rose*	Compagnia Caramba-Scognamiglio

24 maggio			
25 maggio	Colón	*Thais*	
26 maggio	Colón	*Thais* *Samson et Dalila*	
27 maggio			
28 maggio	Colón	*Samson et Dalila*	
29 maggio			
30 maggio	Colón	*Samson et Dalila* *Il barbiere di Siviglia*	
31 maggio	Coliseo	*Addio giovinezza*	Compagnia Caramba-Scognamiglio

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Colón	*Thais*
2 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *Carmen*
3 giugno	Colón	*Thais*
4 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
5 giugno	Colón	*Samson et Dalila*
6 giugno	Colón	*Marouf*
7 giugno	Colón	*Carmen*
8 giugno	Colón	*Marouf*
9 giugno	Colón	*Carmen* *Mignon*
10 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
11 giugno	Colón	*Carmen*
12 giugno	Colón	*Mignon*
13 giugno	Colón	*Il segreto di Susanna* *I pagliacci*
14 giugno	Colón	*Carmen*
15 giugno	Colón	*Faust*
16 giugno	Colón	*Thais* *Il segreto di Susanna*

		I pagliacci
17 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
18 giugno	Colón	*Il segreto di Susanna* *I pagliacci*
19 giugno	Colón	*Carmen* *Faust*
20 giugno	Colón	*Mignon*
21 giugno	Colón	*Marouf*
22 giugno	Colón	*Faust*
23 giugno	Colón	*Carmen* *Marouf*
24 giugno		
25 giugno	Colón	*Marouf*
26 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
27 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
28 giugno	Colón	*Aida*
29 giugno	Colón	*Il segreto di Susanna* *Faust* *Tucuman*
30 giugno	Colón	*Samson et Dalila* *Mignon*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Colón	*Marouf*
2 luglio	Colón	*Mignon*
3 luglio	Colón	*Marouf*
4 luglio	Colón	*Aida*
5 luglio	Colón	*Aida*
6 luglio	Colón	*Rigoletto*
7 luglio	Colón	*Tucuman* *Falstaff*
8 luglio	Colón	*Il segreto di Susanna* *Tucuman*
9 luglio	Colón	*Aida* *Romeo e Giulietta*
10 luglio	Colón	*Rigoletto*
11 luglio	Colón	*Falstaff*

12 luglio	Colón	*Rigoletto*
13 luglio	Colón	*Carmen*
14 luglio	Colón	*Aida* *Romeo e Giulietta*
15 luglio	Colón	*Rigoletto*
16 luglio		*Norma*
17 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
18 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
19 luglio		*Norma*
20 luglio	Colón	*Samson et Dalila*
21 luglio	Colón	*Rigoletto* *Louise*
22 luglio		*Norma*
23 luglio	Colón	*Louise*
24 luglio	Colón	*I pagliacci* *Tucuman* *Norma*
25 luglio	Colón	*Mignon*
26 luglio		
27 luglio	Colón	*Faust* *Romeo e Giulietta*
28 luglio		*Norma*
29 luglio	Colón	*Samson et Dalila* *Louise*
30 luglio		
31 luglio	Colón	*Aida* *Louise*

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA	DIRETTORE
1° agosto	Colón	*Tucuman*	
2 agosto	Colón	*Don Juan*	
3 agosto	Colón	*Mignon* *Aida*	
4 agosto	Colón	*Carmen*	
5 agosto	Colón	*Falstaff*	
6 agosto	Coliseo	La Reginetta delle Rose	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Colón	*Louise*	
7 agosto	Coliseo	*La Duchessa del Bal Tabarin*	Compagnia Caramba-

		Norma	Scognamiglio
	Colón	*Hérodiade*	
8 agosto			
9 agosto	Coliseo	La Principessa dei Dollari *Norma*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
10 agosto			
11 agosto	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *Jacquerie*	
12 agosto	Colón	*Jacquerie*	
13 agosto	Coliseo	*Boccaccio*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
14 agosto			
15 agosto			
16 agosto		*Norma*	
17 agosto	Coliseo	*Eva*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
	Colón	*Jacquerie*	
18 agosto	Colón	*Mignon*	
19 agosto	Colón	*Samson et Dalila*	
20 agosto	Colón	*Rigoletto*	
21 agosto	Coliseo	*La Casta Susanna* *Norma*	Compagnia Caramba-Scognamiglio
22 agosto	Colón	*Jacquerie*	
23 agosto	Colón	*Aida*	
24 agosto	Coliseo	Il Conte di Lussemburgo	Compagnia Caramba-Scognamiglio
25 agosto	Colón	*Aida*	
26 agosto		*Norma*	
27 agosto			
28 agosto	Coliseo	La Geisha	Compagnia Caramba-Scognamiglio
29 agosto	Solis		
30 agosto	Solis		
31 agosto	Solis		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° settembre			
2 settembre	Coliseo Teatro Solis	La Vedova Allegra	Compagnia Caramba-Scognamiglio
3 settembre	Teatro Solis		
4 settembre	Teatro Solis		
5 settembre	Coliseo Teatro Solis	Il Sogno d'un Valzer	Compagnia Caramba-Scognamiglio
6 settembre	Teatro Solis		
7 settembre	Teatro Solis		
8 settembre	Teatro Solis		
9 settembre	Coliseo Teatro Solis	Addio Giovinezza	Compagnia Caramba-Scognamiglio
10 settembre	Teatro Solis		
11 settembre			
12 settembre			
13 settembre			
14 settembre			
15 settembre			
16 settembre			
17 settembre	Coliseo	La Regina del Fonografo	Compagnia Caramba-Scognamiglio
18 settembre			
19 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
20 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
21 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
22 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
23 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
24 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
25 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
26 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
27 settembre	Municipal Rio de Janeiro		

28 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
29 settembre	Municipal Rio de Janeiro		
30 settembre	Municipal Rio de Janeiro		

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA	
1° ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
2 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
3 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
4 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
5 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
6 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
7 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
8 ottobre	Municipal Rio de Janeiro		
9 ottobre	Coliseo	Madama di Tebe	Compagnia Caramba-Scognamiglio
10 ottobre	Municipal San Paolo		
11 ottobre	Municipal San Paolo		
12 ottobre	Municipal San Paolo		
13 ottobre	Municipal San Paolo		
14 ottobre	Municipal San Paolo		
15 ottobre	Municipal San Paolo		
16 ottobre	Municipal San Paolo		
17 ottobre	Municipal San Paolo		
18 ottobre	Municipal San		

	Paolo		
19 ottobre	Municipal San Paolo		
20 ottobre	Municipal San Paolo		
21 ottobre	Municipal San Paolo		
22 ottobre	Sospesa per influenza spagnola		
23 ottobre			
24 ottobre			
25 ottobre			
26 ottobre			

La stagione 1918 presenta la classica organizzazione della tournée: mentre al Colón recita la compagnia della Teatral, il Coliseo è dedicato alle Compagnie d'operetta; dopo Buenos Aires, gli artisti si recano prima in Uruguay e poi in Brasile.

Appendice 12: Stagione Sud America 1919

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
23 maggio	Coliseo	Thais
24 maggio		
25 maggio	Coliseo	Thais
26 maggio		
27 maggio		
28 maggio		
29 maggio	Coliseo	La Boheme
30 maggio		
31 maggio	Coliseo	I Pagliacci

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Coliseo	Thais I Pagliacci
2 giugno		
3 giugno	Coliseo	La Boheme
4 giugno	Coliseo	I Pagliacci
5 giugno		
6 giugno		
7 giugno	Coliseo	Rigoletto
8 giugno	Coliseo	La Boheme Rigoletto
9 giugno		
10 giugno		
11 giugno	Coliseo	Rigoletto
12 giugno	Coliseo	Don Pasquale
13 giugno	Coliseo	Rigoletto
14 giugno	Coliseo	Don Pasquale
15 giugno	Coliseo	I Pagliacci Il barbiere di Siviglia
16 giugno		
17 giugno	Coliseo	Il barbiere di Siviglia
18 giugno	Coliseo	Don Pasquale Mefistofele
19 giugno	Coliseo	Il barbiere di Siviglia Mefistofele

20 giugno		
21 giugno	Coliseo	Mefistofele
22 giugno	Coliseo	Don Pasquale Manon
23 giugno	Coliseo	Il barbiere di Siviglia
24 giugno	Coliseo	Madama Butterfly
25 giugno	Coliseo	Il barbiere di Siviglia Mefistofele
26 giugno		
27 giugno	Coliseo	Manon
28 giugno	Coliseo	Il barbiere di Siviglia Madama Butterfly
29 giugno	Coliseo	Rigoletto Mefistofele
30 giugno		

