La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924

a cura di
Federica Mazzocchi
Armando Petrini

aA
Accademia
university
press

La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924

a cura di
Federica Mazzocchi
Armando Petrini

aA

La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino

© 2019
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione ottobre 2019
isbn 978-88-31978-82-8
edizione digitale www.aAccademia.it/grandetrasformazione

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Introduzione	Federica Mazzocchi Armando Petrini	VII
Programma del convegno		X
Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione	Mirella Schino	1
Tra una guerra e una morte. Innovazione e conservazione nel teatro italiano	Lorenzo Mango	23
Il cinema italiano e la Grande Guerra	Giaime Alonge	40
«D'arte chi se ne occupa più?» Tendenze e questioni del mercato lirico	Matteo Paoletti	55
Un'altra invenzione sprecata dal teatro italiano: la drammaturgia di Rosso di San Secondo	Anna Barsotti	71
I personaggi-marionette nell'*Uccello del paradiso* di Enrico Cavacchioli	Simona Brunetti	92
«… l'inquietudine che tormenta da qualche anno il nostro teatro»	Livia Cavaglieri	107
Modelli coreici presentati in Italia dai Ballets Russes	Elena Randi	125
Lyda Borelli attrice fra teatro e cinema	Maria Ida Biggi	134
Virgilio Talli. Prove di riforma	Donatella Orecchia	150
Continuità e discontinuità. Il caso di Emma Gramatica	Armando Petrini	168

«D'arte chi se ne occupa più?» Tendenze e questioni del mercato lirico

Matteo Paoletti

Il periodo compreso tra il 1914 e il 1924 è particolarmente interessante per gli sviluppi del teatro d'opera, inteso al contempo come forma d'arte performativa, come sistema produttivo complesso e come espressione culturale di un paese in profonda trasformazione. La grande guerra e il collasso dell'età liberale portano infatti a compimento la crisi estetica e organizzativa che attanagliava la lirica da almeno tre decenni, ridefinendo altresì i suoi rapporti con tutti gli altri generi: attraverso convegni, dibattiti e iniziative legislative, questi anni avviano una riflessione pubblica intorno ai problemi del settore, ponendo le basi per il loro definitivo inquadramento negli anni Trenta. Punto di partenza per qualunque intervento o proposta di riforma è la rassegnata presa d'atto dell'inarrestabile crisi del mercato. Già dall'ultimo quarto di Ottocento il teatro lirico aveva iniziato a dimostrare tutta la sua stanchezza, scontando nei bilanci delle imprese la progressiva divergenza tra le istanze di rinnovamento perorate da compositori ed editori musicali e le richieste di un pubblico significativamente allargatosi verso il basso, ma sempre più attratto da un'offerta spettacolare variegata e orientata alla prosa, all'operetta, al cinematografo e ad altre forme di intrattenimento più attra-

enti e concorrenziali[1]. Se prima della guerra la situazione si presenta difficile, nei primi anni Venti il sistema operistico è al collasso: di fronte alla discrezionalità o all'insufficienza dell'assegnazione delle sovvenzioni pubbliche[2], nonché alla contrazione della capacità di spesa di larga parte del pubblico, il singolo impresario, cardine del sistema teatrale italiano, non è più in grado di sostenere una speculazione sempre più contraddistinta da elevati costi di produzione ed entrate assai incerte. Sintetizza Franco Liberati, presidente dell'Associazione fra Proprietari ed Esercenti di Teatri[3]:

> La crisi che pesa sul teatro lirico non è temporanea, ma ha radici profonde di cui si devono cercare le cause sovratutto nelle condizioni generali delle vita nazionale. Il teatro è per me il termometro della vita cittadina. Quando le sale sono affollate, quando gli spettacoli sono allestiti, più che con dignità e con decoro, con ricchezza e con lusso, è segno che il denaro si può spendere e si spende senza soverchie preoccupazioni […]. Ora […] si ha paura da parte degli impresari di arrischiare il denaro. Perché il pubblico non frequenta più le sale di spettacoli e quello che interviene ha esigenze che impressionano e che non sono date dalla qualità degli spettatori. È avvenuta la selezione. I nuovi ricchi hanno preferito altro genere di divertimento: essi accorrono dove sono meglio accolti, dove comprendono più facilmente e si annoiano meno.[4]

Per ridurre i rischi e ottimizzare le entrate, gli organizzatori investono sempre meno nella produzione di titoli nuovi, preferendo formare le stagioni intorno a opere del passato dal più probabile richiamo: il repertorio si cristallizza defi-

1. Cfr. F. Nicolodi, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in S. Soldani e G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani*, Il Mulino, Bologna 1993, vol. I, pp. 257-339; C. Sorba (a cura di) *L'Italia* fin de siècle *a teatro*, Carocci, Roma 2004.

2. Giova ricordare che nel 1867 lo Stato trasferisce la proprietà dei teatri d'opera dal Demanio ai Comuni, rendendone facoltativo il finanziamento.

3. Fondata nel 1909, nell'immediato dopoguerra l'APT riunisce i maggiori proprietari di sale (tra cui la Suvini Zerboni) e controlla i principali teatri di Milano (Olimpia, Fossati, Diana, Filodrammatici, Lirico, Dal Verme, Verdi), Roma (Valle, Quirino, Nazionale), Torino (Carignano, Chiarella, Alfieri, Vittorio Emanuele e Balbo), Genova (Margherita) e altre piazze minori. Cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009², pp. 52-53; E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista – nuova edizione riveduta e aggiornata*, LED, Milano 2004, pp. 14-19; 37-45.

