

# GLI AFFARI DEL TEATRO

## DOSSIER

Marco Consolini, *Il teatro italiano visto da «Comœdia». Sguardi sulla «sorella latina»*

Livia Cavaglieri, *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*

Donatella Orecchia, *Due mappe*



Marco Consolini

IL TEATRO ITALIANO VISTO DA «COMÆDIA».  
SGUARDI SULLA «SORELLA LATINA»

«Comœdia», fondato da Henri Desgrange, e pubblicato a Parigi tra il 1907 e il 1937, è stato un caso, forse unico, di quotidiano interamente dedicato allo spettacolo<sup>1</sup>. I suoi trent'anni di attività continuata, con l'unica interruzione della Grande Guerra, sono stati al centro delle attività del Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (G.R.I.R.T.), l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e l'Université Paris Diderot – Paris 7, diretto da me insieme a Sophie Lucet e Romain Piana. Fra i primi risultati va registrata la digitalizzazione della collezione completa del giornale, ormai interamente disponibile sul sito della Bibliothèque nationale de France, Gallica<sup>2</sup>. Inoltre, il G.R.I.R.T. ha dedicato al quotidiano una prima giornata di studi («Comœdia», *un continent inexploré dans l'histoire du théâtre du XXe siècle*, 21 giugno 2014) e un convegno internazionale («Comœdia», *un quotidien en son temps. Nouvelles perspectives: théâtre, musique, littérature, beaux-arts, cinéma, radio...*, 19-20 giugno 2015).

Nonostante questi primi, importanti risultati, lo studio e la schedatura del quotidiano, che in trent'anni di attività ha sviluppato una mole di più di 50.000 pagine, sono appena agli inizi. «Comœdia» era stampato su formato “grande in-folio”, constava di quattro, sei o otto pagine e usciva sette giorni su sette, trecentosessantacinque giorni all'anno, estate compresa. Pertanto, questo saggio deve essere inteso come una prima lettura, quasi un viaggio tra le molte pagine, preliminare a qualsiasi studio sistematico. Tuttavia, cominciare ad analizzare da un'angolazione particolare e di grande interesse, come la percezione del teatro italiano da parte dei

<sup>1</sup> Il quotidiano «Comœdia» fu pubblicato ininterrottamente dal 1° ottobre 1907 al 6 agosto 1914. Riprese le stampe il 1° ottobre 1919 e le interruppe definitivamente il 1° gennaio 1937.

<sup>2</sup> <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32745939d/>>.

francesi, l'enorme mole documentaria di «Comœdia» può essere un buon modo per non farsi sopraffare dalla quantità e per cominciare a mettere in cantiere nuove conoscenze attraverso un primo esame di questi documenti, non certo inediti, ma ancora largamente ignoti o ignorati. Ci soffermeremo dunque solo sullo sguardo rivolto al panorama teatrale italiano durante i primi quattro anni di vita del giornale<sup>3</sup>, tenendo ben presente il punto d'approdo a cui esso giunse nell'ultima parte della sua esistenza.

### 1. *Il punto di approdo – 1927*

Le hasard veut que, dans le même temps, de nombreux écrivains ou artistes italiens se trouvent simultanément à Paris. En sorte que rien ne saurait mieux marquer que ce va et vient perpétuel, la consanguinité spirituelle de la France et de l'Italie. [...] Rien ne pouvait mieux représenter les liens profonds, indépendants des sautes de température, qui unissent et doivent unir pour leur rayonnement, deux grandes nations méditerranéennes. [...] Par delà les jalousies passagères, les fiertés chatouillées, les nations qui détiennent la substance et l'esprit de la civilisation méditerranéenne, bonheur du monde, doivent s'unir<sup>4</sup>.

Così scriveva Gabriel Boissy (1879-1949), redattore capo di «Comœdia» dal 1926 al 1937, introducendo una serie di interviste a personalità italiane (tra cui Umberto Fracchia, Curzio Malaparte, Pier Maria Rosso di San Secondo, Giuseppe Prezzolini, Alberto Savinio, Giorgio De Chirico) pubblicate nel quotidiano parigino fra il novembre 1927 e il gennaio 1928 sotto il titolo comune *L'Italie et nous*<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Per lo spoglio, effettuato in gran parte sulle copie cartacee o i microfilm posseduti dalle biblioteche della SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), dell'Arsenal e del Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque nationale de France (quando la recentissima digitalizzazione sopra menzionata non era ancora disponibile), ringrazio sentitamente Livia Cavaglieri e Claudio Pirisino: senza il loro prezioso e generosissimo aiuto, questo articolo non esisterebbe.

<sup>4</sup> Gabriel Boissy, introduzione a Max Frantel, *Pourquoi l'Italie recherche ses caractéristiques profondes. Un entretien avec M. Umberto Fracchia*, «Comœdia», 7 novembre 1927.

<sup>5</sup> A questo proposito, si veda l'interessante articolo di Anna Frabetti, «*L'Italie et nous*». *Alcune interviste francesi a scrittori italiani dell'epoca fascista*, «Filologia e critica», n. 1, gennaio-aprile 2000, pp. 69-94.

«Comœdia» non nascose, negli anni Venti e Trenta, un notevole interesse per l'Italia. Scorrendo il giornale in quegli stessi giorni si può incontrare per esempio, in prima pagina, la celebre foto di Benito Mussolini e Gabriele D'Annunzio a Gardone con la seguente didascalia: «A l'heure où la Comédie-Française accueille et va jouer *La Torche sous le boisseau*, de Gabriele D'Annunzio, il est curieux de voir en conversation familière les deux hommes qui représentent dans l'Italie actuelle les forces d'action et d'intellectualité»<sup>6</sup>.

Boissy, che nutriva grande ammirazione per la personalità del Duce (si fece ritrarre in un busto bronzeo di sembianze sorprendentemente mussoliniane), era certamente un nazionalista, (fra le altre cose, fu lui, nel primo dopoguerra, a proporre la fiamma perpetua sotto l'Arco di Trionfo come monumento al Milite Ignoto). Era un uomo di destra affascinato dallo "Stato forte". Ma era anche molto di più, almeno dal punto di vista della cultura teatrale: molto vicino a Copeau, fu uno dei pochi a comprendere il senso della sua fuga in Borgogna. Fu anche uno dei pochi giornalisti francesi capaci di leggere con attenzione partecipe gli spettacoli di Stanislavskij, di Tairov. E del resto, anche Copeau, in questi anni, era un ammiratore di Mussolini, o almeno era molto interessato al suo operato, soprattutto in termini di politica culturale, come molti altri francesi, anche di sinistra.

«Comœdia» in questi anni testimonia dunque quello che era in realtà un interesse generalizzato e, in fondo, ideologicamente piuttosto ecumenico, per il "nuovo corso" italico in fatto d'intervento statale in materia di cultura. Era un giornale senz'altro piuttosto conservatore, ma sufficientemente aperto per dare spazio a una notevole pluralità di voci: negli anni vi hanno trovato spazio Claudel e Copeau, ma anche Artaud e i surrealisti; vi hanno collaborato tanto Léon Blum quanto Jean-Pierre Liausu (autore di violentissimi testi antisemiti all'epoca di Vichy).

Non era sempre stato così. La notevole evoluzione dell'atteggiamento nei confronti dell'Italia può anzi rivelarsi un banco di prova per esaminare i cambiamenti di «Comœdia», testimone preziosissimo della vita teatrale non solo francese, nei cruciali decenni a cavallo del primo conflitto mondiale.

<sup>6</sup> «Comœdia», 6 dicembre 1927.

Negli anni Trenta, l'interesse per i molteplici annunci d'intervento statale in materia di teatro<sup>7</sup> provenienti dalla «sorella latina» ribaltò infatti in buona parte l'atteggiamento iniziale di «Comœdia», improntato al ben noto e persistente *complexe de supériorité* transalpino nei confronti dell'Italia. È un cambiamento molto significativo tanto per la storia del protagonismo del teatro francese in ambito internazionale, quanto per quella del giornale, che era funzione dell'altra: fintanto che il sistema di mercato parigino poté rivendicare un'indiscussa centralità in materia di spettacolo, «Comœdia» poté fregarsi di esserne il fiero ambasciatore nel mondo. Quando la prosperità economica di questo tipo di mercato cominciò a venir meno, a scricchiolare, «Comœdia», pur sapendo che senza quel mercato veniva meno la sua stessa ragione di essere, si avvicinò ad altri modelli.

## 2. *Le dinamiche economiche dietro la nascita di «Comœdia»*

La nascita del giornale, in effetti, fu indissolubilmente legata alle dinamiche economiche che reggevano il mercato teatrale parigino d'inizio secolo. Il suo fondatore, Henri Desgrange (1865-1940), seppur appassionato di teatro, non ne era certo uno specialista: è meglio noto in quanto inventore del Tour de France, un *homme de sport* che si era lanciato nel giornalismo con la creazione de «L'Auto», antenato del più importante giornale sportivo francese ancora in vita: «L'Equipe». Nel 1907, Desgrange intuì un possibile affare nella scommessa un po' folle di dar vita a un quotidiano quasi interamente dedicato allo spettacolo. Reclutò alcune firme celebri come Tristan Bernard, Jean Richepin, Willy (alias Henri Gauthier-Villars, primo marito di Sidonie-Gabrielle Colette), Vincent D'Indy, Emile Mas, un po' dopo anche Léon Blum, destinato in seguito a diventare il capo del governo del Front Populaire.

<sup>7</sup> Per un'analisi dell'intervento pubblico in materia teatrale da parte del fascismo cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994. Sulla vivacità del teatro italiano di questo periodo, cfr. *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul paesaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia fra il 1911 e il 1934*, dossier a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

Vi unì la sua squadra di giornalisti letterario-sportivi, a cominciare da Gaston de Pawlowski (1874-1933), che fu redattore-capo di «Comœdia» fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

La scommessa fu vinta rapidamente. Un anno dopo la nascita del giornale, Tristan Bernard si divertì a prendere in giro coloro che avevano predetto la rapida fine di «Comœdia»<sup>8</sup> proprio nei giorni in cui veniva lanciata «Comœdia illustré», rivista quindicinale patinata e riccamente illustrata<sup>9</sup>. La società finanziaria creata per gestire il quotidiano (*Société Anonyme des Journaux Littéraires et Artistiques*), i cui principali azionisti, oltre a Desgrange, erano soprattutto industriali, fu presto in attivo: il giornale s'impose rapidamente nel panorama mediatico, con una tiratura di tutto rispetto (fra le 25.000 e le 80.000 copie, a seconda delle fonti) e un'imponente struttura redazionale stimata fra i cento e i centodieci collaboratori interni ed esterni.

Per comprendere lo stretto rapporto di «Comœdia» con la parte industriale del fenomeno teatrale, vale la pena di leggere una rubrica apparsa fin dai primi mesi, la *Revue financière des valeurs de théâtre*, che invitava il lettore a:

Parcourir Paris et à rendre visite à ses principaux théâtres, pour voir comment se comportent leurs actions. [...] Les bénéfiques des diverses entreprises théâtrales sont assez aisément calculables et le succès de telle pièce, le pouvoir d'attraction de telle de nos grandes actrices, sont des indications au moins aussi précises que bon nombre d'informations prétendues sensationnelles, dont une presse *ad hoc* émaille les exercices de nos entreprises industrielles, minières, métalliques et autres<sup>10</sup>.

È in questo contesto, fortemente condizionato dalla dimensione

<sup>8</sup> Cfr. Tristan Bernard, *Prophéties*, «Comœdia», 30 settembre 1908.