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Coliseo	Il Tabarro Suor Angelica Gianni Schicchi
2 luglio	Coliseo	Manon
3 luglio	Coliseo	Il Tabarro Suor Angelica Gianni Schicchi
4 luglio	Coliseo	Aida
5 luglio	Coliseo	Mefistofele
6 luglio	Coliseo	Madama Butterfly Aida
7 luglio	Coliseo	I Pagliacci
8 luglio	Coliseo	Aida
9 luglio	Coliseo	Aida L'Amore dei Tre Re
10 luglio		
11 luglio	Coliseo	Madama Butterfly
12 luglio	Coliseo	Werther
13 luglio	Coliseo	Il Tabarro Suor Angelica Gianni Schicchi Werther
14 luglio		
15 luglio	Coliseo	Manon
16 luglio	Coliseo	Il Tabarro Suor Angelica

		Gianni Schicchi
17 luglio		
18 luglio	Coliseo	Manon
19 luglio	Coliseo	Aida
20 luglio	Coliseo	Manon Mose
21 luglio		
22 luglio	Coliseo	Mose
23 luglio	Coliseo	Madama Butterfly Mârouf
24 luglio	Coliseo	Madama Butterfly
25 luglio	Coliseo	Mose
26 luglio	Coliseo	Tosca
27 luglio	Coliseo	Mefistofele Mârouf
28 luglio		
29 luglio	Coliseo	Mârouf
30 luglio	Coliseo	Werther Mose
31 luglio	Coliseo	Tosca

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Coliseo	L'Amore dei Tre Re
2 agosto	Coliseo	Aida
3 agosto	Coliseo	Mose Tosca
4 agosto		
5 agosto	Coliseo	Knyaz Igor
6 agosto	Coliseo	Mârouf
7 agosto	Coliseo	Knyaz Igor
8 agosto	Coliseo	Aida
9 agosto		
10 agosto	Coliseo	Werther
11 agosto		
12 agosto		
13 agosto		
14 agosto	Coliseo	Manon
15 agosto	Coliseo	Aida Mose
16 agosto		
17 agosto	Coliseo	Otello
18 agosto	Coliseo	Mignon
19 agosto		

20 agosto	Solis	
21 agosto	Solis	
22 agosto	Solis	
23 agosto	Solis	
24 agosto	Solis	
25 agosto	Solis	
26 agosto	Solis	
27 agosto	Solis	
28 agosto	Solis	
29 agosto	Solis	
30 agosto		
31 agosto		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre		
2 settembre		
3 settembre		
4 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
5 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
6 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
7 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
8 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
9 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
10 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
11 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
12 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
13 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
14 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
15 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
16 settembre	Municipal Rio de	

	Janeiro	
17 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
18 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
19 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
20 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
21 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
22 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
23 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
24 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
25 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
26 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
27 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
28 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
29 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
30 settembre	Municipal Rio de Janeiro	

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre		
2 ottobre	Municipal San Paolo	
3 ottobre	Municipal San Paolo	
4 ottobre	Municipal San Paolo	
5 ottobre	Municipal San Paolo	
6 ottobre	Municipal San Paolo	
7 ottobre	Municipal San Paolo	
8 ottobre	Municipal San Paolo	
9 ottobre	Municipal San Paolo	
10 ottobre	Teatro Municipal San Paolo	
11 ottobre	Municipal San Paolo	

12 ottobre	Municipal San Paolo	
13 ottobre	Municipal San Paolo	
14 ottobre	Municipal San Paolo	
15 ottobre	Municipal San Paolo	
16 ottobre	Municipal San Paolo	
17 ottobre	Municipal San Paolo	
18 ottobre	Municipal San Paolo	
19 ottobre	Municipal San Paolo	
20 ottobre	Municipal San Paolo	
21 ottobre		
22 ottobre		

La stagione 1919 fu caratterizzata da un errore di programmazione poiché la stagione del Coliseo coincise con quella del Colón, teatro di cui Mocchi aveva perduto l'appalto.

Appendice 13: Stagione Sud America 1920

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
12 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
13 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
14 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
15 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
16 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
17 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
18 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
19 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
20 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
21 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
22 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
23 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
24 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
25 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
26 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
27 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
28 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
29 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
30 giugno	Municipal Rio de Janeiro	

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Municipal Rio de Janeiro	
2 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
3 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
4 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
5 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
6 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
7 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
8 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
9 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
10 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
11 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
12 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
13 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
14 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
15 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
16 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
17 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
18 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
19 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
20 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
21 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
22 luglio	Municipal Rio de Janeiro	

23 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
24 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
25 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
26 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
27 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
28 luglio	Municipal San Paolo	
29 luglio	Municipal San Paolo	
30 luglio	Municipal San Paolo	
31 luglio	Municipal San Paolo	

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Municipal San Paolo	
2 agosto	Municipal San Paolo	
3 agosto	Municipal San Paolo	
4 agosto	Municipal San Paolo	
5 agosto	Municipal San Paolo	
6 agosto	Municipal San Paolo	
7 agosto	Municipal San Paolo	
8 agosto	Municipal San Paolo	
9 agosto	Municipal San Paolo	
10 agosto	Municipal San Paolo	
11 agosto	Municipal San Paolo	
12 agosto	Municipal San Paolo	
13 agosto	Municipal San Paolo	
14 agosto	Municipal San Paolo	
15 agosto	Municipal San Paolo	
16 agosto	Municipal San Paolo	
17 agosto	Municipal San Paolo	
18 agosto	Municipal San Paolo	
19 agosto		
20 agosto		
21 agosto		
22 agosto		
23 agosto		
24 agosto		
25 agosto		
26 agosto		

27 agosto	Coliseo	Parsifal
28 agosto	Coliseo	Aida
29 agosto	Coliseo	Parsifal Iris
30 agosto	Coliseo	Iris
31 agosto	Coliseo	Rigoletto

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre	Coliseo	La Boheme Parsifal
2 settembre	Coliseo	Manon
3 settembre	Coliseo	Rigoletto
4 settembre	Coliseo	Pelléas et Mélisande
5 settembre	Coliseo	Rigoletto Tosca
6 settembre	Coliseo	Manon
7 settembre	Coliseo	Die Walküre
8 settembre	Coliseo	Manon Lohengrin
9 settembre	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia
10 settembre	Coliseo	Tosca
11 settembre	Coliseo	Le Jongleur de Notre Dama
12 settembre	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia Francesca da Rimini
13 settembre	Coliseo	Cavalleria Rusticana
14 settembre	Coliseo	Salome
15 settembre	Coliseo	Die Walküre La Gioconda
16 settembre	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia
17 settembre	Coliseo	Mefistofele
18 settembre	Coliseo	Rigoletto
19 settembre	Coliseo	Die Walküre Salome
20 settembre	Coliseo	Iris
21 settembre	Coliseo	Andrea Chénier
22 settembre	Coliseo	La Gioconda Parsifal
23 settembre	Coliseo	La Boheme
24 settembre	Coliseo	Carmen
25 settembre	Coliseo	Lohengrin

		Thais
26 settembre	Coliseo	La Boheme Norma
27 settembre	Coliseo	Madama Butterfly
28 settembre		
29 settembre	Coliseo	Thais La Gioconda
30 settembre	Coliseo	Der Rosenkavalier

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Coliseo	Norma Tosca
2 ottobre	Coliseo	Lohengrin
3 ottobre		
4 ottobre	Urquiza	
5 ottobre	Urquiza	
6 ottobre	Urquiza	
7 ottobre	Urquiza	
8 ottobre	Urquiza	
9 ottobre	Urquiza	
10 ottobre	Urquiza	
11 ottobre	Urquiza	
12 ottobre	Urquiza	
13 ottobre		
14 ottobre		

Nella stagione 1920 viene conferita una maggiore importanza alla t*ournée* brasiliana.