4. *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla "Stampa" da un competente*, «La Stampa», 17 marzo 1923.

nitivamente e le 'prime assolute' si diradano, quantomeno nei teatri non sovvenzionati[5]. A poco varranno gli sforzi del fascismo, negli anni Trenta, per rinnovare la proposta artistica finanziando la produzione di partiture ispirate al culto della romanità[6] o alle imprese coloniali (*Deserto tentato* di Casella, 1936-37)[7]: per riempire le arene e le piazze, il Carro di Tespi lirico punterà sul melodramma dell'Ottocento, sulle pagine più note del repertorio belcantistico, su Puccini e su pochi altri autori viventi.

Nei primi anni Venti la politica culturale fascista è improntata alla «strategia del 'cerchiobottismo' di Mussolini e dei suoi più stretti collaboratori, che, dovendo amministrare correnti musicali contrapposte (Giovane scuola, futuristi, modernisti, tradizionalisti, ecc.), decisero di non prendere posizione»[8]. L'atteggiamento muterà soltanto a partire dal Congresso Nazionale delle Arti Popolari (1929), con la polemica novecentista intorno alla «esaltazione dei valori tradizionali genuinamente italici»[9]. Anche i problemi dell'educazione musicale, trattati da Ildebrando Pizzetti nel Congresso italiano di musica tenutosi a Torino nel 1921, troveranno una risposta soltanto nella riforma dei Conservatori del 1930, a conferma di un atteggiamento ambiguo del regime[10]. È però nei primi anni Venti, ancora in età liberale, che il rapporto privilegiato del teatro d'opera nei

5. R. Zanetti, *Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento*, in *La musica italiana del Novecento*, I, Bramante, Busto Arsizio 1985, pp. 53-99.

6. Tra i titoli più significativi, *Nerone* di Mascagni (1935), *Giulio Cesare* (1934-35) e *Antonio e Cleopatra* (1936-37) di Malipiero, *Lucrezia* di Respighi (1936). Per una panoramica, cfr. F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984.

7. Cfr. L. Basini, *Alfredo Casella and the rhetoric of colonialism*, «Cambridge Opera Journal», vol. 24 (2), luglio 2012, pp. 127-157; C. Poesio, *Alfredo Casella, l'avanguardia musicale, il jazz e una campagna antisemita degli anni Trenta*, «Contemporanea», vol. 69, n. 2 (aprile-giugno 2015), pp. 267-286.

8. «La politica culturale del fascismo in ambito musicale può essere suddivisa in due periodi grosso modo decennali: il primo più propenso a tollerare, o addirittura, incentivare le scelte moderniste e gli scambi con l'estero; il secondo caratterizzato da posizioni conformiste, demagogiche e dichiaratamente autarchiche». F. Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian Music During the Fascist Period*, a cura di R. Illiano, Brepolis, Turnhout 2004, p. 97-98.

9. G. Salvetti, *Il Novecento italiano – L'opera nella prima metà del secolo*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, Utet, Torino 1996, vol. II, p. 446.

10. Il Congresso, organizzato dai periodici «Il Pianoforte», «Santa Cecilia» e «Rivista Musicale Italiana», segna una tappa importante per lo sviluppo del dibattito musicologico intorno a vari temi (tra gli altri: educazione, didattica, commercio ed estetica). Gli atti furono pubblicati in: *La vita musicale dell'Italia d'oggi*, Bocca, Torino 1921. Sull'intervento

confronti dello Stato inizia a profilarsi chiaramente, pur trovando una consacrazione normativa soltanto con la legge sugli Enti Autonomi del 1936[11]. Primo atto in questa direzione è l'emanazione, il 4 maggio 1920, del Regio Decreto n. 567, che conferisce ai governi la facoltà di imporre un'addizionale agli spettacoli di prosa, cinematografici e di operetta per finanziare, nelle «Provincie il cui capoluogo abbia una popolazione di oltre 300 mila abitanti […] un teatro lirico di importanza nazionale gestito senza fini di lucro» in grado di «svolgere programmi di grande importanza culturale diretti alla educazione artistica del popolo»[12]. Il provvedimento, pur mitigato in favore del solo Teatro alla Scala in seguito alle proteste di esercenti e capocomici, pone la lirica in una posizione speciale e preminente rispetto a tutti gli altri generi, superando timidamente il *laissez-faire* dell'età liberale: giudicato una forma d'arte non commerciale, il teatro d'opera è ritenuto per legge incapace di sostenersi autonomamente e meritevole di sovvenzioni da parte dello Stato, perché portatore di valori che il teatro drammatico – in quanto spettacolo d'intrattenimento – non è evidentemente capace di diffondere. Il fascismo della prima ora, privo di un progetto culturale definito, fa propria la normativa precedente, allargandone le maglie: fatto salvo il trattamento speciale riservato alla Scala, il Regio Decreto 15 luglio 1923, n. 1550, aumenta la tassazione a corse di cavalli e cinematografo per finanziare le erogazioni a favore dello spettacolo anche di prosa, introducendo «nello stato di previsione del ministero della pubblica istruzione in apposito capitolo la somma di lire 200,000 per lo scopo specifico della tutela ed incremento dell'arte drammatica e lirica»[13]. Negli anni successivi il diritto erariale è esteso agli

di Pizzetti e i suoi sviluppi, cfr. O. Malone, *I conservatori di musica durante il fascismo*, EDT, Torino 2005, pp. 24-26.