<sup>9</sup> «Comœdia illustré» (1908-1935), diretto da Maurice de Brunhoff, nato come supplemento illustrato di «Comœdia», conobbe una progressiva autonomia rispetto al quotidiano. Fu pubblicato ininterrottamente dal dicembre 1908 all'agosto 1914. Dopo la pausa della guerra, riprese le stampe nel novembre 1919 e le interruppe di nuovo nel dicembre 1921. Nel gennaio 1922 avvenne la fusione con un altro, storico periodico teatrale illustrato, «Le Théâtre» (nato nel 1898): «Le Théâtre et Comœdia illustré», diretto da Jacques Hébertot, fu pubblicato fino al novembre 1926. La rivista riapparve nel 1929, ritrovando il suo titolo originario ma anche il rinnovato controllo editoriale del quotidiano e interruppe definitivamente le pubblicazioni nel 1935.

<sup>10</sup> «Comœdia», 27 gennaio 1908.

economica, che vanno inquadrare le osservazioni sul teatro italiano nelle pagine di «Comœdia».

Uno dei primi articoli dedicati a quanto avveniva oltralpe, anonimo, intitolato *Nos Auteurs Dramatiques en Italie*<sup>11</sup>, può aiutarci a comprendere lo spirito col quale «Comœdia» guardava al teatro italiano: come a un terreno di conquista per la drammaturgia francese, capace di fornire con continuità prodotti diversificati, di cui i cugini italiani avrebbero dovuto riconoscere la provata efficacia commerciale facendo tacere certi isolati mugugni:

Le théâtre de M. Sardou est toujours en grand honneur dans la “nation soeur”. A lui seul, sans aucune exagération, il fait vivre la plus grande partie des acteurs italiens, qui ne se lassent jamais de jouer, *Divorçons*, *Tosca*, *Fédora*, etc. [...] La vogue toutefois appartient véritablement aux vaudevillistes. Georges Feydeau, Maurice Hennequin, Pierre Veber, etc. Ne comptent que des succès et remplissent continuellement les salles où on joue leurs pièces. La «troupe Talli» et la «troupe Sichel» ont gagné presque une fortune avec *La Dame de Chez Maxim's*, *Florette et Patapon*, etc.<sup>12</sup>:

Vedremo a breve che questa relativa bonomia fu abbandonata rapidamente quando si trattò di commentare il noto conflitto fra la SIA di Marco Praga e gli importatori del repertorio francese, Adolfo Re Riccardi in particolare.

Parallelamente, l'Italia rimaneva sempre, almeno per il «Comœdia» dei primi anni, la terra di straordinari attori, di danzatrici e, soprattutto, di cantanti: il paese dell'Opera e della Commedia dell'Arte. Per tutti questi motivi, che vanno da ragioni di opportunità commerciale a una certa miopia culturale, le notizie relative all'Italia e agli artisti italiani sono dunque di tre tipi: quelle che parlano degli interessi francesi in Italia (autori che vi sono rappresentati o, più raramente, compagnie che vi si producono); quelle che riguardano il settore in cui si riconosce l'eccellenza italiana, vale a dire, sostanzialmente, il teatro musicale; quelle che si riferiscono ad artisti che hanno rapporti stabili e durevoli con la Francia, in particolare con Parigi.

<sup>11</sup> «Comœdia», 9 novembre 1907. Il sottotitolo, anch'esso interessante, è: «La “soeur latine” diffère parfois d'avis d'avec nous: ce cas se produit dans les meilleures familles».

<sup>12</sup> *Ibidem*.

## 3. Volti italiani in «Comœdia»



Giovanni Grasso e Mimì Aguglia (10 gennaio 1908); Camillo Antona-Traversi (15 maggio 1909); Ermete Novelli (26 ottobre 1907)

Può essere interessante, per i quattro anni scelti per la nostra inchiesta, stilare per prima cosa un elenco che a prima vista potrebbe apparire poco significativo: quello dei soggetti di ritratti fotografici e/o di caricature. Per «Comœdia», che si fregiava del titolo di giornale illustrato, si trattava in realtà di discriminanti importanti: la fotografia e, ancor più, la caricatura testimoniavano una particolare rilevanza mediatica. Nel periodo preso in considerazione, disegni con tratti più o meno comici sono riservati a D'Annunzio e a Camillo Antona-Traversi fra gli autori, a Ermete Novelli e a Giovanni Grasso (quest'ultimo, con la sua partner Mimì Aguglia, costituisce un caso a parte, su cui ritorneremo) fra gli attori, al cantante Enrico Caruso e al compositore Ruggero Leoncavallo in ambito lirico. Abbondano anche le fotografie: oltre alle personalità citate vi ritroviamo più volte Eleonora Duse, ma anche Emma Gramatica o Bella Starace-Sainati fra le attrici; Carlotta Zambelli per la danza; Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Arturo Toscanini, Gino Marinuzzi, Edoardo Vitale, Rosina Storchio e Lina Cavalieri per il mondo dell'Opera; Filippo Tommaso Marinetti, Sem Benelli e Marco Praga fra gli autori. Il caso di quest'ultimo è assai significativo: se meritò di veder comparire per ben tre volte il suo ritratto<sup>13</sup>, non fu

<sup>13</sup> La foto di Praga compare a corredo di tre articoli: il primo di P. Mealy, *La vérité sur le trust italien*, «Comœdia», 9 gennaio 1908, il secondo, di Renzo Sacchetti, *Comœdia à Milan. Le nouveau traité d'alliance entre auteurs et comédiens en Italie*, 2 giugno 1909, il terzo di Camille Monnet (in seguito corrispondente da Torino), *La Confédération théâtrale italienne. Toujours le même pacte d'alliance*, «Comœdia», 17 agosto 1909.

in quanto drammaturgo, ma come direttore della SIA, ovvero per via del suo contenzioso con Re Riccardi e, in misura minore, con Silvano D'Arborio e Gallieno Sinimberghi, anch'essi immortalati più tardi sulle pagine di «Comœdia»<sup>14</sup>. Questo stesso criterio – la rilevanza di un rapporto con gli interessi o con la curiosità francesi – è confermato in diversa misura dagli altri esempi: sono noti i rapporti con la Francia di D'Annunzio, Marinetti, Antona-Traversi e a maggior ragione della Zambelli; la Gramatica o la Starace-Sainati interpretavano in quel momento e non a caso *pièces* del repertorio francese, mentre Benelli e Grasso comparivano a causa di un'opera drammatica (*La Cena delle beffe*) o di una tournée data a Parigi. In ambito teatrale, solo le star internazionali come Novelli o la Duse potevano figurare in prima pagina senza un preciso motivo contingente, mentre personaggi come Caruso, Puccini, Giordano, o Toscanini rientravano a pieno titolo nell'ambito di comprovata competenza italiana: l'Opera e il bel canto.

#### 4. Il caso Marco Praga – Re Riccardi

Anche se vanno registrate alcune eccezioni notevoli (Livorno, Padova, Parma, San Remo e persino Voghera), le notizie riportate da «Comœdia» riguardavano sostanzialmente un numero ridotto di città, nell'ordine seguente: Milano, Roma, Torino, Napoli e Genova<sup>15</sup>. Si tratta per lo più di notizie anonime, brevi o brevissime, pubblicate nella rubrica *Province et étranger*, a cui si aggiunsero, a partire dal novembre 1908, resoconti più articolati da Milano («Comœdia» à Milan), firmati Renzo Sacchetti (giornalista e traduttore, fra gli altri, di Molière); poi da Torino

<sup>14</sup> *Le Théâtre en Italie. Le fameux pacte d'alliance donne à une nouvelle Fédération théâtrale*, «Comœdia», 12 febbraio 1910. L'articolo, sormontato da un montaggio dei ritratti fotografici dei tre importatori, è firmato "L'informé" e vi si può leggere: «Le camp théâtral italien est donc divisé en deux partis, l'un contro l'autro armato [in italiano nel testo, e questa citazione manzoniana tradisce una penna italiana, molto probabilmente quella dello stesso Silvano D'Arborio], l'un obéissant au cri de Marco Praga, l'autre rangé sous le drapeau italo-français du général Re Riccardi» (*Ivi*).

<sup>15</sup> Ci si chiede perché non Venezia, per esempio, o Bologna, dove le stagioni d'opera erano assai importanti. Tale esclusione doveva essere legata alla rete di corrispondenti del giornale, determinata senz'altro da ragioni di opportunità economiche, ma anche da fattori più casuali difficili da stabilire.

(maggio 1909), firmati Camille Monnet; da Napoli (novembre 1909), firmati Ugo Scaliniger<sup>16</sup> e, infine, da Roma (febbraio 1910), firmati Silvano D'Arborio (già citato traduttore e importatore di *pièces* francesi).

Il tenore delle notizie dall'Italia, anche quando si tratta di articoli più lunghi, che appaiono talvolta in prima pagina, andava raramente al di là della pura informazione, e i temi trattati confermano le considerazioni fatte in precedenza: una forte rilevanza dell'Opera lirica (molte notizie dalla Scala e dal Dal Verme di Milano, dal Regio di Torino e dal San Carlo di Napoli) mentre, a eccezione di alcune personalità più rilevanti, come D'Annunzio, di cui il giornale seguì passo passo la creazione de *La Nave* al Teatro Argentina di Roma, le informazioni teatrali sembrano privilegiare le attività che riconducevano in qualche modo alla Francia.

Il caso più emblematico è rappresentato dal contenzioso che oppose la SIA e Marco Praga ad Adolfo Re Riccardi<sup>17</sup>: «Comœdia» ne diede conto con costanza, prendendo apertamente posizione a difesa degli interessi francesi, schierandosi dunque a favore di Re Riccardi. Si prenda ad esempio un trafiletto, pubblicato nel settembre 1910 fra gli *échos* (anonimi, cioè a firma *Le Masque de verre*) della prima pagina:

Ça se décolle.

On se souvient des articles dithyrambiques communiqués à la presse pour célébrer la victoire du «Pacte d'alliance», conclu entre la Société des Auteurs italiens et les directeurs des troupes [...]. Déjà beaucoup de défections s'étaient produites dans les rangs des ligueurs, mais plusieurs impresarii importants, Zacconi, Talli, Ando et Bensini étaient restés fidèles à l'Association dirigée par M. Marco Praga. Or, ces directeurs viennent d'adresser à la Société une lettre dans laquelle ils demandent d'être déliés de leurs engagements.

<sup>16</sup> Di Scaliniger e Monnet non siamo stati in grado d'individuare con precisione l'identità.

<sup>17</sup> Accessi concorrenti nel mercato dei copioni, Re Riccardi e Praga furono fautori di due idee opposte della gestione dei diritti d'autore: il primo difensore della libertà d'impresa e di una gestione privata del diritto d'autore, nonché grande importatore del repertorio francese di successo commerciale; il secondo intenzionato a fare della SIA l'unico organo di tutela della proprietà intellettuale in Italia. Si vedano Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984 e Livia Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, con un'appendice di Matteo Paoletti, Corazzano, Titivillus, 2012.

C'est le triomphe de M. Re-Riccardi, qui a défendu avec autant d'énergie que d'habileté les intérêts des auteurs français. M. Marco Praga restera seul avec sa gallophobie: nous avons, depuis longtemps prévu ce dénouement<sup>18</sup>.

O ancora, l'articolo, pubblicato il 7 novembre dello stesso anno, in cui veniva annunciata, con tono di vittoria, la presunta fine del contenzioso e le altrettanto presunte dimissioni di Praga:

C'est fini. Le pacte d'alliance, la magistrale conception de M. Marco Praga, dont le but avéré, sinon avoué, était le boycottage du répertoire français en Italie [...] n'existe plus que nominale. [...] Donc, M. Marco Praga va, fort probablement, et très sagement, céder la place, et tout s'arrangera aussitôt pour le plus grand bien des auteurs français, du public et des directeurs italiens<sup>19</sup>.