Appendice 14: Stagione Sud America 1921

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
16 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
17 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
18 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
19 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
20 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
21 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
22 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
23 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
24 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
25 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
26 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
27 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
28 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
29 giugno	Municipal Rio de Janeiro	
30 giugno	Municipal Rio de Janeiro	

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Municipal Rio de Janeiro	
2 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
3 luglio	Municipal Rio de	

	Janeiro	
4 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
5 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
6 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
7 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
8 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
9 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
10 luglio	Municipal Rio de Janeiro Rio de Janeiro	
11 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
12 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
13 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
14 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
15 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
16 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
17 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
18 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
19 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
20 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
21 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
22 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
23 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
24 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
25 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
26 luglio	Municipal Rio de Janeiro	

27 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
28 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
29 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
30 luglio	Municipal Rio de Janeiro	
31 luglio	Municipal Rio de Janeiro	

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Municipal Rio de Janeiro	
2 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
3 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
4 agosto	Municipal Rio de Janeiro	
5 agosto	Municipal San Paolo	
6 agosto	Municipal San Paolo	
7 agosto	Municipal San Paolo	
8 agosto	Municipal San Paolo	
9 agosto	Municipal San Paolo	
10 agosto	Municipal San Paolo	
11 agosto	Municipal San Paolo	
12 agosto	Municipal San Paolo	
13 agosto	Municipal San Paolo	
14 agosto	Municipal San Paolo	
15 agosto	Municipal San Paolo	
16 agosto	Municipal San Paolo	
17 agosto	Municipal San Paolo	
18 agosto	Municipal San Paolo	
19 agosto	Municipal San Paolo	
20 agosto	Municipal San Paolo	
21 agosto	Municipal San Paolo	
22 agosto		
23 agosto		
24 agosto		
25 agosto		
26 agosto		
27 agosto	Coliseo	Aida

28 agosto	Coliseo	Madama Butterfly Tristan und Isolde
29 agosto	Coliseo	Madama Butterfly
30 agosto	Coliseo	Tristan und Isolde Rigoletto
31 agosto	Coliseo	Madama Butterfly Aida

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre	Coliseo	Madama Butterfly
2 settembre	Coliseo	Rigoletto
3 settembre	Coliseo	Tristan und Isolde Madama Butterfly
4 settembre	Coliseo	Rigoletto Tosca
5 settembre	Coliseo	I Pagliacci
6 settembre	Coliseo	La Fanciulla del West
7 settembre	Coliseo	Rigoletto Samson et Dalila
8 settembre	Coliseo	La Gioconda
9 settembre	Coliseo	Madama Butterfly
10 settembre	Coliseo	La Fanciulla del West Mefistofele
11 settembre	Coliseo	Samson et Dalila Lohengrin
12 settembre	Coliseo	Norma
13 settembre	Coliseo	La Gioconda
14 settembre	Coliseo	Mefistofele Norma
15 settembre	Coliseo	Lohengrin
16 settembre	Coliseo	Carmen
17 settembre	Coliseo	Carmen La Boheme
18 settembre	Coliseo	La Boheme Carmen
19 settembre	Coliseo	Madama Butterfly
20 settembre	Coliseo	Il piccolo Marat
21 settembre	Coliseo	Carmen L'Oracolo
22 settembre		
23 settembre	Coliseo	Carmen
24 settembre	Coliseo	La Gioconda

		La Boheme
25 settembre	Coliseo	Mignon Madama Butterfly
26 settembre	Coliseo	Il piccolo Marat
27 settembre	Coliseo	Cavalleria rusticana
28 settembre	Coliseo	Norma Il piccolo Marat
29 settembre	Coliseo	Mignon
30 settembre	Coliseo	Norma

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Coliseo	Cavalleria rusticana Manon Lescaut
2 ottobre	Coliseo	La Gioconda Falstaff
3 ottobre		
4 ottobre		
5 ottobre		
6 ottobre		
7 ottobre	Coliseo	Rigoletto
8 ottobre	Coliseo	Madama Butterfly
9 ottobre	Coliseo	Norma La Boheme
10 ottobre		
11 ottobre	Urquiza	
12 ottobre	Urquiza	
13 ottobre	Urquiza	
14 ottobre	Urquiza	
15 ottobre	Urquiza	
16 ottobre	Urquiza	
17 ottobre	Urquiza	
18 ottobre	Urquiza	
19 ottobre	Urquiza	
20 ottobre	Urquiza	
21 ottobre	Urquiza	
22 ottobre	Urquiza	
23 ottobre	Urquiza	
24 ottobre		
25 ottobre		
26 ottobre		
27 ottobre		
28 ottobre		

29 ottobre	Coliseo	Madama Butterfly
30 ottobre	Coliseo	Madama Butterfly
31 ottobre		

Come nella precedente, anche nella stagione 1921 la *tournée* brasiliana presenta una posizione di rilievo

Appendice 15: Stagione Sud America 1922

Marzo

GIORNO	TEATRO	OPERA	DIRETTORE
10 marzo	Coliseo	Carmen	Compagnia Salvati-Placitelli
11 marzo	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia	Compagnia Salvati-Placitelli
12 marzo	Coliseo	Il Barbiere di Siviglia Ernani	Compagnia Salvati-Placitelli
13 marzo	Coliseo	Il Trovatore	Compagnia Salvati-Placitelli
14 marzo	Coliseo	La Gioconda	Compagnia Salvati-Placitelli
15 marzo	Coliseo	Carmen	Compagnia Salvati-Placitelli
16 marzo	Coliseo	Rigoletto	Compagnia Salvati-Placitelli
17 marzo	Coliseo	Cavalleria rusticana I Pagliacci	Compagnia Salvati-Placitelli
18 marzo	Coliseo	La Gioconda	Compagnia Salvati-Placitelli
19 marzo	Coliseo	Rigoletto Cavalleria rusticana I Pagliacci	Compagnia Salvati-Placitelli
20 marzo	Coliseo	La Boheme	Compagnia Salvati-Placitelli
21 marzo	Coliseo	Il Trovatore	Compagnia Salvati-Placitelli
22 marzo	Coliseo	La Favorita	Compagnia Salvati-Placitelli
23 marzo	Coliseo	La Boheme La Traviata	Compagnia Salvati-Placitelli
24 marzo	Coliseo	Aida	Compagnia Salvati-Placitelli
25 marzo	Coliseo	Rigoletto Cavalleria rusticana I Pagliacci	Compagnia Salvati-Placitelli
26 marzo	Coliseo	Carmen La Gioconda	Compagnia Salvati-Placitelli
27 marzo	Coliseo	La Traviata	Compagnia Salvati-Placitelli

28 marzo	Coliseo	La Favorita	Compagnia Salvati-Placitelli
29 marzo	Coliseo	Tosca	Compagnia Salvati-Placitelli
30 marzo	Coliseo	Rigoletto	Compagnia Salvati-Placitelli
31 marzo	Coliseo	Aida	Compagnia Salvati-Placitelli

Aprile

GIORNO	TEATRO	OPERA	DIRETTORE
1° aprile	Coliseo	Cavalleria rusticana I Pagliacci Mefistofele	Compagnia Salvati-Placitelli
2 aprile	Coliseo	Carmen	Compagnia Salvati-Placitelli
3 aprile	Coliseo	Rigoletto	Compagnia Salvati-Placitelli
4 aprile	Coliseo	Loreley	Compagnia Salvati-Placitelli
5 aprile	Coliseo	Il Trovatore	Compagnia Salvati-Placitelli
6 aprile	Coliseo	Lucia di Lammermoor	Compagnia Salvati-Placitelli
7 aprile	Coliseo	Cavalleria rusticana I Pagliacci	Compagnia Salvati-Placitelli
8 aprile	Coliseo	Aida	Compagnia Salvati-Placitelli
9 aprile	Coliseo	La Traviata Lucia di Lammermoor	Compagnia Salvati-Placitelli
10 aprile	Coliseo	La Gioconda	Compagnia Salvati-Placitelli
11 aprile	Coliseo	Loreley	Compagnia Salvati-Placitelli
12 aprile	Coliseo	Cavalleria rusticana Tucuman	Compagnia Salvati-Placitelli
13 aprile	Coliseo	La Favorita	Compagnia Salvati-Placitelli
14 aprile			
15 aprile	Coliseo	Tucuman Un ballo in	Compagnia Salvati-Placitelli

		maschera	
16 aprile	Coliseo	Aida Faust	Compagnia Salvati-Placitelli
17 aprile			
18 aprile			
19 aprile			
20 aprile			
21 aprile	Coliseo	Il Trovatore	Compagnia Salvati-Placitelli
22 aprile			
23 aprile			
24 aprile			
25 aprile			
26 aprile			
27 aprile			
28 aprile			
29 aprile			
30 aprile			