11. Il Regio Decreto 3 febbraio 1936, n. 43, rappresenta uno snodo fondamentale nella storia del teatro italiano e fornirà un modello per l'organizzazione dei teatri d'opera fino all'istituzione delle Fondazioni lirico-sinfoniche (1996). La legge sottrae la gestione e il finanziamento dei teatri ai comuni, assegnandola al Ministero, e introduce tra l'altro il principio della condirezione dell'ente, gestito da un responsabile amministrativo di nomina prefettizia e da un direttore artistico indicato dal Ministero.

12. R.D. 4 maggio 1920, n. 567, art. 18.

13. R.D. 15 luglio 1923, n. 1550, art. 32. La percentuale assegnata ai due generi è disciplinata da un apposito regolamento.

«spettacoli di varietà aventi almeno un numero di cinematografo» e vengono definiti i criteri per la riscossione da parte della Società Italiana degli Autori[14]. Se si escludono il finanziamento alla lirica e ad alcune selezionate attività di teatro drammatico, il giovane Stato fascista sembra dunque reiterare un atteggiamento di stampo ottocentesco, occupandosi dello spettacolo dal vivo soprattutto per il suo ruolo di possibile cespite.

In assenza di interventi organici da parte dell'autorità centrale, nell'immediato dopoguerra l'interesse pubblico nell'attività teatrale si sostanzia attraverso iniziative degli enti periferici, come la trasformazione dei principali teatri lirici in Enti Autonomi: anticipando la citata legge del 1936, che prenderà atto dello stato di fatto piegandolo alle esigenze del regime, già negli anni Venti le amministrazioni comunali e i governatorati procedono all'acquisto delle quote azionarie dei privati (palchettisti singoli o società) per condurre i principali teatri d'opera nel pieno controllo pubblico. Il processo si avvia con la costituzione in Ente Autonomo del Teatro alla Scala (1919-20)[15], seguito nel 1926 dal Teatro Reale dell'Opera di Roma, formatosi in seguito all'acquisto da parte del Governatorato di Roma della maggioranza delle azioni della Società Teatrale Internazionale[16]. Anche in ambito teatrale, dunque, il fascismo dimostra di navigare «a vista introducendo innovazioni istituzionali nel corso degli anni […] tali da far sì che la realtà istituzionale del 1943 non sia più quella del 1922-25; ma che, di converso, quella stessa realtà non sia altro che il prodotto di una serie infinita di micro cambiamenti assorbiti dal sistema tra il 1925 e il 1938»[17]. Per comprendere la disordinata evoluzione del panorama normativo è necessario tenere conto del confuso e contraddittorio contesto del biennio rosso[18],

14. R.D. 2 ottobre 1924, n. 1589; R.D. 10 maggio 1925, n. 624.

15. Cfr. I. Piazzoni, *Dal "Teatro dei palchettisti" all'Ente autonomo: la Scala, 1897-1920*, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 216-227.

16. Cfr. M. Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Dipartimento delle Arti, Bologna 2015.

17. R. Martucci, *Storia costituzionale italiana. Dallo Statuto Albertino alla Repubblica (1848-2001)*, Carocci, Roma 2002, p. 199.

18. «In realtà, piuttosto che di un biennio dominato da un unico segno, sembra opportuno riferirsi a un periodo all'interno del quale erano in atto contemporaneamente processi differenti e contrastanti, e in particolare una serie di ondate diverse, successive

nel quale i primi decreti in materia di spettacolo maturano. Polemizza, al solito, Enrico Polese:

> Non si parla che di scioperi, che di organizzazioni, di leghe, di sodalizii, di resistenza, di minimi e massimi di stipendi, di ore di lavoro, di sfruttati e di sfruttatori, ma e, per favore, d'arte chi se ne occupa? Più nessuno! Gli artisti non dovrebbero anche procurare di sapere recitare o cantare bene o il meno peggio? Pare che non sia necessario. E studiare? e migliorarsi? non c'è tempo per ora da pensarci; ora ci sono i comizii e le competizioni. Ma l'Arte? ma l'Arte?... e il pubblico il quale vuole solo un godimento intellettuale?... speriamo che torneranno a pensarvi all'arte ed anche al pubblico![19]

L'articolo stigmatizza il primo sciopero della produzione teatrale, scatenatosi a Milano il 20 settembre 1919 a partire dalle maestranze occupate nel genere di maggior successo, l'operetta: quando le trattative tra il colosso Suvini Zerboni e alcune formazioni orchestrali si inceppano, la protesta dilaga presto dal Teatro dal Verme a tutta la città, in un proliferare di sigle che non sfugge all'ironia di Carlo d'Ormeville:

> La mia viva ed onesta speranza che la lotta fraterna, scoppiata fra la *Società Orchestrale Milanese* e la *Famiglia Orchestrale Milanese*, potesse essere onorevolmente composta, è stata delusa. La lotta, invece che cessare, si è acuita e ha dilagato in uno sciopero di solidarietà, al quale hanno fatalmente annuito anche le Compagnie drammatiche e di Operette rendendo così necessaria la chiusura di tutti i teatri cittadini ad eccezione del Carcano gestito da una Cooperativa estranea al conflitto. Alle due Associazioni Orchestrali si unirono nel campo della discordia la *Società Italiana fra Artisti Lirici* e la *Organizzazione Professionale Artisti Lirici* senza che intervenisse, come avrebbe potuto e dovuto, la *Società Italiana degli Autori*. E così fra *SOM*, *FOM*, *SIFAL*, e *OPAL* la guerra ferve accanita contro la bestia nera, che è la

e non coordinate, che hanno come unico, seppure assai importante termine di ispirazione comune, quelle di avere a proprie protagoniste le classi popolari». E. Ragionieri, *La "grande guerra" e l'agonia dello Stato liberale*, in R. Romano e C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1976, vol. IV, p. 2069.