Vi fu di conseguenza una lettera di smentita dell'interessato<sup>20</sup>, che si aggiunse a quelle pubblicate in precedenza da Praga, Re Riccardi, Sardou e di tanti altri.

##### 5. *Gaston de Pawlowski, redattore capo nei primi anni di «Comœdia»*

Al di là di questa lunga *querelle*, che interessò «Comœdia», oltre che per i motivi appena esposti, anche per ragioni puramente giornalistiche – il quotidiano coglieva infatti ogni occasione per sfruttare ad arte conflitti e polemiche, trasformandoli in autentici *feuilleton* da servire ai propri lettori – altri indizi confermano un atteggiamento che potremmo definire di “imperialismo culturale”, venato talvolta di vera e propria supponenza, nei confronti delle cose teatrali d'Italia. Basti leggere questo breve editoriale del redattore-capo, Gaston de Pawlowski, comparso nei primi mesi di pubblicazione del giornale, che riproduciamo integralmente:

Au sujet des théâtres italiens, j'ai lu avec étonnement, dans plusieurs journaux, des descriptions enthousiastes des salles de spectacle italiennes et de la ferveur avec laquelle le public y assistait aux représentations théâtrales.

<sup>18</sup> «Comœdia», 1° settembre 1910.

<sup>19</sup> Léon Nunes, *La fin du pacte d'alliance. La démission probable de M. Marco Praga*, «Comœdia», 7 novembre 1910.

<sup>20</sup> *Le pacte d'alliance n'est pas rompu. Une lettre de M. Marco Praga*, «Comœdia», 13 novembre 1910.

J'avoue j'en ai conçu quelque étonnement. S'il est évident que les Italiens sont nos véritables grands-parents en matière de théâtre et que l'Art dramatique se confonde pour eux avec la vie quotidienne, il n'en demeure pas moins vrai que leur façon d'assister au spectacle ne ressemble en rien à notre manière habituelle ni à celle de nos excellentes voisins les Anglais.

Les prix d'entrée au théâtre se décomposent en deux parties: un droit d'entrée tout d'abord, qui permet de circuler dans les couloirs, de bavarder pendant un acte ou d'aller au café, et un second droit, qui permet de prendre un fauteuil. Il en résulte une circulation invraisemblable pendant toute la durée de la pièce, et l'on pourrait comparer l'aspect d'une salle italienne au cours de la représentation, à une salle française pendant un entr'acte, avec cette différence, toutefois, que, dans le plus petit théâtre parisien, on peut se croire dans un salon, tandis qu'une salle italienne donne plutôt l'impression d'une salle d'attente de gare ou d'un café.

D'un fauteuil à l'autre, les gens s'interpellent, causent tranquillement, épluchent des oranges, dévorent on ne sait quelle pastèque qui prennent parfois la forme plus odorante de la mortadelle.

Des malheureux qui hurlent sur la scène, personne ne semble prendre souci. On est là comme au Forum, pour causer, pour s'observer, pour se montrer, et si l'on baissait le rideau au milieu d'un acte, je crois bien que personne ne s'en apercevrait.

Je sais bien que certains théâtres comme la Scala de Milan ont des allures plus septentrionales, il n'en demeure pas moins vrai que les théâtres de Rome et de Naples, par exemple, sont encore bien loin de donner l'impression de correction que l'on a dans le dernier de nos cafés-concerts parisiens.

Ce sont là de ces constatations qui ne sauraient, en aucune manière, tourner à la critique ; chacun agit suivant son tempérament et, en fait d'art, les Italiens, sont nos maîtres ; il n'en importe que plus pour nous de défendre les légers avantages que nous pouvons avoir en la matière, et je crois que la bonne tenue de nos salles est de ceux-ci<sup>21</sup>.

Pawlowski, ex giornalista sportivo e legato alla *bohème* di Montmartre, era solito a questi brevi e sarcastici articoli di costume, pubblicati quotidianamente in prima pagina col chiaro intento di provocare discussioni e, eventualmente, polemiche profittevoli alle vendite del giornale. Ma, nei giorni successivi, non si registrarono reazioni<sup>22</sup>: segno evidente del fatto che questo genere di affermazioni rientrava nel normale tono apertamente *chauvin* del giornale.

<sup>21</sup> Gaston de Pawlowski, *Théâtres italiens*, «Comœdia», 21 gennaio 1908.

<sup>22</sup> Ve ne fu una, in realtà, qualche settimana dopo: vedi nota 30.

## 6. Contro il teatro musicale italiano

Di reazioni ve ne furono, invece, e numerose, quando «Comœdia» si fece promotore, nei primi mesi del 1910, di un attacco in piena regola al teatro musicale italiano e alla voga del cosiddetto “verismo”. A seguito del successo riscosso da *Pagliacci* di Leoncavallo all’Opéra-Comique, il giornale raccolse le opinioni di numerose personalità del mondo musicale – fra i quali Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas, Reynaldo Hahn, Vincent d’Indy (il titolare per «Comœdia» della critica musicale). Queste testimonianze assunsero presto un tono d’invettiva, sorprendentemente violento, contro i «volgari accenti melodici», la «grossolanità dei facili effetti» di alcune opere, ai cui autori – Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni e Giacomo Puccini, in particolare – venne persino contestato il titolo di compositori<sup>23</sup>. La grancassa mediatica, tanto sistematicamente ricercata dal giornale, questa volta si attivò subito. Come racconta con dovizia di particolari Jean-Christophe Branger, descrivendo quella che definisce la «crisi del 1910», ci furono molti interventi, da quello di Pierre Lalo che, sulle colonne de «Le Temps», mise in guardia contro la tentazione del «protezionismo musicale», a quelli, ospitati da «Comœdia», di Camille Saint-Saëns, di Ricciotto Canudo, di Giacomo Puccini e di Claude Debussy (il quale smentì almeno in parte le sue iniziali dichiarazioni)<sup>24</sup>.

Se ci confrontiamo poi con la reazione iniziale del giornale al grande successo dell’opera di Leoncavallo, anche qui possiamo ritrovare i caratteri di quel riflesso nazionalista istintivo, miscuglio di sufficienza e acredine protezionista, di cui «Comœdia» si voleva fare titolato por-

<sup>23</sup> Louis Borgex, *Enquête sur la Musique moderne italienne*, «Comœdia», 31 gennaio 1910. L’articolo raccoglie le testimonianze di Gabriel Fauré, Claude Debussy, Vincent d’Indy, Marie-Emmanuel Savard, Reynaldo Hahn, Camille Chevillard, Alfred Bruneau, Paul Dukas e Alfred Cortot.

<sup>24</sup> Si veda a questo proposito Jean-Christophe Branger, *Les Compositeurs français et l’Opéra italien: la crise de 1910*, in *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, a cura di Jean-Christophe Branger e Alban Ramaut Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2004. Cfr. inoltre Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, in particolare il capitolo *L’opera verista a Parigi: una “querelle” musicale a confronto* (pp. 1-66), e *Madama Butterfly, mise en scène di Albert Carré*, a cura di Michele Girardi, Torino, Edizioni EDT, 2013.

tavoce. È il celebre Willy a esprimerlo al meglio con la sua abile penna, tanto velenosa quanto divertita.

Fin dagli inizi di «Comœdia», Henry Gauthier-Villars vi aveva trasferito la sua nota rubrica di cronaca musicale – *La Lettre de l'ouvreuse* – iniziata qualche decennio prima su «L'Echo de Paris». Su «Comœdia» firmò col suo pseudonimo più noto, Willy, quasi a sottolineare un'esplicita presa di posizione.

Notre sœur n'a pas en ce moment une très bonne presse. Reconnaissons, d'ailleurs, que l'Italien, vraiment, exagère. Elle nous a fait le coup classique du parent de province qui, sous prétexte de visiter l'Exposition, débarque à Paris avec une redoutable smala et un camion chargé de malles, prend tranquillement possession du logis et de ses hôtes, s'installe dans la meilleure chambre, les contraint d'aller coucher à l'hôtel, boit leur vin, exige le renvoi du chef dont les menus lui déplaisent et trousse les femmes de chambre à défaut de la maitresse de céans. Courtoisement, nous avons invité nos voisins à visiter notre Opéra-Comique: la maison leur a paru bonne, ils en ont aussitôt pris livraison. Sans retard, ils ont organisé leur existence: exigé un chef d'orchestre connaissant leurs goûts, choisi le mardi pour faire exécuter *La Vie de Bohème*, le mercredi pour *La Tosca*, le jeudi pour *Cavalleria*, le vendredi pour *Butterfly* et le samedi pour *I Pagliaci*. Le dimanche et le populaire lundi sont gracieusement abandonnés à M. Carré pour les ouvrages français qu'il lui plairait de mettre en scène. Et nos compatriotes approuvent sans réserve ce programme de réjouissance.

Dans un article où l'indignation s'élève jusqu'au lyrisme, Gaston Carraud a stigmatisé les mœurs impudentes de ces pifferari encombrants. «A la porte les barbares!» crie-t-il d'une voix forte que nous ne lui connaissions pas. «Leur œuvre tout entier est bon à mettre où dit l'Alceste de Molière... Ces ouvrages ne sont pas seulement laids et mauvais en eux-mêmes: ils sont dangereux pour la santé publique... etc.». Comment ne pas être de son avis après la représentation d'hier?

Parmi tous les Italiens contemporains, Leoncavallo me semble détenir le record de la grossièreté, de la platitude et de l'ignorance. Ces *Paillasses* [...] sont la honte de l'art lyrique<sup>25</sup>.

Gauthier-Villars, che tra le altre cose era stato uno dei primi estimatori della novità del linguaggio musicale di Debussy, doveva essere sinceramente ostile ai “veristi” italiani, ma appare chiaro che una tale

<sup>25</sup> Willy [Henri Gauthier-Villars], *Théâtre de l'Opéra-Comique*. Phryné, *opéra-comique de Camille Saint-Saëns*, Paillasse [Pagliacci], *drame lyrique de Ruggero Leoncavallo*, «Comœdia», 14 gennaio 1910.

violenza verbale non era dovuta esclusivamente a questioni d'estetica musicale. Non a caso, nell'articolo citato da Willy, si afferma: «Questi Italiani, che vivono da noi come ghiotti parassiti, a casa loro si proteggono accuratamente dall'invasione delle derrate francesi. [...] Dovremmo anche noi gridare, per sempre: fuori barbari!»<sup>26</sup>. E proprio di protezione degli interessi dei compositori nazionali si trattava. Le pagine di «Comœdia» permettono infatti di ricostruire le pressioni esercitate sul governo affinché nel nuovo contratto di gestione dell'Opéra-Comique, prossimo alla scadenza, venisse stabilita una quota fissa di novità francesi da rappresentare. All'interno della Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) fu creata una commissione apposita, denominata «Groupe de la musique», in stretta relazione con una vera e propria *lobby* parlamentare, il «Groupe de l'Art», che costrinse Albert Carré a giustificare il suo operato di fronte al governo<sup>27</sup>. Le memorie di Carré mostrano come la polemica scatenata da *Pagliacci* fosse tutt'altro che una novità. Le sue origini risalivano almeno al debutto francese di *Madama Butterfly*, andata in scena nel dicembre 1906, quando il trionfo dell'opera pucciniana era valso al direttore dell'Opéra-Comique l'accusa d'essere al soldo dell'editore Ricordi. Ma gli attacchi, ricorda Carré, non erano mai giunti a un tale livello istituzionale: «La campagna raggiunse il punto culminante nel 1910, quando diede luogo a un'interpellanza alla Camera e il caso fu portato addirittura al cospetto del Ministro!».<sup>28</sup>

«Comœdia» dovette svolgere un ruolo non indifferente nella pressione mediatica esercitata sul direttore dell'Opéra-Comique. Quando fu ridiscusso il *cahier des charges* del teatro, il giornale si spinse quasi a rivendicare a sé il merito d'aver difeso con successo gli interessi del teatro musicale francese:

<sup>26</sup> Gaston Carraud, *Fuori barbari!*, «La Liberté», 11 gennaio 1910.