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° maggio		
2 maggio		
3 maggio		
4 maggio		
5 maggio		
6 maggio		
7 maggio		
8 maggio		
9 maggio		
10 maggio		
11 maggio		
12 maggio		
13 maggio		
14 maggio		
15 maggio		
16 maggio		
17 maggio		
18 maggio		
19 maggio		
20 maggio		
21 maggio	Colón	*Parsifal*
22 maggio		

23 maggio	Colón	*Il piccolo Marat* *La favorita*
24 maggio	Colón	*Parsifal*
25 maggio	Colón	*Parsifal*
26 maggio	Colón	*Carmen*
27 maggio	Colón	*Parsifal*
28 maggio	Colón	*Il piccolo Marat* *Rigoletto* *La favorita*
29 maggio		
30 maggio	Colón	*Der Rosenkavalier*
31 maggio	Colón	*Carmen* *Rigoletto*

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Colón	*Rigoletto*
2 giugno	Colón	*Der Rosenkavalier*
3 giugno	Colón	*Carmen* *Rigoletto*
4 giugno	Colón	*Il piccolo Marat* *Carmen*
5 giugno	Colón	*Rigoletto*
6 giugno	Colón	*Das Rheingold*
7 giugno	Colón	*Il piccolo Marat* *Carmen*
8 giugno	Colón	*Parsifal*
9 giugno	Colón	*Isabeau*
10 giugno	Colón	*Das Rheingold* *Tosca*
11 giugno	Colón	*Der Rosenkavalier* *Das Rheingold*
12 giugno	Colón	*Carmen*
13 giugno	Colón	*Isabeau*
14 giugno	Colón	*Das Rheingold* *Tosca*
15 giugno	Colón	*Das Rheingold* *Il barbiere di Siviglia*
16 giugno	Colón	*Francesca da Rimini*
17 giugno	Colón	*Tosca*
18 giugno	Colón	*Isabeau*

		Die Walküre
19 giugno	Colón	*Parsifal*
20 giugno	Colón	*Der Rosenkavalier* *Francesca da Rimini*
21 giugno	Colón	*Tosca* *Il barbiere di Siviglia*
22 giugno	Colón	*Die Walküre*
23 giugno		
24 giugno	Colón	*Die Walküre*
25 giugno	Colón	*Francesca da Rimini* *La Dolores*
26 giugno	Colón	*Francesca da Rimini*
27 giugno	Colón	*La Dolores*
28 giugno		
29 giugno	Colón	*Tosca* *Sigfrido*
30 giugno	Colón	*Il barbiere di Siviglia*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Colón	*La Dolores* *Sigfrido*
2 luglio	Colón	*La Dolores* *Sigfrido*
3 luglio	Colón	*Tosca*
4 luglio	Colón	*La favorita*
5 luglio	Colón	*La Dolores* *Sigfrido*
6 luglio	Colón	*Suor Angelica* *Gianni Schicchi*
7 luglio	Colón	*Suor Angelica* *Gianni Schicchi*
8 luglio	Colón	*La Dolores*
9 luglio	Colón	*Die Walküre* *Cavalleria rusticana*
10 luglio	Colón	*La Dolores*
11 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia*
12 luglio	Colón	*La Dolores*
13 luglio	Colón	*Götterdämmerung*

14 luglio	Colón	*La Boheme*
15 luglio	Colón	*La Boheme*
16 luglio	Colón	*Sigfrido* *Iris*
17 luglio	Colón	*Die Walküre*
18 luglio	Colón	*Iris*
19 luglio	Colón	*Sigfrido* *La Boheme*
20 luglio		
21 luglio	Colón	*La favorita*
22 luglio	Colón	*Sigfrido* *Iris*
23 luglio	Colón	*Il barbiere di Siviglia* *Götterdämmerung*
24 luglio	Colón	*Cavalleria rusticana*
25 luglio	Colón	*La Dolores*
26 luglio	Colón	*La Traviata*
27 luglio	Colón	*Die Walküre*
28 luglio	Colón	*La Dolores*
29 luglio	Colón	*Götterdämmerung* *La Traviata*
30 luglio	Colón	*Carmen* *Giulietta e Romeo*
31 luglio	Colón	*La Boheme*

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Colón	*Giulietta e Romeo*
2 agosto	Colón	*L'elisir d'amore*
3 agosto	Colón	*Cavalleria rusticana*
4 agosto	Colón	*Iris* *La Traviata*
5 agosto	Colón	*Carmen* *L'elisir d'amore*
6 agosto	Colón	*Götterdämmerung* *Iris*
7 agosto	Colón	*La Traviata*
8 agosto	Colón	*Götterdämmerung*
9 agosto		
10 agosto		
11 agosto		
12 agosto		
13 agosto		

14 agosto		
15 agosto		
16 agosto		
17 agosto		
18 agosto		
19 agosto		
20 agosto	Colón	*Das Rheingold*
21 agosto	Colón	*Die Walküre*
22 agosto		
23 agosto		
24 agosto		
25 agosto	Colón	*Sigfrido*
26 agosto		
27 agosto		
28 agosto	Colón	*Götterdämmerung*
29 agosto		
30 agosto		
31 agosto	Municipal Rio de Janeiro	

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre	Municipal Rio de Janeiro	
2 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
3 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
4 settembre	Municipal Rio de Janeiro	
5 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
6 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
7 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
8 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
9 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
10 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
11 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	

12 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
13 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
14 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
15 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
16 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
17 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
18 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
19 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
20 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
21 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
22 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
23 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
24 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
25 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
26 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
27 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
28 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
29 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
30 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
2 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
3 ottobre	Teatro Municipal	

	Rio de Janeiro	
4 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
5 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
6 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
7 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
8 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
9 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
10 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
11 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
12 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
13 ottobre		
14 ottobre	Municipal San Paolo	
15 ottobre	Municipal San Paolo	
16 ottobre	Municipal San Paolo	
17 ottobre	Municipal San Paolo	
18 ottobre	Municipal San Paolo	
19 ottobre	Municipal San Paolo	
20 ottobre	Municipal San Paolo	
21 ottobre	Municipal San Paolo	
22 ottobre	Municipal San Paolo	
23 ottobre	Municipal San Paolo	
24 ottobre	Municipal San Paolo	
25 ottobre	Municipal San Paolo	
26 ottobre	Municipal San Paolo	
27 ottobre	Municipal San Paolo	
28 ottobre	Municipal San Paolo	
29 ottobre	Municipal San Paolo	
30 ottobre	Municipal San Paolo	
31 ottobre	Municipal San Paolo	

La stagione al Coliseo inizia nel marzo ad opera di una compagnia di operette, questo per dare risalto agli artisti del Colón. Si può notare l'aumento del repertorio tedesco, spesso associato (talvolta associato ad un'opera di Mascagni)

Appendice 16: Stagione Sud America 1923

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
20 maggio	Cólon	*Aida*
21 maggio		
22 maggio	Cólon	*Tristan e Isolda*
23 maggio	Cólon	*Aida*
24 maggio	Cólon	*Rigoletto*
25 maggio	Cólon	*Tristan e Isolda*
26 maggio	Cólon	*Rigoletto*
27 maggio	Cólon	*Aida* *Marouf*
28 maggio	Cólon	*Tristan e Isolda*
29 maggio	Cólon	*Rigoletto*
30 maggio		
31 maggio	Cólon	*Rigoletto* *Die Walküre*

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Cólon	*Aida*
2 giugno	Cólon	*Rigoletto*
3 giugno	Cólon	*Aida* *Die Walküre* *Guglielmo Tell* *Tosca*
4 giugno		
5 giugno	Cólon	*Manon*
6 giugno	Cólon	*Die Walküre* *Guglielmo Tell*
7 giugno	Cólon	*Tristan e Isolda*
8 giugno	Cólon	*Lucia di Lammermoor*
9 giugno	Cólon	*Tristan e Isolda*
10 giugno	Cólon	*Guglielmo Tell* *Lucia di Lammermoor*
11 giugno		
12 giugno	Cólon	*Die Walküre*
13 giugno	Cólon	*Guglielmo Tell*