19. E. Polese, *E l'arte?*, «L'Arte Drammatica», XLVIII, n. 34-35, 4 ottobre 1919.

Società Suvini-Zerboni – che per amore di brevità chiamerei *SUZER* – mentre la *SIA* sta a guardare tacendo.[20]

L'ironia del foglio teatrale è destinata a durare poco. Sulla scorta del successo nei teatri di operetta, la Lega di miglioramento fra gli Artisti drammatici fa sua la protesta e indice uno sciopero contro le condizioni di lavoro imposte da capocomici e imprese: per 56 giorni quasi tutti i teatri di Milano restano chiusi, con grande sensazione giornalistica. Non pare casuale che le tensioni in atto nel sistema teatrale italiano deflagrino proprio a partire dal teatro musicale: per evidenti esigenze di produzione l'opera e l'operetta coinvolgono infatti un numero elevato di maestranze specializzate e permettono quindi di raggiungere con maggiore semplicità rispetto alle compagnie di prosa una massa compatta in grado di rivendicare i diritti di categoria. E se «gli anni post-bellici, mai come in precedenza, misero drammaticamente a nudo la marea montante delle agitazioni sociali»[21], lo sciopero milanese fu la prima occasione in cui «il mondo dello spettacolo assumeva le armi tipiche della lotta politica, spaccandosi tra proprietari e esecutori, manifestando con ciò, ancora più apertamente, di condividere i problemi e i contrasti che agitavano l'intera società»[22]. Una polarizzazione confermata dalla nascita di enti contrapposti: nel gennaio 1920 si forma la Confederazione Nazionale fra i Lavoratori del Teatro, che ispirata a ideali socialisti raccoglierà in breve tempo 13.700 iscritti, mentre nel gennaio 1922 viene fondata la Corporazione Nazionale del Teatro, a tutela dei proprietari dei mezzi di produzione e guidata da Gino Calza Bini e da Edmondo Rossoni. Di chiara matrice fascista, prima ancora della marcia su Roma essa confluisce nella Confederazione nazionale delle Corporazioni sindacali, raccogliendo il consenso dei capocomici e dell'Associazione fra Proprietari ed Esercenti di Teatri. Walter Mocchi, segretario generale del Sindacato degli Impresari e figura

20. C. d'Ormeville, *Fra S.O.M. e F.O.M.*, «Gazzetta dei Teatri», LXXXI, n. 17, 9 ottobre 1919.

21. F. Fabbri, *Le origini della guerra civile. L'Italia dalla Grande Guerra al fascismo (1918-1921)*, Utet, Torino 2009, p. xx.

22. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro* cit., p. 102.

centrale nell'organizzazione dello spettacolo operistico di inizio Novecento[23], descrive il nuovo organismo come

> […] una entità che pur potendo fare molto bene alla soluzione della crisi lirica non ha niente a che fare con la medesima […]. 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.[24]

In effetti, un forte elemento di continuità tra gli ultimi anni dell'età liberale e la prima fase di consolidamento del regime è proprio il tentativo del Legislatore «di riportare tutti i conflitti di lavoro, fino ad allora impostati sul piano della "lotta di classe", in un ordinato alveo giuridico, l'unico ritenuto idoneo a salvaguardare gli interessi della "produzione nazionale"»[25]. La progressiva sindacalizzazione delle categorie è, in questo senso, una delle caratteristiche di maggior rilievo. Nel mercato lirico il fenomeno aveva iniziato a mostrarsi con evidenza negli anni della grande guerra, quando per ovviare alla chiusura dei teatri gli artisti avevano tentato di assumere la gestione diretta delle imprese attraverso la costituzione di cooperative o sodalizi tra maestranze. Se già nei primi anni Dieci si segnala la presenza di società senza fine di lucro, costituite per «esercire sia direttamente che indirettamente imprese di spettacoli pubblici» al fine di «provvedere alla tutela morale e materiale dell'Artista socio e giovare all'Arte»[26], la documentazione delle Commissioni teatrali municipali relativa al periodo bellico attesta il proliferare del fenomeno. Al Carlo Felice

23. Cfr. M. Paoletti, *«A Huge Revolution of Theatrical Commerce»: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

24. L. Pierotti *et al.* (a cura di), *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, Arnoldo Mondadori, Milano 1995, p. 364, Lettera di Walter Mocchi a Gino Marinuzzi, 11 gennaio 1924.

25. R. Teti, *Imprese, imprenditori e diritto*, in F. Amatori *et al.*, *L'industria*, Einaudi, Torino 1999, p. 1264.

26. Archivio Visconti di Modrone, Milano, *III (Serie proprie ad personam)*, b. H75, *Programma della costituenda Società Anonima Cooperativa tra gli Artisti Lirici ed Affini*, Milano, novembre 1910. Il documento è firmato dal direttore generale Nello Venanzi. Tra i soci della Sacala, il più noto è il tenore Edoardo Garbin, primo interprete di Fenton nel *Falstaff* verdiano del 1893.

di Genova, ad esempio, nell'autunno del 1914 «alcuni fra i migliori artisti, avrebbero deciso di mettersi in cooperativa per gestire qualche buon Teatro nel prossimo Carnevale», poiché «data l'attuale terribile crisi, nessun Impresario è disposto di arrischiare con delle Imprese Teatrali»[27]. In altri casi, come al Costanzi di Roma, un sodalizio composto «da artisti e dalle masse corali ed orchestrali di Roma che languiscono in condizioni miserrime, si sono indotti ad assumere l'impresa per una stagione lirica al Teatro Costanzi nei mesi di luglio-agosto e settembre 1916 nella fiducia di dare il pane a circa duecentocinquanta famiglie»[28].