<sup>27</sup> A proposito delle *lobbies* degli autori e compositori francesi, molto attive in Parlamento, si veda la tesi di dottorato in storia contemporanea di Sylvain Nicolle, *La Tribune et la Scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIXe siècle (1789-1914)*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Université de Paris-Saclay, 2015, in corso di pubblicazione presso le edizioni Armand Colin. L'autore dedica un intero capitolo alla «Crisi del 1910», dimostrando come «Comœdia» abbia assunto in quel frangente un vero e proprio ruolo di piattaforma mediatica per le rivendicazioni protezioniste.

<sup>28</sup> Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon, 1950, pp. 316-317.

Nous avons dit que Dujardin-Baumetz [sottosegretario alle Belle Arti, incaricato delle questioni teatrali] s'était entretenu de la question de l'Opéra-Comique avec un certain nombre de personnalités connues pour leur compétence en matière théâtrale, comme MM. Paul Hervieu et Paul Ferrier [presidenti della SACD]. [...] Il tiendra compte également des observations qui lui ont été soumises par Xavier-Leroux [presidente del citato "Groupe de la Musique"].

Nous croyons pouvoir annoncer que, dans une très bonne mesure, M. Dujardin-Baumetz donnera satisfaction aux réclamations émises par les artistes français, réclamations dont *Comœdia* s'est fait l'écho. Il donnera aussi satisfactions à ceux qui désirent voir que la musique française soit encore plus en honneur dans les théâtres nationaux<sup>29</sup>.

### 7. Perfezione francese e capacità di improvvisazione italiana

Lo sguardo di «Comœdia» sull'Italia e i suoi artisti era senz'altro condizionato dalla necessità di proteggere gli interessi della produzione nazionale. Ma anche quando si può ravvisare nelle pagine del giornale una sincera ammirazione per la vitalità del teatro e della tradizione culturale d'oltralpe, questa si accompagna in genere a una sorta d'inconsapevole presunzione di superiorità. È il caso, per esempio, dell'articolo pubblicato in uno dei primi numeri del quotidiano teatrale da un giovane autore drammatico, Paul-Hyacinte Loyson, reduce entusiasta da un soggiorno in Italia per seguire le rappresentazioni di una sua pièce, *Ames ennemies*, a opera della compagnia di Ruggero Ruggeri e Emma Gramatica. Loyson, che diceva «essersi sentito, in quanto francese, a casa propria in Italia» e che lodava l'arte degli attori quanto la generosità del pubblico, non poté impedirsi infatti di scrivere:

Chez nous, plus d'art, plus de méthode, plus de perfection. Chez eux, l'improvisation cavalière, l'inspiration puisée toute vive à la source vierge de l'émotion: le

<sup>29</sup> Raphaël Mairoi, *M. Dujardin-Baumetz et l'Opéra-Comique*, «Comœdia», 11 dicembre 1910. Mairoi, titolare della rubrica «Comœdia à la chambre», pubblicherà in seguito un notevole numero di articoli dedicati alle contrattazioni relative all'Opéra Comique, fino alla riproduzione in esteso del nuovo *Cahier de Charge* (in anteprima rispetto alla pubblicazione sul «Journal officiel»), l'8, il 9 e il 10 agosto 1911, contratto che stipulava l'obbligo di riservare un minimo di duecentosessanta rappresentazioni annue a opere contemporanee nazionali e del repertorio classico.

triomphe obstiné de la *Commedia dell'Arte*. Ils apprennent une pièce en trois jours, jouent «au souffleur» du commencement à la fin et ont l'air de savoir par cœur<sup>30</sup>.

Si tratta d'una reazione sorpresa e affascinata da un modo di fare teatro, specie da parte degli attori italiani, che allo sguardo transalpino doveva apparire al tempo stesso naturale ed esasperato, trasandato eppure estremamente preciso, frutto d'una pratica ammirevole ma difficilmente comprensibile (e soprattutto irriproducibile) nel contesto francese, poiché legata a un modo d'essere considerato tanto esotico quanto *primitivo*.

### 8. *Il caso Grasso*

Per fissare icasticamente questa visione dell'altro da sé, materializzata nei “cugini italiani”, il caso volle che «Comœdia» incontrasse, a pochi mesi dalla sua nascita, una delle realtà teatrali italiane più singolari e interessanti d'inizio Novecento: la compagnia di Giovanni Grasso. L'organizzatore della sua tournée parigina, l'abile Aurélien Lugné-Poe, si servì del resto non poco di «Comœdia» per prepararne il terreno: il giornale pubblicò annunci entusiasti con largo anticipo sull'arrivo della compagnia siciliana, «la plus réputée dans les pays latins, pour sa cohésion et pour les effets tragiques qu'elle obtient»<sup>31</sup>.

Giunti a Parigi, Giovanni Grasso, Mimi Aguglia e compagni confermarono e al tempo stesso scompagnarono tutti i luoghi comuni che

<sup>30</sup> Paul-Hyacinthe Loyson, *Nos auteurs en Italie. Les Ames ennemies au Teatro Manzoni de Milan*, «Comœdia», 16 novembre 1907. È da segnalare che fu proprio Loyson l'unico a rispondere allo sprezzante articolo di Pawlowski sopra citato, in questi termini: «Mon cher Directeur, Quelle pastèque vous venez de lancer dans le jardin de nos amis d'Italie! Que dis-je, 'jardin'? Votre projectile a balayé tout leur scène et rebondi sur le côté *cour!* Mais vous, que l'Italie scandalise si fort, apprenez qu'on vous le rendrait bien. Anglais, Allemands et Américains ont des frémissements d'hermine indignée, retroussant sa queue sous sa patte, lorsqu'il leur arrive de risquer les pieds dans nos plus inclites établissements». E dopo aver perorato la causa dei teatri italiani, e in modo particolare del pubblico popolare che ne riempiva d'entusiasmo i loggioni, l'autore concludeva così: «Tâchez de pardonner ces impertinences à un ami des Italiens et de vous, qui signera, cette fois, Paolo-Giacinto Loyson» (*Théâtres latins*, «Comœdia», 3 febbraio 1908).

<sup>31</sup> «Comœdia», 29 novembre 1907.

avevano alimentato la loro attesa: i giornalisti di «Comœdia» si trovarono di fronte ad attori «provenienti da quell'“isola delle differenze” che agli occhi delle società occidentali [e, a maggior ragione, di quelli del microcosmo teatrale parigino] aveva ancora un connotato esotico, indossarono i singolari abiti del “diverso più vicino possibile”, l'esotico del giardino di casa»<sup>32</sup>. Il risultato fu che di fronte a tale “stranezza”, il dibattito divenne presto “interno”, come se lo specchio deformante della compagnia siciliana obbligasse i francesi a interrogare l'attualità della loro produzione teatrale, specie intorno alla controversa nozione di “realismo”. Jean Richepin, poeta e prima firma critica di «Comœdia», scrisse a questo proposito:

Nos interprètes, à nous, sont, en général, des diseurs, des artistes de nuances, même dans la force, des élégants, des sobres, des distingués, même dans l'outrage tragique ou comique, bref des gens qui jouent très peu avec leurs gestes, peu avec leur physionomies, et presque uniquement avec leur voix. Les acteurs siciliens agissent d'abord, et encore, et toujours, et ne font réellement que cela. [...] En réalité, ces *acteurs* jouent la comédie comme on a dû la jouer toujours aux époques primitives où la psychologie était sommaire, s'écrivait en gros, se traduisait en gestes, pouvait se passer du verbe.

Et je me demande, en effet, pourquoi ils parlent, ces prodigieux *acteurs* qui devraient se contenter d'*agir*<sup>33</sup>.

Ma tali considerazioni che, nelle parole di Richepin, suonavano come il più sincero e ammirato dei complimenti, trasferite nello stile più diretto e *chauvin* del solito Pawlowski, presero tutt'altra piega:

Les personnes qui ne peuvent s'imaginer comment on pouvait jouer sans décors au temps de Shakespeare n'ont, pour s'en faire une idée, qu'à s'en aller voir les Siciliens. Elles comprendrons du même coup, en comparant leur théâtre primitif au nôtre quelle fut l'évolution de l'art dramatique pendant ces derniers siècles<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, p. 17. Gabriele Sofia ha ripreso e sviluppato le sue osservazioni su Grasso, in relazione alla speciale accoglienza critica riservatagli da «Comœdia», nel citato convegno dedicato al giornale, con un eccellente intervento dal titolo: *Giovanni Grasso et le débat autour du théâtre “réaliste” dans le journal «Comœdia»*.

<sup>33</sup> Jean Richepin, *Les acteurs siciliens*, «Comœdia», 13 gennaio 1908.

<sup>34</sup> Gaston de Pawlowski, *Déterminisme dramatique*, «Comœdia», 23 gennaio 1908.

### 9. *Gli interventi di Stanislas Rzewuski*

Gaston de Pawlowski aveva consapevolmente scelto il ruolo del provocatore, dando a «Comœdia» quel tipico tono *parisien*, scanzonato e conservatore, spregiudicato e tradizionalmente nazionalista, che aveva attirato al giornale un notevolissimo successo editoriale e un buon numero di inimicizie<sup>35</sup>. Ma, sarebbe troppo semplice appiattire tutta la complessa realtà del giornale sul personalissimo stile del suo redattore capo.

Quando gli “interessi nazionali” erano in gioco, lo abbiamo visto, la posizione di «Comœdia» perdeva ogni possibile ambiguità: niente più remore di cortesia. Il naturale e implicito sentimento di superiorità nei confronti della «sorella latina» assumeva i caratteri di un’aggressività consapevole. Al di là di questi casi, tuttavia, il giornale mostrò un grande e articolato interesse per i fatti teatrali italiani – non foss’altro che per riempire quotidianamente le pagine delle trecentosessantacinque uscite annuali – e diede spazio anche a resoconti tutt’altro che convenzionali. È il caso, abbastanza sorprendente, degli articoli della serie *La saison théâtrale à l’étranger*, firmati a cadenza settimanale da Stanislas Rzewuski (1864-1913), a partire dal settembre 1908. Sorprendente perché da un autore che trattava di teatro russo, austriaco, polacco, tedesco, e (più raramente) inglese e americano, ci si sarebbero aspettati contributi puramente compilativi. I pezzi dedicati all’Italia, al contrario, mostrano una reale conoscenza del contesto, unita a una buona capacità di comprensione e di sintesi delle specificità del teatro della penisola.