14 giugno	Cólon	*Manon*
15 giugno	Cólon	*Guglielmo Tell*
16 giugno	Cólon	*Lucia di Lammermoor* *Tosca*
17 giugno	Cólon	*Manon* *Debora e Jaele*
18 giugno		
19 giugno	Cólon	*Debora e Jaele*
20 giugno	Cólon	*Manon*
21 giugno	Cólon	*Tosca*
22 giugno	Cólon	*Rigoletto* *Thais*
23 giugno	Cólon	*Guglielmo Tell* *Lucia di Lammermoor*
24 giugno	Cólon	*Debora e Jaele* *Thais*
25 giugno	Cólon	*Manon*
26 giugno	Cólon	*Raquela* *Salome*
27 giugno	Cólon	*Lucia di Lammermoor* *Debora e Jaele*
28 giugno	Cólon	*Aida* *Lucia di Lammermoor* *Raquela* *Salome*
29 giugno	Cólon	*Tosca*
30 giugno	Cólon	*Raquela* *Salome*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Cólon	*Thais* *La Traviata*
2 luglio	Cólon	*Die Walküre*
3 luglio	Cólon	*Manon*
4 luglio	Cólon	*Aida* *Raquela* *Salome*
5 luglio	Cólon	*Manon*
6 luglio	Cólon	*Elektra*

7 luglio	Cólon	*Il trovatore*
8 luglio	Cólon	*Raquela* *Salome* *Elektra*
9 luglio	Cólon	*Tosca* *La dannazione di Faust*
10 luglio	Cólon	*La Traviata*
11 luglio		
12 luglio	Cólon	*Lohengrin*
13 luglio	Cólon	*Salome*
14 luglio	Cólon	*La Traviata* *La dannazione di Faust*
15 luglio	Cólon	*Elektra* *Lohengrin*
16 luglio	Cólon	*Manon*
17 luglio	Cólon	*La dannazione di Faust*
18 luglio	Cólon	*Lucia di Lammermoor*
19 luglio	Cólon	*Louise*
20 luglio	Cólon	*Salome* *Lohengrin*
21 luglio	Cólon	*La Traviata*
22 luglio	Cólon	*Rigoletto* *Raquela* *Lohengrin*
23 luglio	Cólon	*Lohengrin*
24 luglio	Cólon	*Louise*
25 luglio	Cólon	*Il trovatore*
26 luglio	Cólon	*I Compagnacci*
27 luglio	Cólon	*Manon*
28 luglio	Cólon	*La dannazione di Faust* *I Compagnacci*
29 luglio	Cólon	*Louise*
30 luglio	Cólon	*Elektra*
31 luglio	Cólon	*La Sonnambula*

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Cólon	*Lucia di Lammermoor*

		Louise
2 agosto	Cólon	*La dannazione di Faust*
3 agosto	Cólon	*I Compagnacci*
4 agosto	Cólon	*Elektra* *I Compagnacci*
5 agosto	Cólon	*I Compagnacci* *La leggenda di Sakuntala*
6 agosto	Cólon	*Il trovatore*
7 agosto	Cólon	*La leggenda di Sakuntala*
8 agosto		
9 agosto	Cólon	*Elektra*
10 agosto		
11 agosto		
12 agosto		
13 agosto		
14 agosto		
15 agosto		
16 agosto		
17 agosto		
18 agosto		
19 agosto		
20 agosto		
21 agosto	Solis	
22 agosto	Solis	
23 agosto	Solis	
24 agosto	Solis	
25 agosto	Solis	
26 agosto	Solis	
27 agosto	Solis	
28 agosto		
29 agosto		
30 agosto		
31 agosto		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
2 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	

3 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
4 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
5 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
6 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
7 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
8 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
9 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
10 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
11 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
12 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
13 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
14 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
15 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
16 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
17 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
18 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
19 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
20 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
21 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
22 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
23 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
24 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
25 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
26 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	

27 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
28 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
29 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
30 settembre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
2 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
3 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
4 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
5 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
6 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
7 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
8 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
9 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
10 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
11 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
12 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
13 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
14 ottobre	Teatro Municipal Rio de Janeiro	
15 ottobre		
16 ottobre	Municipal San Paolo	
17 ottobre	Municipal San Paolo	
18 ottobre	Municipal San Paolo	
19 ottobre	Municipal San Paolo	
20 ottobre	Municipal San Paolo	

21 ottobre	Municipal San Paolo	
22 ottobre	Municipal San Paolo	
23 ottobre	Municipal San Paolo	
24 ottobre	Municipal San Paolo	
25 ottobre	Municipal San Paolo	
26 ottobre	Municipal San Paolo	
27 ottobre	Municipal San Paolo	
28 ottobre	Municipal San Paolo	
29 ottobre	Municipal San Paolo	
30 ottobre	Municipal San Paolo	
31 ottobre	Municipal San Paolo	

La stagione 1923 presenta le caratteristiche classiche: dopo le recite al Colón la compagnia si dirige verso l'Uruguay e successivamente il Brasile.

Appendice 17: Stagione Sud America 1924

Maggio

GIORNO	TEATRO	OPERA
20 maggio	Cólon	*Boris Godunov*
21 maggio		
22 maggio	Cólon	*Madama Butterfly*
23 maggio	Cólon	*Boris Godunov*
24 maggio	Cólon	*Madama Butterfly*
25 maggio	Cólon	*Boris Godunov* *Carmen*
26 maggio		
27 maggio	Cólon	*Manon*
28 maggio	Cólon	*Madama Butterfly* *La boheme*
29 maggio	Cólon	*Madama Butterfly* *La boheme*
30 maggio	Cólon	*Carmen*
31 maggio	Cólon	*Boris Godunov* *La boheme*

Giugno

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° giugno	Cólon	*Boris Godunov* *Manon*
2 giugno		
3 giugno	Cólon	*Orfeo e Euridice*
4 giugno	Cólon	*Manon*
5 giugno	Cólon	*Orfeo e Euridice*
6 giugno	Cólon	*La boheme*
7 giugno	Cólon	*Boris Godunov* *Carmen*
8 giugno	Cólon	*Orfeo e Euridice* *La Traviata*
9 giugno		
10 giugno	Cólon	*La dame de pique*
11 giugno	Cólon	*La Traviata*
12 giugno	Cólon	*Mefistofele*
13 giugno	Cólon	*Orfeo e Euridice*
14 giugno	Cólon	*La dame de pique* *La Traviata*

15 giugno	Cólon	*La dame de pique* *Carmen*
16 giugno	Cólon	*Mefistofele*
17 giugno	Cólon	*Tosca*
18 giugno	Cólon	*Orfeo e Euridice*
19 giugno	Cólon	*I compagnacci* *Le furie di Arlecchino* *Nazdah*
20 giugno	Cólon	*Manon*
21 giugno	Cólon	*Mefistofele* *Tosca*
22 giugno	Cólon	*La forza del destino* *La boheme*
23 giugno	Cólon	*Carmen*
24 giugno	Cólon	*La Traviata*
25 giugno	Cólon	*La forza del destino* *Orfeo e Euridice*
26 giugno	Cólon	*Madama Butterfly*
27 giugno	Cólon	*Aida*
28 giugno	Cólon	*Carmen* *La Traviata*
29 giugno	Cólon	*I compagnacci* *Nazdah* *Le furie di Arlecchino* *Aida*
30 giugno	Cólon	*Mefistofele*

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° luglio	Cólon	*Andrea Chenier*
2 luglio	Cólon	*Aida*
3 luglio	Cólon	*Falstaff*
4 luglio	Cólon	*La forza del destino*
5 luglio	Cólon	*Madama Butterfly* *Carmen*
6 luglio	Cólon	*Aida*
7 luglio	Cólon	*La boheme*
8 luglio	Cólon	*Madama Butterfly* *Carmen*

9 luglio	Cólon	*Lorely* *Mefistofele*
10 luglio	Cólon	*Tosca*
11 luglio	Cólon	*Falstaff*
12 luglio	Cólon	*Aida*
13 luglio	Cólon	*Andrea Chenier* *Mefistofele*
14 luglio	Cólon	*Faust*
15 luglio	Cólon	*La Traviata*
16 luglio	Cólon	*Faust* *Mefistofele*
17 luglio	Cólon	*Faust*
18 luglio	Solis	
19 luglio	Solis	
20 luglio	Solis	
21 luglio	Solis	
22 luglio	Solis	
23 luglio	Solis	
24 luglio	Solis	
25 luglio	Solis	
26 luglio		
27 luglio	Cólon	*Tosca*
28 luglio	Cólon	*Mefistofele*
29 luglio	Cólon	*Carmen*
30 luglio	Cólon	*Boris Godunov*
31 luglio	Cólon	*La Traviata*