Nessuna di queste proposte va a buon fine, sia per la presenza di concessioni e appalti precedenti, sia per ragioni di ordine economico finanziario, che inducono le giunte comunali a non finanziare in alcun caso l'attività di spettacolo. Eccezione alquanto significativa è quella della Società Italiana Fra gli Artisti Lirici (Sifal), il cui ruolo è già apparso preminente nell'evoluzione dello sciopero del 1919: guidato da Italo Vicentini, dal baritono Mario Sammarco e da Serse Peretti, il sodalizio conta circa seicento soci e vede nel proprio comitato esecutivo anche Tito Ricordi, Renzo Sonzogno, Angelo Scandiani e Tullio Serafin. Grazie alla rinomanza dei propri membri, la società cattura presto l'interesse della stampa internazionale:

> During the last few years many attempts have been made by different groups of artists to smash this monopoly of the impresarios by co-operating among themselves to run seasons. These combinations are called 'co-operativa.' Quite a number of succesful seasons has been registered, with the result that the well-wishers in the lyric profession set to work to organize something on a larger scale. They formed a Society in 1916 at Milan, among lyric artists, and called it 'Sifal' […]. The direct aim of the Society is stated to be the emancipation of singers from all mediation of the-

27. Archivio Storico Comunale di Genova, *Fondo Amministrazione Comunale 1910-1940*, b. 438, fasc. 39/11, Lettera di Luigi Grabinski Broglio al sindaco di Genova, 12 settembre 1914. La cooperativa, costituitasi come "Società d'Artisti Lirici", vede tra i suoi promotori il direttore d'orchestra Gaetano Bavagnoli, il celebre soprano Giannina Russ, Giuseppe Taccani e Giuseppe Bellantoni.

28. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (Antichità e Belle Arti) 1907-1920*, b. 56, fasc. 1, Lettera di Alfredo Isidori Landi e Vittorio Liparini (?) al sindaco di Roma, 19 giugno 1916.

atrical agents and impresarios, who absorb a large portion of their earnings, and to be free to act on its own iniziative in the choice of artists for seasons of opera.[29]

Nel 1918-19 la Sifal organizza la stagione lirica del Teatro alla Scala[30] e nel 1920 promuove presso il Ministero dell'Istruzione un provvedimento che estenda per analogia anche al teatro il divieto all'esercizio del mediatore privato nel collocamento della mano d'opera, entrato da poco in vigore, al fine di «liberarsi dallo strozzinaggio delle Agenzie teatrali»[31]. La pressione della Sifal troverà ampio spazio in epoca fascista, quando sarà chiamata dal Governo a organizzare il Convegno per l'arte lirica del 1923, tappa fondamentale – come vedremo tra poco – per l'inquadramento dei problemi del settore.

Anche dal punto di vista della produzione artistica il periodo post-bellico denuncia l'enorme stanchezza del mercato lirico, costretto a fare i conti con la concorrenza di generi spettacolari più accattivanti, come il cinematografo e il varietà. Sebbene alcuni protagonisti del settore si lascino andare a dichiarazioni fiduciose nei confronti dell'opera e del suo pubblico[32], la grande editoria musicale tenta di intercettare il mutamento del gusto producendo partiture alternative per schemi compositivi, durata e financo genere. Clamoroso è il caso di Mascagni, che nel 1919 scrive su indicazione di Casa Sonzogno l'operetta *Sì*, su libretto dello specialista Carlo Lombardo, ma anche *La Rondine* e il *Trittico* di Puccini, sul versante Ricordi, paiono ascrivibili a un percorso di ricerca di un nuovo linguaggio e di una nuova forma – più breve – per il teatro d'opera. Tuttavia, come attestato dall'analisi di Son-

29. *The 'Sifal' Society*, «The Musical Times», 1 dicembre 1917.

30. Cfr. I. Piazzoni, *Dal "Teatro dei palchettisti"* cit., pp. 204-216.

31. Contro i mediatori teatrali, «La Tribuna», 1 gennaio 1920.

32. Ancora nel 1926 Pietro Mascagni scrive a Mussolini che «La crisi del teatro non è causata, come generalmente si crede, dal pubblico, ma bensì dagli spettacoli che si offrono: di fronte ad uno spettacolo di vera arte, il pubblico accorre sempre, assetato come è di quel godimento divino che il linguaggio dei suoni sa dare all'anima. La causa degli spettacoli cattivi o mediocri va ricercata soprattutto nel sistema, oramai generalizzato, di concedere i teatri ad impresari inetti ed improvvisati» (M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia (a cura di), *Epistolario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1997, pp. 137-138). Il più giovane Domenico Alaleona dichiara: «Il melodramma italiano e la musica italiana sono lontani dal cedere a vittoriosi influssi forestieri – come qualcuno vorrebbe – e dal cessare di dominare il mondo» (in A. Basso (a cura di), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Utet, Torino 1983-1984, vol. IV, p. 51).

zogno in occasione del lancio della rivista «L'Abicì», la situazione pare difficilmente modificabile:

> Che ne è – si siamo domandati – del teatro musicale italiano? Che ne è, sopratutto, della gaia arte dell'operetta? […] L'opera e l'operetta italiane sono un vero abicì. Possiedono – lo riconosciamo – molte cose: l'indifferenza completa del pubblico che le considerano un balocco di poco valore; possiedono una bella critica che le ignora sempre quando non se ne ricorda per dirne male; possiedono anche molti giornali che le vestono e le spogliano secondo i gusti del momento ma – conveniamone – mancava ancora una piccola casa, dove accogliere gli amici, dove rivelarsi vere creature, dove fare toilette con un po' di malizia e di civetteria.[33]

La «piccola casa» auspicata da Sonzogno chiuderà dopo appena un numero. Mentre le stagioni si formano intorno ai titoli di repertorio, con teniture sempre più brevi, i cantanti si specializzano in un numero limitato di ruoli, da interpretare in teatri diversi durante la medesima stagione. Se all'inizio del secolo il fenomeno riguardava soprattutto nomi di cartello e star internazionali, nel dopoguerra il problema coinvolge l'intero cast, con importanti ricadute sulla qualità artistica. Come denuncia il direttore di Casa Ricordi, Carlo Clausetti, le «scritture brevi degli artisti» hanno «distrutte le "compagnie liriche" con la conseguenza inevitabile di un'assai minore omogeneità e maturità degli spettacoli, che spesso, da un giorno all'altro, subiscono trasformazioni complete»[34]. Gli stessi cantanti, insieme ai migliori direttori d'orchestra, sono spesso scritturati all'estero, secondo una prassi consolidata ma aggravata nel dopoguerra dalla forte svalutazione della Lira, che non consente alle asfittiche finanze degli impresari italiani di competere con i concorrenti stranieri[35].

In questo periodo, inoltre, entrano in crisi i rapporti di scambio con le piazze del Sud America, un tempo assai

33. «L'Abicì», a. I, n. 1, 15 marzo 1920.

34. Alberto Gasco, *Il Convegno di Roma per la crisi del teatro lirico*, «Musica d'oggi», V, n. 4, aprile 1923.

35. Il fenomeno esplode negli ultimi decenni dell'Ottocento con il consolidamento delle rotte atlantiche e con l'ascesa dei mercati Nord e Sudamericani, ma vive un'ulteriore accelerazione con l'evoluzione degli scambi commerciali. Cfr. A.E. Cetrangolo, *L'opera nei Paesi Latino-americani nell'età moderna e contemporanea*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena – Storia dello spettacolo musicale*, Utet, Torino 1996, vol. III, pp. 655-691.

profittevoli per le compagnie europee, ma ora molto meno ricettive: la paralisi delle comunicazioni transatlantiche durante la prima guerra mondiale aveva infatti lasciato spazio alle troupe locali e allo sviluppo di una drammaturgia propria, che impone il «predominio de las compañias nacionales» e lascia ben poco spazio agli stranieri[36]. Nel teatro lirico la situazione è aggravata dall'evoluzione dei modelli culturali: in ambito musicale, sulla spinta della Asociación Wagneriana di Buenos Aires, gli strati più avanzati del pubblico abbandonano il melodramma in favore del Musikdrama[37]. Se fino ad allora le compagnie italiane avevano retto, adattando il modello wagneriano al proprio linguaggio, nei primi anni Venti la situazione diventa intollerabile:

> Wagner wird aber immer italienisch gesungen, ohne jedes Gefühl für die riesige Monumentalität und die gewaltige Geste seines Stiles. Man macht aus Wagners Musikdramen Opern und kommt damit dem Geschmack des Publikums entgegen, das in erster Linie den Sänger genießen will und keinen Sinn für die tiefere Idee des Bühnengeschehens hat.[38]

Walter Mocchi riesce a intercettare i nuovi gusti del pubblico scritturando per la tournée sudamericana del 1922 sia i Wiener Philharmoniker diretti da Felix Weingartner (nel 1923 li dirigerà Richard Strauss) sia Pietro Mascagni, chiamato a dirigere la sua nuova opera, *Il Piccolo Marat*. Sebbene l'impresario fosse già stato l'artefice del successo di *Isabeau*, presentata in prima mondiale a Buenos Aires nel 1911, nel mutato clima sudamericano Mocchi sostituisce il debutto de *Il Piccolo Marat* con il più redditizio debutto in lingua originale del *Parsifal*, diretto da Weingartner. Mascagni,

36. B. Seibel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor, Buenos Aires 2002, p. 542.

37. Il «rifiuto dell'opera» si avvia nel centenario del primo governo autonomo del Rio de la Plata (1910) e si esacerba durante la guerra, quando iniziano a essere prodotte opere nazionali in spagnolo che tuttavia non riescono a elaborare «il desiderato repertorio con valore identitario». A.E. Cetrangolo, *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*, Cosmo Iannone, Isernia 2018, p. 185.

38. «Wagner è però sempre cantato in italiano, senza alcun sentimento per l'enorme monumentalità e il potente gesto del suo stile. Si fa dei Musikdrama wagneriani delle opere liriche e così si va incontro al gusto del pubblico, che in primo luogo vuole godersi il cantante e non ha senso per le idee più profonde dell'azione scenica». Johannes Franke, *Konzert – und Oper – Verhältnisse in Buenos Aires*, «Zeitschrift für Musik», LXXXVIII, n. 18, 16 settembre 1921.

offeso e umiliato, scatena una polemica che si trascina per mesi: al ritorno in Italia, Mussolini incontra il compositore a Palazzo Chigi[39]. Mocchi, con consumato mestiere, sfrutta la questione per spingere la Sifal a promuovere un incontro che costringa il Governo a fare i conti con la crisi dell'intero settore operistico[40], mettendo in guardia Mascagni sugli effetti di un «clamoroso pettegolezzo – che fra le altre cose involge pericoli per la diffusione della nostra arte all'estero, perché offende l'indipendenza del pubblico, della stampa e forse anche delle Autorità dei Paesi Sud Americani»[41]. Il fascismo farà presiedere il Congresso per l'arte lirica da Luigi Siciliani, Sottosegretario per le Belle Arti.