Aristocratico d’origine ucraino-polacca, viaggiatore poliglotta, figura in vista dell’ambiente cosmopolita parigino, nonché autore teatrale che aveva a suo tempo fatto parte della cerchia del Théâtre Libre di André Antoine, Rzewuski pubblicò un primo articolo sul teatro italiano

<sup>35</sup> Si legga per esempio quanto scriveva sul suo conto André Suarès, intellettuale legato alla «N.R.F.», in una lettera indirizzata a Jacques Copeau all’indomani dell’inaugurazione del Théâtre du Vieux-Colombier: «L’infame Aristotele polacco di “Comœdia”, studentello della Mirandola, scribacchino del nulla senza limiti. Che furbetto, che mascalzone, quanto meriterebbe delle bastonate!» (cfr. Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la N.R.F. 3. Une inquiète maturité (1913-1914)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 186). Nonostante le sue origini, Pawlowski non amava affatto essere definito “polacco” come aveva fatto, peraltro spregiativamente Suarès, e rivendicò sempre con forza la sua identità puramente francese.

nell'ottobre 1908. Il lettore distratto vi avrebbe potuto leggere l'abituale spocchia degli esteti parigini:

La ville des Césars ne saurait être comparée, dans l'ordre d'idées qui nous occupe, à Paris, ville unique au monde par la splendeur, la richesse et l'influence morale acquise et conservée, cela va sans dire ; mais on ne doit même pas assimiler Rome à des capitales telles que Berlin ou Pétersbourg<sup>36</sup>.

In realtà, questo preambolo serviva a disegnare un quadro abbastanza consapevole e soprattutto assai encomiastico del policentrismo culturale italiano:

Les autres villes d'Italie, si curieuses, si riches, elles aussi, en glorieuses traditions et en souvenirs immortels, ont une importance artistique tout aussi grande et aussi appréciable.

Pour tout dire, en un mot, et pour expliquer notre pensée par un exemple significatif, un dramaturge italien célèbre donnera volontiers la première représentation de son nouvel ouvrage à Naples, à Florence ou à Turin, et, dans le domaine du drame musical, particulièrement fertile et florissant au pays de l'inspiration et de la mélodie spontanées, certaines villes de province, comme Milan, avec son légendaire théâtre de la Scala, ou Palerme, avec son admirable Massimo, sont très supérieures, en tant que villes de théâtre, à la Ville éternelle [...].

Cette décentralisation, produit de l'histoire nationale, du génie de la race, de ses tendances les plus profondes, [...] aura eu et exerce encore une influence énorme sur les destinées du théâtre italien. Elle lui prête plus de vie, de souplesse, d'éclat, mais elle présente aussi, bien entendu, de sérieux inconvénients<sup>37</sup>.

Rzewulski informava di seguito i lettori francesi dell'assenza di compagnie permanenti e stabili, situazione che costringeva al nomadismo «les plus illustres, les plus admirables artistes, les Salvini (cet incomparable génie, le plus grand comédien des temps modernes, sans aucun doute), les Rossi, ou, de nos jours, Novelli, Zacconi, Eleonora Duse, Mme Pezzana, ou Tina di Lorenzo», per concludere con rammarico, ma anche con sincera ammirazione: «Il en résulte ce je ne sais quoi d'éparpillé, d'instable, de provisoire et d'improvisé qui altère l'effort collectif d'un admirable pays et d'une race géniale, le

<sup>36</sup> Stanislas Rzewulski, *La saison théâtrale à l'étranger. Les Théâtres italiens*, «Comœdia», 18 ottobre 1908.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

mieux douée de toutes peut-être au point de vue des aptitudes théâtrales»<sup>38</sup>.

Nello stile un po' ampoloso del Conte Rzewulski, che era solito non lesinare i complimenti sproporzionati, c'era senz'altro una buona dose di mondanità, in perfetta sintonia con la linea editoriale di «Comœdia», ma i suoi numerosi resoconti, pubblicati con una certa regolarità fino alla sua morte improvvisa, nel 1913, contribuiscono, assieme agli altri materiali già citati, a fare del giornale parigino un testimone e dunque una fonte documentaria insostituibile del panorama teatrale italiano (come del resto di quello europeo in generale) precedente alla prima guerra mondiale.

Saldamente certo del primato francese, vale a dire parigino, «Comœdia» si faceva infatti un dovere di guardare al mondo teatrale circostante con una certa precisione, quasi dovesse trovarvi le prove della superiorità della *ville lumière*.



Testata di «Comœdia»: è il primo numero, uscito il primo ottobre 1907

## 10. La seconda metà degli anni Venti

Come abbiamo accennato all'inizio, a partire dalla seconda metà degli anni Venti vi fu però un vero e proprio ribaltamento. «Comœdia», che fra il 1925 e il 1935 dispose di un corrispondente stabile a Roma, Emmanuel Audisio (traduttore fra gli altri di Massimo Bontempelli, Orio Vergani, Luigi Chiarelli), non solo tenne informati regolarmente i suoi lettori delle attività teatrali italiane – per esempio e con insistenza di quelle di Anton Giulio Bragaglia, un nome che la storiografia francese ha in seguito perso quasi completamente di vista – e delle posizioni della critica, a cominciare da quelle di Silvio D'Amico o di Lucio D'Ambra: esso sembrò rivolgersi sempre di più all'Italia come a un laboratorio per una riconfigurazione del ruolo del teatro nella moderna società di massa.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Il congresso romano dell'aprile 1932 della *Société universelle du théâtre* (S.U.D.T.), fondata sei anni prima da Firmin Gémier, fu una tappa essenziale di questo percorso. Per il quotidiano rappresentò l'occasione per entusiasinarsi dei successi dei Carri di Tespi e delle altre azioni dell'Opera Nazionale Dopolavoro, raccontati dal «prodigioso oratore»<sup>39</sup> Achille Starace, prova del fatto che «Le parti fasciste envisage donc le théâtre comme une fonction d'Etat et il entend l'organiser et le développer» e della fervente attenzione che i paesi «que s'efforcent à introduire un ordre social nouveau, tels la Russie et l'Italie»<sup>40</sup> accordavano all'arte drammatica. L'anno dopo, quando la S.U.D.T. si riunì a Zurigo, fu ancora la delegazione italiana, e in modo particolare la relazione di D'Amico, ad attirare l'attenzione di «Comœdia»: «On ne peut manquer d'être frappé en constatant que la plupart des problèmes, et même le plus délicats, que l'on rencontre dans le domaine du théâtre, ont été heureusement résolus en Italie grâce à cet admirable organisme qu'est la corporation du Spectacle qui possède assez de force et de souplesse pour concilier des points de vue ou des intérêts contradictoires»<sup>41</sup>.

Inutile dire, infine, che il celebre Convegno Volta, nell'ottobre 1934, non farà che confermare questa tendenza: «Comœdia» lo annunciò con largo anticipo e ne seguì in dettaglio i lavori, e anche se Audisio (che tutto era fuorché un fervente ammiratore del regime fascista) non lesinò critiche ad alcune incongruità del congresso, il giornale riconobbe un valore esemplare alle note posizioni di d'Amico sul necessario ruolo regolatore dello Stato: quando, un anno dopo, il critico romano otterrà l'apertura dell'Accademia d'arte drammatica, «Comœdia» non esiterà a incitare il governo francese a seguirne l'esempio: «Voici l'Italie dotée d'une institution des plus complètes, dont peut-être notre ministère d'Education nationale pourrait utilement s'inspirer»<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Mateï Roussou, *Un prodigieux orateur. M. Achille Starace et MM. Alessandro Sardi et Melchiorre Melchiori exposent l'effort pour le théâtre en Italie*, «Comœdia», 3 maggio 1932.

<sup>40</sup> Mateï Roussou, *La S.U.D.T. recherche les causes des difficultés actuelles du Théâtre en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Roumanie, en Angleterre, en France, etc.*, «Comœdia», 1° maggio 1932.

<sup>41</sup> Paul Blanchart, *Coup d'œil d'ensemble sur le Congrès international de la Société universelle du théâtre*, «Comœdia», 21 giugno 1933.

<sup>42</sup> Alfred Mortier, *Quelques précisions sur la nouvelle Académie d'art dramatique instituée à Rome*, «Comœdia», 28 ottobre 1935.

I tempi erano cambiati: il cinema (ormai divenuto sonoro), la radio e lo sport, uniti all'impatto della crisi economica, facevano vacillare la supremazia tutta commerciale del sistema teatrale parigino. «Comœdia», attratto dai fasti appariscenti del regime fascista, guardava ormai all'Italia con un occhio di riguardo: una prova di più che l'analisi approfondita di questo quotidiano, esperienza editoriale unica e irripetuta, può rivelarsi un'opportunità rara per riesaminare, da una prospettiva esterna dotata di continuità, la storia del teatro italiano nella prima metà del Novecento.

Livia Cavaglieri

TRASFORMAZIONI NELL'ORGANIZZAZIONE  
TEATRALE IN ITALIA ALL'INIZIO  
DEL NOVECENTO

In questo intervento, mi propongo di guardare la radicale trasformazione che investe a livello mondiale il teatro occidentale tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo da un punto di vista in genere disprezzato, più che trascurato: il mercato. Pure, sappiamo bene come il mercato sia lo spazio fondamentale in cui prende vita la dinamica della domanda e dell'offerta di spettacolo.

Da questo punto di vista, bisogna ricordare come, nel passaggio tra Otto e Novecento, due fenomeni incidano con particolare forza sul mondo delle scene teatrali, a un livello che potremmo definire macroambientale.

Il primo è di ordine sociologico, riguarda la cosiddetta «invenzione del tempo libero» e concerne l'aumento massiccio della domanda di spettacolo proveniente dalla piccola borghesia e dalle classi operaie urbane, in linea con dinamiche generali già avviate in altri paesi dell'Europa occidentale<sup>1</sup>. Si tratta di una domanda di spettacolo inteso primariamente come intrattenimento, perciò è soprattutto la spettacolarità leggera a prendere piede: operetta<sup>2</sup>, caffè-concerto, varietà, rivista, avanspettacolo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Su questo fenomeno in Italia, si vedano David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 1992 ed Emanuela Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle Époque al nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-86.

<sup>2</sup> In particolare, sulla diffusione dell'operetta come genere all'origine dell'industria dell'intrattenimento e sulle modalità attraverso cui essa prende piede in Italia a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, cfr. Carlotta Sorba, *The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth century Italy*, in «Journal of Modern Italian Studies», n. 11, 2006, pp. 282-302.

<sup>3</sup> Ma si assiste anche a un primo, molto modesto, ingresso di pubblico popolare

Le città si disseminano di una pluralità di locali pubblici che offrono spettacolo. In Italia possiamo indicare come data simbolica di inizio l'inaugurazione del Salone Margherita a Napoli, il 15 novembre 1890: a partire da quel momento nella penisola si moltiplicano i caffè-concerto, i teatri di varietà e i locali polivalenti, poi i primi cinematografi<sup>4</sup>, i cine-teatri<sup>5</sup>.

Il successo dei generi di puro intrattenimento, mescolandosi agli altri cambiamenti che segnano le città, porta a una mutazione della dinamica distributiva dello spettacolo. Generi leggeri e spettacoli popolari non erano certo mancati nella ricca offerta teatrale del pieno Ottocento, che nelle grandi città prevedeva, accanto al «palazzo degli spettacoli», fiere e baracconi, arene, diurni e politeami. Questa varietà di luoghi – funzionali alla commercializzazione di molteplici tipologie di spettacolo e all'accoglimento indifferenziato degli spettatori – era nata per ospitare appunto spettacoli molto diversi da quel che si intendeva per “teatro”. Tuttavia, arene, diurni e politeami sapevano offrire, accanto alla spettacolarità minore, anche prosa e melodramma in allestimenti ridotti. Invece i nuovi luoghi di spettacolo, per motivi al contempo tecnici e commerciali, ospitano sempre meno frequentemente i generi tradizionali e tendono a specializzarsi nella spettacolarità di puro intrattenimento, minando la predisposizione all'alleanza tra generi alti e bassi all'interno di uno stesso contenitore<sup>6</sup>, che aveva differenziato l'Italia rispetto a paesi come la

nei teatri istituzionali (si veda Fiamma Nicolodi, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in *Fare gli italiani*, a cura di Simonetta Soldani e Gabriele Turi, Bologna, Il Mulino, 1993, vol. I, pp. 278-281).