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Cólon	*Samson et Dalila*
2 agosto	Cólon	*La boheme*
3 agosto	Cólon	*Samson et Dalila* *Madama Butterfly*
4 agosto		
5 agosto	Cólon	*La Traviata*
6 agosto	Cólon	*Tosca*
7 agosto	Cólon	*Aida*
8 agosto	Cólon	*Lorely*
9 agosto	Cólon	*Aida*

10 agosto	Cólon	*Il principe Igor* *Carmen*
11 agosto	Cólon	*Aida*
12 agosto		
13 agosto		
14 agosto		
15 agosto		
16 agosto		
17 agosto		
18 agosto		
19 agosto		
20 agosto		
21 agosto		
22 agosto		
23 agosto		
24 agosto		
25 agosto		
26 agosto		
27 agosto		
28 agosto		
29 agosto		
30 agosto		
31 agosto		

Settembre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° settembre		
2 settembre		
3 settembre		
4 settembre		
5 settembre		
6 settembre		
7 settembre		
8 settembre		
9 settembre		
10 settembre		
11 settembre		
12 settembre		
13 settembre		
14 settembre		
15 settembre		
16 settembre		
17 settembre		
18 settembre		

19 settembre		
20 settembre		
21 settembre		
22 settembre	Municipal San Paolo	
23 settembre	Municipal San Paolo	
24 settembre	Municipal San Paolo	
25 settembre	Municipal San Paolo	
26 settembre	Municipal San Paolo	
27 settembre	Municipal San Paolo	
28 settembre	Municipal San Paolo	
29 settembre	Municipal San Paolo	
30 settembre	Municipal San Paolo	

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre	Municipal San Paolo	
2 ottobre	Municipal San Paolo	
3 ottobre	Municipal San Paolo	

A differenza delle precedenti, nella stagione 1924 viene conferita meno importanza alla *tournée* brasiliana.

Appendice 18: Stagione Sud America 1925

Luglio

GIORNO	TEATRO	OPERA
25 luglio	Coliseo	Aida
26 luglio	Coliseo	Il barbiere di Siviglia La Traviata
27 luglio	Coliseo	Les Huguenots
28 luglio	Coliseo	Il Trovatore
29 luglio	Coliseo	Tosca
30 luglio	Coliseo	Samson et Dalila
31 luglio	Coliseo	Il barbiere di Siviglia

Agosto

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° agosto	Coliseo	Madama Butterfly Les Huguenots
2 agosto	Coliseo	Aida Rigoletto
3 agosto	Coliseo	La Traviata
4 agosto	Coliseo	Cavalleria rusticana I Pagliacci
5 agosto	Coliseo	Aida
6 agosto	Coliseo	Rigoletto La Boheme
7 agosto	Coliseo	Il barbiere di Siviglia
8 agosto	Coliseo	La Boheme Il Trovatore
9 agosto	Coliseo	Il barbiere di Siviglia Manon
10 agosto		
11 agosto	Solis	
12 agosto	Solis	
13 agosto	Solis	
14 agosto	Solis	
15 agosto	Solis	
16 agosto	Solis	
17 agosto	Solis	

18 agosto	Solis	
19 agosto	Solis	
20 agosto	Solis	
21 agosto	Solis	
22 agosto	Solis	
23 agosto	Solis	
24 agosto	Solis	
25 agosto	Solis	
26 agosto		
27 agosto		
28 agosto		
29 agosto		
30 agosto		
31 agosto		

Ottobre

GIORNO	TEATRO	OPERA
1° ottobre		
2 ottobre		
3 ottobre		
4 ottobre		
5 ottobre		
6 ottobre		
7 ottobre		
8 ottobre		
9 ottobre		
10 ottobre	Municipal San Paolo	
11 ottobre	Municipal San Paolo	
12 ottobre	Municipal San Paolo	
13 ottobre	Municipal San Paolo	
14 ottobre	Municipal San Paolo	
15 ottobre	Municipal San Paolo	
16 ottobre	Municipal San Paolo	
17 ottobre	Municipal San Paolo	
18 ottobre	Municipal San Paolo	
19 ottobre	Municipal San Paolo	
20 ottobre	Municipal San Paolo	
21 ottobre	Municipal San Paolo	
22 ottobre	Municipal San Paolo	
23 ottobre	Municipal San Paolo	
24 ottobre	Municipal San Paolo	
25 ottobre	Municipal San Paolo	

Sintomo della crisi della società è la riduzione del numero delle recite, che in questa stagione si distribuiscono in soli tre mesi

Appendice 19: Biografie

Walter Mocchi

Walter Mocchi nacque a Torino il 27 settembre 1871 da Luigi Ferdinando e da Laura Lazzaro. Dopo un primo avvicinamento alla carriera militare, nel 1892 abbandonò l'esercito e si trasferì a Napoli dove si iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza.

Prima di intraprendere la carriera d'impresario, Mocchi si contraddistinse per un forte attivismo politico: a Napoli si aggregò alla Federazione socialista partecipando a diverse operazioni di guerriglia che gli costarono anche il carcere nel 1898, episodio oggetto del suo volume *I moti italiani del 1898. Lo stato d'assedio a Napoli e le sue conseguenze* (Napoli 1901). [244]

Portò avanti inoltre un'intensa attività giornalistica sull'*Avanti!*, e fondò il giornale *Avanguardia socialista* nel quale sosteneva la tendenza rivoluzionaria del suo partito.



E' quindi possibile affermare che Mocchi elaborò alcune conclusioni che avrebbero avuto un ruolo nella gestazione del sindacalismo rivoluzionario e che, successivamente, transitarono almeno in parte nella definizione della linea politica rivoluzionaria del Partito socialista italiano (PSI). [245]

Egli si dedicò in particolare al coordinamento dell'attività sindacale con quella del partito, attraverso la costituzione di un Comitato di azione economica; contemporaneamente, sulla stampa

[244] Treccani, dizionario bibliografico, voce Mocchi
[245] *Ibidem.*

e con l'azione politica, faceva pressione su deputati e consiglieri comunali socialisti, richiamandoli a una linea più esplicitamente rivoluzionaria.

La sua carriera politica però era destinata a concludersi: vi fu una bruciante sconfitta alle elezioni politiche del 1905 nel collegio di Corteolona, episodio che lo scoraggiarono notevolmente, ma anche e soprattutto per salvaguardare la carriera della moglie[246], Emma Carelli, sposata nel 1898. La celebre artista fu una figura cardine nella vita di Mocchi, poiché lo portò a intraprendere la carriera di impresario teatrale. L'attivismo politico del marito stava minando la sua carriera, molte porte le erano state chiuse, tanto che spesso fu costretta a lavorare all'estero. In particolare la Carelli reagì malissimo, si parlò di un tentativo di suicidio, all'intenzione espressa, nel settembre 1904, dal direttore del Lirico di Milano di sostituirla alla vigilia del suo debutto come protagonista in Siberia di Giordano, adducendo motivi che si legavano alla partecipazione del marito allo sciopero generale.

Mocchi iniziò quindi la sua attività di impresario come agente della compagnia di canto della Carelli, organizzando, nel maggio 1906, una serie di rappresentazioni al teatro Verdi di Firenze; questo primo tentativo non ebbe un buon riscontro economico, che fu però raggiunto in ottobre, quando la compagnia si spostò al Lirico di Milano, soprattutto per la fortunata concomitanza con l'Esposizione che si teneva in quella città per l'inaugurazione del traforo del Gottardo. [247]

Mocchi nel 1932 fu nominato consigliere delegato della Artisti lirici associati [ALA]). Sia pure in forma ridotta e sporadica, impegnò capitali anche nella nuova industria cinematografica italiana, nel periodo dal 1939 al 1942 si dedicò a produrre diversi film fra i quali "Finisce sempre così" con Vittorio De Sica e "Violette nei capelli" con Lilia Silvi.

La sua residenza principale divenne l'Argentina, dove aveva importanti proprietà terriere.

Dopo la morte della moglie avvenuta nel 1928, si risposò il 13 gennaio 1930 con una giovane cantante Sayao de Olivara Balduina.