Il Congresso si apre il 15 marzo 1923 presso il Teatro Argentina di Roma. A infiammare la discussione è l'intervento di Mascagni, che dapprima professa la propria fede «nel Governo composto da uomini di cuore eminentemente italiano» e poi denuncia pubblicamente Walter Mocchi, definito il «Buffalo Bill degli impresari italiani», colpevole di «denigra[re] l'arte italiana all'estero per valorizzare l'arte tedesca»[42]. Tuttavia, con enorme disappunto del compositore, l'assemblea riconosce la natura privata della questione e invita i relatori a concentrarsi sui problemi generali dell'arte lirica. All'uscita si sfiora la rissa: Mocchi schiaffeggia Mascagni e il giorno successivo i due si sfidano a duello[43]. Al di là degli aspetti pittoreschi e dei dissapori personali, il Convegno affronta alcune questioni cruciali, che saranno oggetto – come vedremo tra poco – dei lavori di un'apposita Commissione parlamentare.

Molte sono le questioni oggetto di dibattito. Fausto Torrefranca «deplora che in Italia manchi il *régisseur*, senza di cui lo spettacolo non può assurgere a dignità d'arte», mentre Franco Liberati «invoca l'istituzione di un grande teatro

39. S., *Mascagni espone all'on. Mussolini le sue amare esperienze d'America*, «La Stampa», 27 gennaio 1923.

40. W. Mocchi, *La crisi del teatro lirico*, «La Tribuna», 25 gennaio 1923;

41. *Una lettera di Walter Mocchi a proposito di un'intervista con Mascagni*, «La Stampa», 30 gennaio 1923.

42. *Mascagni e Walter Mocchi alle mani*, «La Stampa», 15 marzo 1923.

43. *Mascagni manda i padrini a Walter Mocchi*, «La Stampa», 16 marzo 1923. Lontano dai riflettori, la questione si risolve presto con un accordo tra i due. Cfr. *Il verbale di conciliazione circa la vertenza Mascagni-Mocchi*, «La Stampa», 17 marzo 1923.

lirico nazionale per Roma»[44], avallando dunque il coevo pamphlet di Marcello Piacentini[45]. È però l'analisi di Carlo Clausetti, direttore di Casa Ricordi, a evidenziare meglio le «cause precipue dell'odierno disagio»:

> 1) L'insufficienza dei mezzi dei quali le imprese dispongono per gestire le stagioni liriche. Dotazioni comunali assolutamente inadeguate e troppo deboli contributi dei palchettisti.
>
> 2) Arbitraria o sproporzionata elevazione di alcune spese. Eccessivi canoni d'affitto dei teatri di proprietà privata e pretese usurarie delle masse non professioniste […].
>
> 3) Prezzi troppo elevati per il pubblico, in rapporto all'attuale scarsità di denaro. I prezzi per assistere agli spettacoli lirici sono diventati, a mano a mano, quasi proibitivi, perché l'impresario tende a rifarsi ragionevolmente delle spese ingenti della sua gestione.[46]

Di fronte a questi problemi, l'assemblea invoca l'intervento dello Stato, con richieste che affrontano sia il riconoscimento politico della produzione musicale nazionale sia il complesso nodo del finanziamento. Se il primo tema è affrontato con la proposta di istituzione di un Ufficio Governativo «per la propaganda assidua della musica italiana e per la tutela degli artisti e delle nostre organizzazioni liriche all'estero», per il secondo si formulano richieste più articolate, ancora una volta a danno della drammatica. Per sostenere i teatri di musica dei centri minori si domanda l'introduzione di un diritto di Stato sulle opere cadute in pubblico dominio, mentre in tutte le città principali che abbiano tradizioni lirico-musicali il Governo è chiamato a farsi carico della costituzione di Enti Autonomi, da finanziare attraverso contribuzioni municipali, ministeriali ed estendendo all'intero territorio nazionale l'addizionale del 2% sulla prosa, fino ad allora in vigore soltanto per i teatri della provincia di Milano a sostegno della Scala. Secondo

44. *Mascagni e Walter Mocchi alle mani*, «La Stampa», 15 marzo 1923.

45. Marcello Piacentini, *Studi per il Teatro Massimo di Roma*, Sansaini, Roma 1923. Piacentini progetta la costruzione *ex novo* di un grande teatro nell'area del Castro Pretorio, «non inferiore a quello delle grandi Capitali europee», valutando altresì il più economico «ingrandimento e assetto del Teatro Costanzi», che avrà effettivamente luogo.