<sup>4</sup> Le sale cinematografiche, intese come ambienti specializzati e deputati al consumo delle pellicole filmiche, precedentemente fruite soprattutto in luoghi polivalenti, si diffondono anche in Italia a partire dal 1905. Si veda, in particolare, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, a cura di Francesco Casetti e Elena Mosconi, Roma, Carocci, 2006.

<sup>5</sup> Come l'Alcazar, che Daniele Chiarella inizia a costruire a Genova già negli anni Ottanta con la doppia funzione di palcoscenico e di stabilimento per i bagni-piscina; o l'Eldorado Santa Lucia a Napoli, stabilimento balneare di giorno e caffè-chantant la sera; o ancora a Milano l'Eden-Olympia (teatro e velodromo) e il Kursaal Diana (teatro, caffè ristorante, impianti sportivi), aperti dalla Suvini Zerboni.

<sup>6</sup> Si vedano per esempio le programmazioni dell'Arena del Sole a Bologna o dell'Arena Alfieri a Genova (cfr. *La fabbrica di Amleto. L'Arena del Sole nella cultura teatrale italiana*, a cura di Sergio Colomba, Bologna, FuoriThema, 1999 e Livia Cavaglieri, Daniele Chiarella “l'impresario selvaggio”. *Questioni organizzative tra*

Francia e l'Inghilterra. Lo spettacolo leggero raggiunge emancipazione distributiva, la concorrenza fra generi alti e bassi si sposta dall'interno all'esterno della sala. In sintesi, si avvia anche nelle grandi città italiane quel processo di specializzazione nella programmazione dei locali di spettacolo, che in alcune capitali europee era già particolarmente marcato<sup>7</sup>.

Su questa nuova geografia dei luoghi di spettacolo cittadini, si innesta la rivoluzione tecnologica rappresentata dalla possibilità di riprodurre le opere d'arte e quindi dalla nascita di fotografia, cinema e radio. Per la prima volta nella sua millenaria storia, lo spettacolo conosce una riconfigurazione strutturale al suo interno fra spettacolo dal vivo (in presenza, unico e irriproducibile) e spettacolo riprodotto (mediato e riproducibile). È una svolta epocale e di lungo periodo: lungo dinamiche lente, non univoche e frammentate, si costituiscono nuovi dispositivi di spettacolo e nuove estetiche, i sistemi e i linguaggi espressivi si specializzano e si complicano, le pratiche della visione e dell'ascolto si differenziano e moltiplicano.

Immettere lo spettacolo teatrale in questo più ampio contesto, che investe la tecnologia come la sociologia, permette di fermare l'attenzione sui mutamenti del mercato e, in particolare, sullo scompaginarsi e il ricomporsi dell'arena competitiva in cui erano abituate a muoversi le compagnie teatrali. Oltre a doversi misurare con i concorrenti diretti, cioè con le altre formazioni che agiscono nel mercato drammatico, le compagnie subiscono la nuova minaccia competitiva dell'operetta, del caffè-concerto, del varietà e del cinema, generi capaci di meglio soddisfare (e spesso con costi di produzione decrescenti<sup>8</sup> e dunque prezzi finali più attraenti), gli stessi bisogni dei pubblici potenziali di riferimento. In più, queste nuove forme di spettacolo sono in grado di polarizzare l'attenzione di investitori e mecenati, mentre le case di produzione cinematografica iniziano ad attrarre attori e attrici.

*Otto e Novecento nei teatri a iniziativa privata*, in *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria dall'epoca medievale al Novecento*, a cura di Federica Natta, Pisa, ETS, 2009, pp. 123-159).

<sup>7</sup> Cfr. Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

<sup>8</sup> Cfr. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 289 e Martial Poirson, Isabelle Barbéris, *Économie du spectacle vivant*, Paris, PUF, 2013, pp. 31-35.

Café chantant, teatro di varietà e cinema sono forze che modificano in maniera prepotente l'arena competitiva dello spettacolo. Nonostante coabitazioni e alleanze, prestiti e travasi con la prosa, essi possono essere nemici formidabili del teatro drammatico di tradizione e della tipologia di prodotto spettacolare che esso offre. Soprattutto riferendosi al cinema, è stato spesso giustamente rilevato come, in questo nuovo contesto di offerta spettacolare, il teatro perda progressivamente una posizione che era stata unica e dominante. Non è una perdita immediata, ma gli scricchiolii si riverberano su tutto il sistema e influenzano sia le dinamiche di produzione e distribuzione, sia gli assetti organizzativi.

### *Gli organizzatori entrano nella produzione teatrale*

Che conseguenze ha tutto questo nell'ambito del teatro drammatico? Come si riflette il mutamento del sistema della concorrenza, in particolare sulle dinamiche produttive della prosa? Certamente l'effetto più evidente – che, beninteso, deriva anche da noti e non trascurabili fattori endogeni – è che la compagnia capocomicale di giro, l'istituto produttivo per eccellenza, entra in crisi<sup>1</sup>. Ma, prima che questa crisi sia conclamata e che la prima sovvenzione statale segnali un'importante discontinuità politico-economico<sup>2</sup>, come rispondono (più o meno consapevolmente) ai mutamenti del mercato coloro che portano su di sé il rischio imprenditoriale di una compagnia, cioè i capocomici? Nei circuiti secondari, le compagnie imboccano spesso la strada antica della

<sup>1</sup> Una suggestione che qui non abbiamo lo spazio di approfondire: quanto il varietà, incentrato sulla solitudine dell'attore, ha riverberi sulle dinamiche organizzative della prosa e sul fenomeno di sfaldamento della «microsocietà teatrale», per cui in ambito contrattuale inizia a prevalere il profilo del singolo attore, inteso come «lavoratore individuale», piuttosto che come membro di un complesso collettivo? Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus, 2009, p. 54 (1ª ed. 1994).

<sup>2</sup> Con la presidenza di Rosadi al Sottosegretariato per le antichità e le belle arti del Ministero della pubblica istruzione, lo Stato italiano decide nel 1921 per la prima volta di finanziare la produzione teatrale drammatica. La sovvenzione in sé «fu piccola, e rimase un fatto isolato» (Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 276), ma essa riveste un notevole valore simbolico, poiché avvia un processo di modernizzazione politico-istituzionale, precludendo l'allinearsi dell'Italia a politiche culturali più avanzate.

compagnia sociale<sup>3</sup>. Ma le compagnie primarie devono potere garantire la propria solvibilità in altro modo.

La presenza di più nomi in ditta è una soluzione a cui si ricorre di frequente. Un'altra strada significativa è quella imboccata da alcuni capocomici, che coinvolgono nell'impresa soci esterni. Esterni perché provenienti sì dal mondo teatrale, ma non da quello specifico (e ancora riconoscibile) dei comici. Si tratta di organizzatori, agenti e direttori di teatri, tutte figure fino ad allora non legate alla produzione artistica. Tra Otto e Novecento si moltiplicano i casi di associazione tra capocomici e questo tipo di soci esterni, i quali portano un capitale e condividono il rischio d'impresa in percentuali variabili (compagnia mista capocomicale-impresariale). Qualche volta, invece, subentrano *in toto*, diventano proprietari della compagnia (compagnie impresariali). In questi casi i soci esterni si sostituiscono al capocomico, e il primo attore viene investito di un nuovo ruolo di direttore della compagnia, tanto nel senso di concertatore della messinscena, quanto in quello di direttore artistico.

L'ingresso degli organizzatori nella produzione teatrale porta alla scissione (totale o parziale) tra proprietà della compagnia e lavoro artistico. È una novità considerevole, che modifica la compagnia tradizionale.

### *Attori borghesi e compagnie impresariali*

Facciamo qualche esempio. Nel 1897 Francesco Pasta si associa con Adolfo Re Riccardi per un primo triennio. La società è confermata nel 1900 quando Virginia Reiter aggiunge il proprio nome in ditta<sup>4</sup>. Il fatto che uno dei più grandi cavalli di battaglia della Reiter, *Madame sans gêne*, di Sardou e Moreau, debutti proprio nel 1900 e che sia commercializzato da Re Riccardi, testimonia l'immediato successo che coglie questa *partnership*.

<sup>3</sup> Per un modello di sociale aggiornato ai tempi, cfr. Valentino Soldani, Pietro Sibert, *Le imprese di spettacoli*, Torino, UTET, 1923, § 61 *Il contratto sociale*.

<sup>4</sup> Per Virginia Reiter, cfr. la voce di Emanuela Agostini per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani, (inserimento on-line della voce 14/03/2009), all'URL <<http://amati.fupress.net>>.

Nel 1906 sempre Re Riccardi si associa con Virgilio Talli per un triennio. Nel mezzo del triennio scoppia la bomba del primo paventato trust teatrale (1907), novità che la penisola non è ancora pronta a ricevere: un sistema di compagnie impresariali (quelle di Talli, Novelli, Zacconi, Benini, Mariani-Calabresi, Sichel, E. Gramatica) fra loro integrate per quel che riguardava distribuzione, esercizio e promozione. I Chiarella avrebbero corrisposto un compenso fisso agli scritturati e ai capocomici, questi ultimi beneficiati anche da una partecipazione agli utili, ma non dall'onere delle eventuali perdite. Sbarazzatisi dell'incubo del risultato economico, i capocomici si sarebbero trovati (così scrivono essi stessi) «nella migliore condizione possibile [per] perseguire un più severo e razionale programma d'arte, scevro da preoccupazioni finanziarie»<sup>5</sup>. Come è noto, la combinazione Re Riccardi-Chiarella non prende forma<sup>6</sup>, a causa della pugnace opposizione di Marco Praga e del suo *entourage* di autori iscritti alla SIA, che influiscono sull'opinione pubblica, e diffondono del trust un'immagine unilateralmente peggiorativa<sup>7</sup>. Talli però ritorna al modello della compagnia impresariale nel 1916, quando la sua formazione (la Talli-Melato-Betrone, una delle migliori, ma anche delle più care in circolazione) entra a fare parte del Consorzio Suvini-Zerboni-Chiarella-Paradossi e viene gestita direttamente dalla Suvini-Zerboni, come semistabile del Manzoni<sup>8</sup>.

Anche Ruggero Ruggeri sceglie questa via, associandosi a Giuseppe Paradossi (che si era fatto le ossa come mediatore di *tournées* in Sud America) già dal 1909 con Lyda Borelli, cioè alla sua seconda esperienza di capocomicato, dopo aver debuttato nell'imprenditoria teatrale nel

<sup>5</sup> Si legge nella lettera che il 12 agosto 1907 i capocomici aderenti al progetto firmano collettivamente e diramano a numerosi organi di stampa. Il documento è trascritto in Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984, vol. III, pp. 1090-1091.

<sup>6</sup> Ma proprio all'inizio del 1907 era stata fondata da Suvini-Zerboni al Dal Verme la prima compagnia impresariale d'operette, la Compagnia Città di Milano, imperniata sulla fantasia inventiva di Caramba e Rovescalli e destinata a grande successo.

<sup>7</sup> Questa, almeno, è la mia lettura, per cui si veda *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, con un'appendice di Matteo Paoletti, Corazzano, Titivillus, 2012, pp. 23-26.