Sul versante politico, inizialmente mantenne buoni rapporti con il PSI, anche finanziando il partito; in seguito, come altri esponenti del sindacalismo rivoluzionario, mostrò simpatia per il fascismo. Una volta rallentata l'attività teatrale, nel 1936 collaborò con qualche articolo alla rivista *La Verità*, fondata in quell'anno e diretta da Bombacci, un ex compagno che aveva seguito una deriva politica in parte simile e mirava a qualificarsi in quegli anni come esponente di un fascismo «rivoluzionario» e «sociale», teso ad accreditare l'immagine dell'Italia fascista come di un paese proletario, in lotta con l'imperialismo capitalista. Tale

[246] Enciclopedia dello spettacolo volume VII, Le Maschere, Roma, 1960

[247] Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'Opera : cronache, recensioni e documenti*, I, Roma, Capitolium, 1978, pag.. 249.

indirizzo riprese quota dopo la creazione della Repubblica sociale italiana (RSI) e Mocchi sembra aver avuto un certo ruolo nella definizione del concetto di «socializzazione» teorizzato in quell'ambito e in quei momenti.

Dopo la fine della Grande Guerra, riprese ancora una volta la sua attività di fazendero fra l'Argentina e il Brasile e, in parte, anche quella di impresario per favorire la carriera dell'ultima giovane moglie, sposata all'età di 80 anni.
Morì a Rio de Janeiro nel luglio del 1955.



Emma Carelli

Emma Carelli nacque a Napoli il 12 maggio 1877, il suo primo maestro fu il padre, Beniamino Carelli. Il successo arrivò in una esibizione ad Altamura il 17 settembre 1895 nel ruolo di protagonista della *Vestale* di Mercadante, ma il debutto trionfale avvenne nel 1899 al Teatro Costanzi di Roma con *Colonia Libera* di Floridia.
La Carelli apparse sui palcoscenici nel momento culminante della diffusione del dramma musicale verista, e si identificò quasi subito nel repertorio della "giovane scuola italiana".[248]
Come accennato nella biografia del marito, subì l'ostracismo di molti teatri italiani a causa dell'impegno politico del marito, motivo per il quale tentò il suicidio nel 1904.

Nonostante questo episodio, si dimostrò una donna forte e di carattere (D'Annunzio la definì "bipede Leonessa). Si impegnò a fondo nella riorganizzazione dell'I*mpresa Costanzi*, portò il teatro ad un livello artistico fino ad allora sconosciuto ai teatri romani, sia per il

[248] Enciclopedia dello spettacolo volume VIII, Le Maschere, Roma, 1960

cartellone ricco di novità, sia per la qualità degli interpreti che spesso guidò personalmente fin nello studio degli spartiti.

Estromessa dal suo incarico, iniziò a viaggiare in tutta Europa a bordo di una sua grande passione, l'automobile. Scrisse ad un amico: "*Tre passioni ho avuto al mondo: Walter Mocchi, il Teatro Costanzi e la macchina"* e proprio a bordo della sua auto perse la vita il 17 agosto 1928.

Appendice 20

Lettera del 29-9-1909

Spett. Consiglio d'Amministrazione della

Società Teatrale INTERNAZIONALE, Milano

Ho l'onore di partecipare che, chiamato improvvisamente dal consiglio d'Amministrazione della STIA, sono costretto ad assentarmi dall'Italia per un periodo di tempo che spero non superiore a quarantacinque giorni.

Durante la mia assenza, e subordinatamente alla condizione di chiedere ed ottenere volta per volta il mio avviso telegraficamente, ho trasferito la procura di rappresentante Generale della STIA presso la STIN, per quanto riguarda tutti i rapporti contrattuali già stabiliti e quelli da stabilirsi, al Cav. Carlo D'Ormeville, e, per quanto riguarda i diritti di azionista, all'Avv. Raul Mocchi. Malgrado che io non copra nella Società Teatrale Internazionale una carica ben definita, sono lieto d'affermare a codesto spet. Consiglio d'Amministrazione che ò dato tutta la mia collaborazione tanto al Maestro Mascagni quanto al Sig. Temistocle Pozzali, sia per la definitiva formazione dei programmi e degli elenchi dei Teatri COSTANZI e REGIO, sia per la dislocazione degli artisti scritturati dall'INTERNAZIONALE che furono ormai già quasi tutti collocati tra i nostri teatri, e il SAN CARLO, la SCALA, e il MASSIMO, in modo da non gravare eccessivamente sui bilanci dei nostri due teatri, e ciò malgrado che i più onerosi di tali contratti non fossero stati né da me proposti, né da me conclusi.

(…) Al momento di partire io faccio voto che la mozione con la quale, dietro mia proposta e con unanime adesione di tutti gli azionisti, si chiuse l'ultima assemblea generale, che poteva essere anche il principio della liquidazione sociale, risulti un atto di pacificazione interna e un inizio di un'era nuova, in cui, deposte tutte le prevenzioni e le diffidenze personalistiche, le pregiudiziali irragionevoli ed anti-commerciali, con sincerità il gruppi italiano pareggi con quello argentino alla difficile soluzione del nostro problema finanziario.

Ricordo ciò che fu già il fulcro della mia dimostrazione nell'Assemblea ultima: una Società che ha 100.000 lire fisse annue, tra spese generali, interessi passivi, tasse e quote di ammortamento, è irrimediabilmente condannata a morire d'etisia se si rinchiude nel semplice esercizio del Teatro COSTANZI, il quale nei migliori anni può al massimo dare 120.000 franchi di utile e negli anni peggiori perdere anche 10.000 lire. Né vale limitarsi a fare (quello che solo la STIA avrebbe completamente potuto compiere, se avesse assunta l'Amministrazione della

STIN, trasportando in Milano presso l'Agenzia Generale tutta la contabilità sociale) una riduzione di spese generali.

(…) La soluzione del problema è più che mai in quella, che era l'idea fondamentale di chi iniziò la Società e non poté tradurla in pratica per avere sempre incontrato, al suo desidero di personale operare, sotto la sua personale responsabilità, la ferma opposizione degli azionisti del gruppo italiano, che pur lo avevano nella iniziativa della costituzione della Società, e che poi, sembra, non abbiano avuto, sin ora, altro chiaro programma che quello di impedire l'esperimento di una Amministrazione. Ad ogni buon conto, tale idea consiste nell'aprire alla Società nuovi sbocchi di attività rimuneratrice, senza perciò commettere l'errore dei piccoli teatri o delle operazioni repellenti agli intenti iniziali, per cui fu fondata l'INTERNAZIONALE.

E ciò potrebbe realizzarsi ancora costituendo un consorzio fra il SAN CARLO, la SCALA, il COSTANZI, e il REGIO, creando un Magazzino Centrale, dove i materiali di tutte queste imprese fossero apportate a titolo di capitale, creando un atelier scenografico comune ed effettivamente realizzando i rapporti di vincoli strettissimi tra la STIA e la STIN, essendo io del tutto indifferente se la fusione delle due Società avvenga sulla base della STIN o su quella della STIA, purchè su giunga, in un modo o in un altro, a eliminare il dissidio interno di due gruppi che, non si sa per quale ragione, si ritengono avversari, mentre dovrebbero avere un interesse unico: quello del dominio del mercato italiano e della sistemazione razionale dell'industria teatrale.Per chiarire bene la mia idea, io preconizzo un organismo unico centrale, collegato con la forma dell'accomandita a tanti organismi filiali, quanti sono i teatri italiani e sud-americani e quante le industrie teatrali (Agenzia, magazzino Centrale, atelier scenografico ecc.) in modo da avere una autonomia, diremo giuridica di tutte queste entità, in guisa che la morte eventuale di una unità non pregiudichi o comprometta la vita dell'organismo centrale, il quale anzi a meglio assicurarsi, dovrebbe dare a ciascuna entità un piccolo capitale ed un largo conto corrente; mentre viceversa tutti i gerenti di queste singole unità dovrebbero essere rigidamente legati all'organismo centrale da contratti di ferro, che concentrasse nelle mani di questo l'unitaria direzione dell'industria.

(…) io sono convinto che tra gli azionisti del gruppo italiano vi saranno delle persone pronte a collocare nuovo denaro sopra questa nuova idea che, viceversa, ripeterò sempre: è l'idea vecchia sin ora incompresa.

(…) si lasciano pubblicare articoli nei giornali della capitale, per togliere credito alla STIA, squalificarla, fomentare nel pubblico il bisogno di sottrarsi ad una spaventevole, misteriosa tirannide americana, non si potrà giungere mai a nulla di definitivo e di concreto!