46. Alberto Gasco, *Il Convegno di Roma per la crisi del teatro lirico*, «Musica d'oggi», V, n. 4, aprile 1923.

i proponenti, «la crisi del teatro di prosa è tutta diversa da quella che incombe sul teatro lirico», poiché «le compagnie drammatiche veramente egregie fanno anche adesso ottimi affari» e «il pubblico che accorre ai teatri di prosa è desiderosissimo di conoscere lavori ancora non rappresentati», mentre «nel campo lirico, invece, si verifica l'opposto» e «tanto migliori sono gli spettacoli, per qualità di lusso e messa in iscena, tanto maggiore è il *deficit* dell'impresa, poiché le imprese si accrescono a dismisura mentre non è possibile aumentare oltre un certo limite il prezzo dei biglietti»[47]. Protesta Liberati, rappresentante al convegno degli interessi della drammatica:

> [È] ingiusto che si voglia stabilire uno stato d'inferiorità del teatro di prosa rispetto a quello lirico, sia per la funzione sociale, sia per quella artistica, sia per quella meravigliosa propaganda nazionale che artisti come la Ristori, come Ernesto Rossi, Ermete Novelli, la Duse, Zacconi hanno portato nel mondo. Il teatro di prosa soffre la stessa crisi di quello lirico ed è ingiusto che esso sia gravato ancora per sollevare le sorti dell'arte musicale.[48]

Punto d'incontro tra gli interessi della drammatica e quelli della lirica è la «proposta di abolire gli agenti teatrali e gli accaparratori»[49], ultima mozione del convegno sorprendentemente avanzata da un Walter Mocchi in cerca di crediti verso il fascismo: nella nuova era, il diritto di trattare le scritture sarebbe stato prerogativa esclusiva di un sindacato di impresari e direttori da costituirsi in seno alla Corporazione Nazionale del Teatro. Nonostante le vivaci polemiche[50], la proposta di Mocchi viene approvata dall'assemblea per acclamazione e spinge Liberati ad affermare che gli impresari «d'ora innanzi non avranno più bisogno di servirsi di agenti privati», ma «procederanno d'accordo con la "Sifal", la quale diverrà l'agenzia teatrale di tutti i teatri d'Italia»[51]. In realtà soltanto la Carta del Lavoro del 1927

47. *Ibid.*

48. «Giornale d'Italia», 16 marzo 1923.

49. *La crisi della "lirica"*, «La Stampa», 16 marzo 1923.

50. Cfr. *Ma e l'Arte Drammatica?*, «L'Arte Drammatica», LII, n. 17, 24 marzo 1923; *La fine del Mediatorato teatrale*, «Gazzetta dei Teatri», LXXXV, n. 7, 12 aprile 1923.

51. *I risultati del Congresso dei Lirici esposti alla "Stampa" da un competente*, «La Stampa», 17 marzo 1923.

renderà di fatto illegale il mediatorato nelle professioni liberali, rimandando la messa fuorilegge dei mediatori teatrali a una circolare del duce del 1933.

Risultato tangibile del Convegno per l'arte lirica è un documento condiviso e articolato in otto punti, incentrati perlopiù su tematiche organizzative[52], che prendono atto «che la crisi del teatro lirico è un aspetto parziale di una crisi più generale, perché essa, oltre ad essere una crisi economica è anche una crisi culturale»[53]. Le proposte passano alla Corporazione del Teatro e a un'apposita Commissione, che dopo alcuni mesi presenta i risultati dell'indagine al Senato. Il rapporto recita:

> il Teatro lirico italiano costituisce un formidabile mezzo educativo all'interno e di propaganda nazionale all'estero, ed è da riguardarsi perciò, come una istituzione di interesse pubblico quanto la scuola, e di indubbio valore politico, mentre rappresenta anche una fonte di attività economica rilevantissima.[54]

Sulla scorta dei risultati del Convegno per il teatro lirico, il 15 gennaio 1924 la Corporazione Nazionale del Teatro, la SIA e l'APT organizzano al Teatro Lirico di Milano il «Congresso per il Teatro Drammatico e Operettisco»: la strada per la ridefinizione del sistema teatrale nel suo insieme è tracciata, quantomeno da un punto di vista organizzativo[55].

52. I provvedimenti riguardanti gli Enti Autonomi occupano ben cinque punti su otto (loro creazione nelle città con tradizioni liriche; redazione da parte del Sottosegretariato di Belle Arti di un elenco dei teatri di riconosciuta importanza nazionale, fissando il contributo di palchettisti e municipi; principi di gestione e affidamento delle stagioni d'opera; obbligo di rappresentazione di almeno due opere italiane di prima edizione, di cui una nuova; criteri di nomina della Commissione esecutiva). Gli altri punti riguardano la tassazione relativa alle opere di dominio pubblico, l'esenzione per le stagioni liriche del diritto addizionale del 2% e l'istituzione di un premio di L. 200 per un concorso di Stato per l'opera lirica. Qualora queste proposte dovessero essere soddisfatte, si richiede inoltre la disponibilità dell'Augusteo di Roma per il perfezionamento dei direttori d'orchestra e una riforma dei programmi dei Conservatori per una migliore preparazione degli artisti di canto.

53. *I voti del Congresso per il Teatro lirico*, «Il Popolo d'Italia», 16 marzo 1923.

54. *La giornata del Presidente*, «Il Popolo d'Italia», 9 dicembre 1923.

55. Gli interventi riguardano questioni gestionali, finanziarie e contrattualistiche, senza porre interrogativi estetici. Cfr. *Il Congresso Nazionale del Teatro di prosa e operettistico*, «Il Popolo d'Italia», 16 gennaio 1924; *Il Congresso Nazionale del Teatro. La chiusura dei lavori*, «Il Popolo d'Italia», 17 gennaio 1924.

aA

finito di stampare
per i tipi di
Accademia University Press
in Torino
nel mese di ottobre 2019

aAaAaAaAaAaAaA

ISBN: 978-88-31978-828

€ 18,00