<sup>8</sup> Cfr. Donatella Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, «L'asino di B.», n. 6, 2002, pp. 10-20.

1906. Il legame con Paradossi è confermato nel 1912, quando Ruggeri dirige da solo la compagnia, e l'impresario rimane un socio importante anche in formazioni successive<sup>9</sup>.

C'è ancora molto da studiare, a proposito del funzionamento specifico di queste compagnie miste o del tutto impresariali. Non sarà facile, vista la difficoltà di reperire i contratti fra i direttori e i soci o proprietari. Però mi sembra che sia già possibile delineare alcuni punti di interesse.

In primo luogo, l'esempio e l'impulso alle compagnie impresariali sembrano provenire dalla Francia<sup>10</sup>, dove queste forme erano già in uso. Il primo organizzatore che pratica queste forme nuove è Re Riccardi, importatore non solo di testi, ma anche di idee e prassi organizzative da Parigi, mediatore a suo modo anche culturale, per quanto questa sua funzione sia stata sempre sottovalutata poiché il suo nome è legato prevalentemente a un repertorio di scarso valore artistico-letterario. Tuttavia, in Italia è più rara la presenza di uomini d'affari "puri"<sup>11</sup>, del tutto estranei al teatro, non infrequente in Francia<sup>12</sup>.

Secondariamente, può essere interessante soffermarsi sulla provenienza sociali dei capocomici/direttori implicati con le compagnie impresariali, cioè Francesco Pasta (con Virginia Reiter), Ruggero Ruggeri (con Lyda Borelli), Virgilio Talli: nessuno di loro è figlio d'arte. Forse anche per la loro origine borghese, sono figure capaci di armonizzare i propri obiettivi d'arte con i processi di trasformazione economica in atto e di farsi emblemi di una nuova visione del rapporto fra creazione artistica e denaro (lo si vede anche nel fatto che sono Talli,

<sup>9</sup> Si veda la Cronologia di Ruggero Ruggeri, curata da Albarosa Camaldo, «Ariel», n. 2-3, 2004, pp. 9-35.

<sup>10</sup> Cfr. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, cit., pp. 280-289.

<sup>11</sup> È il caso, di cui si dice meglio oltre, della compagnia di Talli, posseduta dall'Ars Italica, legata agli scaltri speculatori della Società Teatrale Internazionale (STIN). Cfr. Matteo Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, AMS Acta, 2015, disponibile all'URL <<http://amsacta.unibo.it/4235/>>.

<sup>12</sup> Ne è espressione anche «Comœdia», a partire dal suo azionariato sociale per finire con il taglio e i contenuti di alcuni articoli, come la rubrica *Revue financière des valeurs de théâtre* (cfr. il saggio di Marco Consolini, in questo numero di «Teatro e Storia»).

Ruggeri e Borelli a dare vita nel 1921 alla prima compagnia finanziata dal governo).

In particolare Virgilio Talli e Ruggero Ruggeri meriterebbero uno studio specifico sui loro comportamenti imprenditoriali e sulle relazioni con impresari, agenti, sovvenzionatori. Ruggeri rimarrà a lungo fedele a Beppe Paradossi, esattamente come la sua arte attorica tende a caratterizzarsi «per continuità nello stile e nella poetica»<sup>13</sup>. Documento significativo e miniera ancora solo in parte esplorata sono i suoi famosi taccuini, che testimoniano un'attenzione quasi maniacale per il rendimento della compagnia e una volontà di ottimizzarne al massimo l'efficienza<sup>14</sup>.

Ancora più interessante è il caso di Virgilio Talli, tanto spesso aditato come riformatore delle scene italiane, specie per quel che riguarda il sistema dei ruoli, ma molto noto anche per la disinvoltura delle sue alleanze. Per sviluppare il progetto «di una compagnia fondata su nuovi criteri organizzativi, coerente con ben precisi ideali artistici»<sup>15</sup>, è capace di intraprendere «una via di continuo compromesso con le forze in campo, con lo scopo principale di mantenere almeno una parziale libertà di azione» e si allea volta a volta «con i protagonisti più potenti del gioco»<sup>16</sup>, sapendo anche farsi valere quando si tratta di strappare condizioni favorevoli ai suoi scritturati. Esempio del suo atteggiamento è il primo editoriale che egli firma per il nuovo corso de «Le quinte del teatro di prosa», il giornale dei capocomici:

Questo giornale [...] mette in cima al suo programma il proposito di un atteggiamento conciliante: ossia il proposito di “trattare” come si dice in linguaggio diplomatico gli affari comuni per raggiungere quell'accordo perfetto che sarebbe il più puro ideale della nostra arte<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012, p. 55.

<sup>14</sup> Per un primo approccio ai taccuini manoscritti su cui Ruggeri, dal 1906 alla morte, annota minuziosamente i dati della propria attività di capocomico, si vedano gli studi di Marzia Pieri e Siro Ferrone, «Ariel», n. 2-3, 2004, pp. 75-150. I taccuini sono conservati presso il Museo biblioteca dell'attore di Genova.

<sup>15</sup> Donatella Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena*, cit., p. 10.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 14 e 36.

<sup>17</sup> «Le quinte del teatro di prosa», n. 1, 27 settembre 1918, p. 1.

Integrando nell'impresa nuovi portatori di interessi per i quali l'ingresso nella produzione drammatica rappresenta anzitutto un investimento economico, le compagnie impresariali riconfigurano dunque in modo nuovo il più antico tra i bisogni del teatro a partire dalla nascita del professionismo: l'equilibrio fra gli interessi artistici e gli interessi economici.

Nella creazione teatrale contemporanea questo tema è stato trattato in genere da un'ottica difensiva, come necessità di preservare l'indipendenza e l'autonomia della direzione artistica. Ma potrebbe essere interessante indagare come, anche in questo tipo di compagnie, questi due aspetti si siano correlati, e quali soluzioni siano state sperimentate.

Se ci si libera di una «vision manichéenne [...] qui oppose “commerçants” ou “industriels du spectacle” et “artistes”»<sup>18</sup>, ci si rende conto che una delle grandi trasformazioni che investono la mentalità teatrale all'inizio del XX secolo è proprio la nuova attenzione posta alla dimensione economica e gestionale dell'arte teatrale, che non è un fatto infausto di per sé. Si tratta di un mutamento generale e sovranazionale, particolarmente stimolato dal dinamismo degli organizzatori di prosa, portatori non solo di risorse economiche, ma anche di un *savoir faire* organizzativo<sup>19</sup>. Se nella prima metà dell'Ottocento

<sup>18</sup> Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, cit., p. 57. Questo pregiudizio viene più facilmente dimenticato di fronte al topos della coppia organizzatore-artista d'eccezione (Verdi/Ricordi; Strehler/Grassi). In particolare, si veda Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011, in cui si dimostra il ruolo della dinastia di editori musicali milanesi nel profondo ripensamento dell'arte musicale che avvenne nella seconda metà dell'Ottocento. Risulta per noi particolarmente interessante l'alleanza tra Verdi e Ricordi e la riflessione sulla «convivenza tra l'aspetto economico e commerciale e quello della ricerca artistica e filosofica» (p. 130).

<sup>19</sup> Christopher Balme ha recentemente messo in luce l'importanza dell'emergere di un nuovo concetto imprenditoriale nel teatro e nel cinema, sul principio del XX secolo. Se l'operato di figure come i fratelli Chiarella, Enrico Suvini e Luigi Zerboni, Giuseppe Paradossi non è certo all'altezza degli imperi costruiti da J. C. Williamson, Isidore Schlesinger, Maurice E. Bandmann, J. F. Madan, pure ritroviamo nella globalità delle loro imprese quei caratteri comuni che Balme identifica come segnali di questa svolta. Cfr. Christopher Balme, *Managing Theatre and Cinema in Colonial India: Maurice E. Bandmann, J.F. Madan and the War Films' Controversy*, «Popular Entertainment Studies», n. 6, 2015, pp. 7-10, disponibile all'URL <<https://novaajs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/index>>.

essi erano per lo più confinati nella dimensione della mediazione e se oltre la metà del secolo il loro ruolo si era allargato alla costruzione e gestione di sale di spettacolo (prefigurando la centralità delle scelte di gestione del dirigente di teatro)<sup>20</sup>, nei primi anni del Novecento gli organizzatori entrano nella produzione e si fanno impresari, proprio nel momento in cui gli impresari lirici (che avevano potuto contare sulle consuetudini di finanziamento di antico regime e preunitarie) sono al tramonto della loro parabola storica.

L'insieme delle trasformazioni di cui si è parlato è comunemente definito, già dai contemporanei, "industrializzazione teatrale"<sup>21</sup>, in virtù di una percepita analogia con il fenomeno di industrializzazione vera e propria che investe, benché difformemente, il Paese. L'uso di questa espressione è legato anche al canale degli scambi con la vicina civiltà francese: a Parigi si era iniziato a parlare di industria teatrale fin dalla prima metà del XIX secolo<sup>22</sup>. Ma è soprattutto dopo la liberalizzazione del sistema teatrale (decreto 6 gennaio 1864) che Parigi diviene la capitale mondiale dello spettacolo e che il teatro rappresenta un grande motore economico della città, ove si riscontra «l'existence d'une production théâtrale "industrielle", au sens banale du terme,

<sup>20</sup> Che si possa leggere in questa direzione anche il modello di contratto di locazione del 1921, il quale introduce una sorta di controllo del repertorio delle compagnie da parte dei teatri? In ogni caso, l'accresciuta importanza dei direttori teatrali è parte di una più vasta fenomenologia, cfr. *Directeurs de théâtre XIXe-XXe siècles: Histoire d'une profession*, a cura di Jean-Claude Yon e Pascale Goetschel, Parigi, Publications de la Sorbonne, 2008.

<sup>21</sup> Accenno qui solamente al fatto che l'espressione "industrializzazione teatrale" mi pare oggi sempre meno convincente e che vada messa in discussione, distinguendo tra campi di produzione culturale che partecipano in modo reale e concreto all'avvento della modernità industriale, avvalendosi dell'impiego di nuovi macchinari (la stampa, l'editoria, l'industria fonografica e cinematografica) e campi nei quali i mutamenti tecnologici non incidono veramente sull'artigianalità prevalente delle tecniche di produzione (come il teatro, appunto).

<sup>22</sup> Cfr. Frederic William John Hemmings, *The Theatre Industry in 19<sup>th</sup> Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 e Renzo Guardenti, *L'industria dello spettacolo: il teatro in Francia nel secondo Ottocento*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Gigi Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000-2003, 4 voll.; vol. II, pp. 513-564.

c'est-à-dire pourvoyeuse de pièces standardisées en grand nombre»<sup>23</sup>. Il riferimento va naturalmente a Saint Beuve e al suo famoso articolo *De la littérature industrielle* («Revue des deux mondes», 1839), che è la chiave per comprendere il significato dell'uso metaforico del termine industria. Non spuntano infatti fabbriche teatrali reali, ma la predisposizione mercantile che caratterizza il panorama francese in modo esplicito, il successo della formula drammaturgica standardizzata della *pièce bien faite*, l'utilizzo di strumenti seriali come i *livrets scéniques*, la necessità di capitali consistenti per avviare l'attività teatrale motivano la partecipazione metaforica delle scene teatrali a un movimento di industrializzazione<sup>24</sup>.

### *Il ruolo degli autori nel contrastare l'alleanza capocomici-organizzatori*

Più noto è il ruolo degli autori italiani, riuniti nella SIA e capeggiati da Marco Praga, in queste circostanze. Tuttavia, è importante ricordarlo, almeno brevemente.