(…) con distinti saluti Walter Mocchi

Appendice 21

CONTRATTO
PER
L'ORDINAMENTO DI UNA COMUNE AGENZIA
Della STIN e della STIA

In Roma; l'Anno 1908, il giorno__ fra la Società Teatrale Internazionale (STIN) nella persona del suo Presidente e legale rappresentante Conte Enrico di San Martino e Valperga, - e la Società Teatrale Italo Argentina (STIA) nella persona del suo procuratore Generale per atti del Notaio del signor Walter Mocchi. Il quale per ogni parte della presente scrittura che lo riguardi personalmente si obbliga e sottoscrive anche in proprio, si conviene quanto appreso:
Premesso che la STIA possiede già in Milano una propria Agenzia che ha la esclusiva rappresentanza di tutti i suoi teatri ed alla quale versa nell'attivo del bilancio le integrali commissioni dichiarate nei contratti con artisti, fornitori ecc.
Premesso che gli iniziatori della STIN si impegnarono alla organizzazione di una unica Agenzia, che abbia la esclusiva rappresentanza della STIA e della STIN rimanendo le suddette Società comproprietaria, salvo regolamento dei rapporti finanziari; fermo restando gli accordi che la STIA ha già col signor Walter Mocchi per l'Agenzia già esistente in Milano; accordi che la STIN dichiara di conoscere, che danno all'agente stesso il carattere di una vera e propria (*succursale* cambiato in) rappresentanza in Europa nella sede centrale di Buenos Ayres, con norme già stabilite di speciale autonomia, ed al signor Walter Mocchi il carattere di amministratore delegato della succursale stessa con diritti e doveri già nettamente fissati.

ART1 – La STIN acquista la metà della proprietà dei mobili, strumenti, attrezzi, macchine da scrivere e quanto altro di accessori esistente nei locali della Agenzia generale della STIA in Milano Via S. Pietro all'Orto N.7 e di cui si farà inventario versando la somma di L. 10.000 con l'obbligo che tale somma venga invertita nell'acquisto di nuovi mobili ed in genere per il miglioramento dell'ufficio medesimo, che da oggi in poi assmerà il nome di STIN-STIA-AGENZIA GENERALE.

ART2- L'Agenzia generale della STIN e della STIA è l'organo che ha lo specifico scopo di collegare ed armonizzare gli interessi delle due società secondo lo spirito del contratto permanente che si concluderà fra la STIN e la STIA.

ART3- Nell'Agenzia generale avranno sede: l'Agenzia di lirica, drammatica ed operetta delle due Società, la sezione degli artisti rappresentanti, la succursale della STIA

ART4- 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 (…) obbligandosi ancora a versare alla cassa della comune Agenzia generale integralmente commissioni dichiarate nei contratti (…)

ART5- Per nessuna ragione le due Società potranno far figurare nei contratti commissioni minori di quelle che effettivamente gli artisti pagano. Si fissa di regola il seguente specchietto di commissioni:
Artisti in Italia 5%
" " Europa 6%
" " America 8%
Fornitori, Case editrici ecc. tanto in Italia che all'estero ed in America 5% ballerine e cori in Italia 3% in America 5%, orchestre e bande secondo le consuetudini locali.
Se in casi eccezionali, una delle due Società delibererà variare la misura delle commissioni sopra stabilite, l'Agente generale dovrà prima avvisare l'Altra Società, non potendosi in ogni caso scendere mai al disotto della metà e quando ciò avvenga la ulteriore diminuzione verrà addebitata a quella delle due Società, cui appartiene il contratto.

ART6- Tanto la STIN che la STIA hanno diritto di esercitare il controllo delle spese e dei fondi solo in ciò che è di comune o di rispettiva pertinenza (…)

ART7- Ogni corrispondenza epistolare o telegrafica che emani dall'Agenzia generale dovrà essere riprodotta nei copia-lettere.

ART8- L'Agenzia generale non potrà mai prendere come tale, obbligazioni di sorta con terzi: artisti, fornitori teatrali ecc. che non siano quelle e di ordinaria gestione dell'Agenzia (fitto di casa, (personale tolto), riscaldamento, luce, cancelleria, (reclame tolto). Qualora il titolare

dell'Agenzia generale assuma quale mandatario dell'anzidette Società, impegni in loro nome con terzi, dovrà a seconda dei casi, esplicitamente firmare con le dichiarazioni di Agente Generale della STIA o di Agente generale della STIN.

ART9- L'Agente generale ha facoltà di nominare tutto il personale sia dell'Agenzia, che di tutte le altre cariche dell'Agenzia generale purchè i loro stipendi restino nei limiti dei preventivi approvati (…)

ART10- Alla fine di ogni anno si farà il bilancio dell'esercizio dell'Agenzia generale. Nell'attivo figureranno le intere commissioni dichiarate in ogni genere di contratti dell'Agenzia generale stessa per tutti i teatri della STIN e della STIA; le commissioni intere dichiarate nei contratti di rappresentanza di artisti e fornitori, la parte di commissioni effettivamente incassate per i contrati stipulati per conto di altri impresari indipendenti dalla STIA e dalla STIN e da qualsiasi altro genere si entrata.
Nel passivo figureranno: le spese di fitto, personale, illuminazione, riscaldamento, corrispondenza telegrafica ed ogni latra spesa autorizzata dall'Agente generale nei limiti delle sue facoltà.
Dagli utili netti che risulteranno si dedurrà il 10% per le compartecipazioni negli utili dell'Agente generale. Il residuo verrà ripartito in proporzione degli affari estranei ad entrambe. La quota corrispondente a questi ultimi verrà divisa a perfetta metà fra le due Società.
In caso di perdita dell'esercizio le due Società faranno fronte alla passività nella stessa proporzione. Qualora vi siano attività sufficienti, e l'aliquota complessiva della STIN non raggiunga il 60% della somma di commissioni apportate, sarà dedotta dalla parte di utili spettanti alla STIA la differenza per coprire tale 60%.

ART11- L'Agente generale ha facoltà di proporre la costituzione di sub agenzie nelle principali capitali di Europa purchè la parte attiva dei loro bilanci sia formata dalla metà delle commissioni dichiarate nei contratti, dovendo l'altra metà andare a beneficio dell'Agenzia generale.

ART12- Tanto la STIN che la STIA riconoscono nel signor Walter Mocchi il titolare dell'Agenzia generale con stipendio complessivo annuo di lire 24.000 con una partecipazioni agli utili (dal 20% al) del 10% che egli dovrà suddividere con gli Agenti. L'impegno contemplato in questo

articolo vincola le parti a tutto il novembre del 2012, e cioè per tutta la durata degli accordi tra la STIA ed il signor WALTER MOCCHI (…)

ART13- Le spese per il presente atto verranno sostenute metà per ciascuno delle due Società.

ART14- Per ogni effetto del presente contratto le parti eleggono domicilio; la STIN nella sua sede in Roma e la STIA nella sede a Milano.

Ringraziamenti

In primo luogo vorrei ringraziare il mio relatore, il Professor Annibale E. Cetrangolo, per avermi costantemente supportato nelle ricerche e nella redazione del presente lavoro. Un riconoscimento è d'obbligo per la Professoressa Monica Calcagno per avermi introdotto nel mondo di *Antiruggine,* e un sentito grazie alla Professoressa Marita Fornaro per la sua simpatia e disponibilità dimostratami in Argentina.

Il mio primo pensiero è diretto a mia mamma, che mi ha sempre stimolato nella prosecuzione dei miei studi e che non ha mai voluto che la sua malattia incidesse sulla mia vita. Un grazie affettuoso è diretto a mio papà, che con il suo aiuto mi ha permesso di realizzare le mie ambizioni. Un pensiero è diretto a mia zia Marina e alla mia famiglia per avermi incoraggiato nelle mie scelte.

Un riconoscimento importante spetta a Matteo Paoletti per aver messo a mia disposizione il risultato dei suoi studi.

In Argentina ho conosciuto persone meravigliose e fondamentali per le mie ricerche: Nacho, Alicia Bernasconi e César Dillon. Non dimentico inoltre l'affetto e ospitalità di Lina nell'avermi accolto a casa sua.

Un immenso grazie è riservato a Valeria che è stata per me un importante supporto morale e pratico.

Voglio ricordare le persone che mi sono state vicine negli ultimi mesi e che sono sempre state pronte ad aiutarmi: Laura, Cettina, Enrico, e le mie care amiche Emy, Iris, Siham, Flor, Felicita, Marilli, Marina.

Infine non posso dimenticare tutti gli amici che hanno condiviso con me l'esperienza veneziana: Lucia, Menù, Barbara, Amalia, Eleonora, Michele, Rebecca, Claudia.

Un immenso grazie