La polemica del 1907 contro il trust ha sullo sfondo anche il problema della drammaturgia italiana: Praga e i suoi sodali temono un'alleanza imprenditoriale fra organizzatori e capocomici che avrebbe potuto accentuare il subordine della drammaturgia italiana proprio in un momento in cui gli autori italiani stanno tentando una rivincita rispetto al sistema delle famiglie d'arte<sup>25</sup>, consolidando una posizione di supre-

<sup>23</sup> Jean-Claude Yon, *Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle, un pari économique*, in *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles. Actes du colloque en Sorbonne décembre 2001*, a cura di Jacques Marseille e Patrick Éveno, Paris, 2002, Association pour le développement de l'histoire économique, p. 421.

<sup>24</sup> Naturalmente l'industrializzazione del teatro drammatico italiano si muove su binari più corti e stretti: la necessità di ingenti capitali per l'avvio dell'impresa è limitata a poche compagnie primarie, di serialità e standardizzazione della produzione in senso proprio pare difficile parlare. Cfr. anche Francesco D'Arcais, *L'industria musicale in Italia*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», n. XV, 1879, pp. 133-148: «L'industria musicale è una delle più curiose manifestazioni dell'attività italiana; è stata ed è ancora, quantunque in più scarsa misura, una delle sorgenti della nostra ricchezza».

<sup>25</sup> Come è stato già notato, Talli nelle sue memorie «parla di una sconfitta del capocomicato non a causa della regia bensì degli autori, dei rappresentanti della cultura contro il mestiere del capocomico e dell'attore di tradizione» e contro le «muraglie

mazia istituzionale, prima ancora che culturale (la drammaturgia, grazie all'azione di Praga per la SIA, diventerà un fatto di organizzazione, di diritto d'autore e di percentuali, prima ancora che di testi).

Per questo, il progettato trust viene bocciato, nonostante non manchino in esso alcuni aspetti innovativi e interessanti, che segnano l'apertura dei Chiarella e di Re Riccardi a un ripensamento dei moduli della messinscena tradizionale, sia pure secondo un approccio cautamente riformista e certo non visionario<sup>26</sup>.

Subito dopo la polemica contro il primo trust, c'è un evento simbolico significativo, che indica come il progetto di Praga sia andato in porto: nel 1909 nasce la Confederazione del teatro di prosa, che riunisce capocomici, attori e autori ed esclude completamente gli organizzatori<sup>27</sup>. La confederazione non è tanto importante come organismo in sé, ma perché fa emergere una spaccatura senza ritorno tra arte e organizzazione. Questa rottura non impedisce singole alleanze<sup>28</sup>, ma rende più difficile la collaborazione fra le categorie e non farà bene, almeno a mio avviso, al successivo percorso del teatro italiano.

Lo scarto è poi aumentato dalla catastrofe della prima guerra mondiale: il riassetto economico e sociale che pervade la società italiana al termine della guerra libera il campo a forze speculatrici, rinvigorisce i fermenti nazionalisti, accelera proprio quei processi di modernizzazione sviluppati in modo unilaterale dagli organizzatori e dagli uomini d'affari, che, come categoria, hanno perso il contatto e l'appoggio vivo con i teatranti e parlano ormai un linguaggio "altro"<sup>29</sup>. Gli organizza-

inaccessibili» (l'espressione è di Talli, a p. 248) che la stirpe dei comici aveva eretto contro chi proveniva dall'esterno (Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del Teatro Oden. Progetto per uno studio*, «Teatro e storia», n. 31, 2010, p. 271).

<sup>26</sup> Cfr. Livia Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910)*, cit., pp. 90-93.

<sup>27</sup> La decisione di Re Riccardi, sul cui corpo si consuma la battaglia, di abbassare le tariffe nel 1912 dimostra inequivocabilmente che l'equilibrio si è ormai spostato a favore della SIA, come è confermato dal fatto che nel 1919 egli venda definitivamente il suo repertorio al sodalizio.

<sup>28</sup> Sulla difficoltà di orientarsi in un periodo «vischioso», cfr. Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 289-299.

<sup>29</sup> «È soprattutto a partire dalla prima guerra mondiale che il loro [degli uomini d'affari del teatro] intervento prende a stringere la vita delle compagnie come in una morsa» (Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, p. 186).

tori accentuano l'aggressività di politiche decisamente commerciali, rese possibili da strumenti giuridici, come le sempre più diffuse società di capitale anonime<sup>30</sup>, che hanno grande successo nell'ambito della produzione cinematografica.

Di questo atteggiamento aggressivo è emblematico il Consorzio Teatrale Italiano, il trust che vede la luce alla fine del 1915, aggregando le tre più grandi imprese teatrali italiane, al tempo stesso concorrenti e partner: la Suvini-Zerboni, i fratelli Chiarella e Giuseppe Paradossi<sup>31</sup>. Ma è altrettanto emblematico di intrecci complicati e non sempre perspicuamente leggibili, che sia proprio questo trust a possedere la poc'anzi citata compagnia semistabile di Talli al Manzoni.

### *Esperimenti di mecenatismo privato e di finanziamento pubblico*

Una strada diversa che si apre ai capocomici è la ricerca di finanziamenti pubblici e privati.

Il mecenatismo privato, che in Francia aveva sostenuto operazioni d'avanguardia e del tutto fuori mercato come il Théâtre Libre di Antoine<sup>32</sup>, è nell'Italia dei primi due decenni del Novecento un'opzione rarissima, destinata a prendere maggior quota solo successivamente

<sup>30</sup> Si tratta di forme societarie paragonabili alle attuali società per azioni, con una personalità giuridica distinta rispetto alle persone fisiche e un patrimonio sociale altrettanto autonomo e disgiunto dalle abilità professionali dei soci stessi. Sul fronte della complessità organizzativa, ricordiamo le due anonime realizzate (con scopi diametralmente opposti) nell'ambito del teatro musicale: a Milano nel 1898 al Teatro alla Scala e a Roma nel 1908 al Costanzi dalla già ricordata STIN, la quale peraltro esprime un ambivalente connubio di organizzazione industriale e teatro d'arte, coinvolgendo per esempio Pietro Mascagni e ospitando a Roma regolarmente le *tournées* dei Balletti russi. Cfr. Matteo Paoletti *Mascagni, Mocchi, Sonzogno*, cit.

<sup>31</sup> Rimane tuttavia da capire il funzionamento effettivo di questa aggregazione, ovvero se si trattò di un cartello o di una integrazione trustista.

<sup>32</sup> Per la sopravvivenza del Théâtre Libre nel contesto parigino fu essenziale, oltre a una grande capacità di contenimento delle spese (cui contribuì anche la scrittura di attori dilettanti, soluzione difficilmente pensabile nel nostro paese), l'aiuto di «personnalités, membre de la Presse, écrivains, artistes dramatiques qui n'ont cessé de couvrir la nouvelle tentative de leur toute-puissante protection» (André Antoine, *Le Théâtre libre*, 1890, p. 11 citato in Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, cit., p. 220).

(penso a Riccardo Gualino e al movimento dei piccoli teatri d'arte). In ogni caso, quando la liberalità è diretta verso il teatro, la scelta cade molto più frequentemente sul teatro musicale, per motivi di più facile identificazione da parte dei finanziatori, eredità storica, prestigio, visibilità e riconoscibilità stessa dell'operazione<sup>33</sup>.

Un caso interessante è rappresentato dalla seconda Compagnia del teatro Manzoni, imperniata su Irma Gramatica, diretta da Praga e legata a doppio filo con la SIA. Dopo il fallimento economico della prima formazione, chi rende possibile la seconda tappa è un mecenate, Giuseppe Visconti di Modrone, esponente di una famiglia la cui liberalità era stata fondamentale per la vita teatrale milanese, segnatamente per il Teatro alla Scala<sup>34</sup>. Del progetto-truffa dell'Istituto Teatrale Italiano di Luca Cortese<sup>35</sup> si può sottolineare come questo riprenda l'idea delle compagnie impresariali, coinvolgendo l'esperto Paradossi, e come una serie di attori non «vedano l'ora» di cedere ad altri la faticosa proprietà di un manipolo di scritturati.

Sul fronte del finanziamento pubblico, in anni di disinteresse governativo, i municipi sono gli unici interlocutori possibili, per quanto anche in questo frangente la competizione con la lirica sia impari. L'unica forma che agli amministratori pare essere finanziabile è quella della compagnia stabile, che appare, con la sua patente di modernità, un modo per cominciare a mettere in discussione quelle fondamenta storiche dell'offerta e del consumo di teatro in Italia, che erano il nomadismo produttivo e la circuitazione a ciclo continuo. Il caso più interessante è quello delle compagnie (semi)stabili, che si susseguono al Teatro Argentina di Roma. Si tratta di un teatro particolarmente appetibile perché la politica municipale prevalente prevede la cessione gratuita del teatro, unitamente a un sussidio annuale. Quanto influisce questa rara opportunità economica nelle petizioni di stabilità espres-

<sup>33</sup> Cfr. i casi della Scala, del Regio di Parma e della Fenice a fine Ottocento analizzati in Jutta Toelle, *Oper al Geschäft. Impresari an italienischen Openhäusern 1860-1900*, Bärenreiter, Kassel et al. 2007, pp. 123-191.

<sup>34</sup> Cfr. *I Visconti di Modrone. Nobiltà e modernità a Milano (secoli XIX-XX)*, a cura di Gianpiero Fumi, Milano, Vita e pensiero, 2014.

<sup>35</sup> Cfr. Mirella Schino, *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 305-33.

se da Boutet e Garavaglia, direttori della Drammatica Compagnia di Roma<sup>36</sup>, e poi da Virgilio Talli (1918-1921)? Detto in altri termini, stabilità produttiva e *fund-raising* capocomicale possono essere interpretati anche come due facce della stessa medaglia?

Entrambe queste esperienze sono appoggiate da privati. Tuttavia, sono due casi molto diversi. La compagnia di Boutet è appoggiata dalla Società romana degli autori, mentre la compagnia di Talli è rilevata dal precedente proprietario (il Consorzio Teatrale Italiano) in blocco dalla società Ars Italica, al fine di presentare al Comune di Roma un ‘pacchetto’ completo per la programmazione dell’Argentina. L’Ars Italica è una società con una evidente natura speculativa, e mette insieme politici in vista, intellettuali, nobili, uomini d’affari, banche: figure, insomma, che sapevano molto bene utilizzare il proprio prestigio per ottenere sovvenzioni pubbliche.

*Le fonti: guide commerciali, statistiche, aspetti quantitativi*

Quanto ho scritto finora deriva dallo studio di fonti generiche – carteggi, periodici, letteratura secondaria – e di fonti specialmente utili per una ricerca di taglio economico-organizzativo. Vorrei soffermarmi su queste ultime per una riflessione sugli attrezzi del mestiere: come si studia la storia dell’organizzazione e dell’economia dello spettacolo moderna? Attraverso quali fonti e quali documenti?

Fonti largamente conosciute sono i trattati giuridico-economici e i manuali dedicati all’organizzazione e gestione delle «aziende teatrali»<sup>37</sup>, un genere che compare sul mercato librario italiano al principio dell’età restaurata, per spiegare gli usi teatrali e proporre soluzioni di carattere gestionale. Uno strumento assai utile rispetto al periodo di cui ci stiamo qui occupando, ma poco preso in considerazione dagli storici del teatro (più spesso compilate dagli storici della musica, del

<sup>36</sup> Presieduta da un abile uomo politico e d’affari come il conte Enrico di San Martino, la Stabile romana entra presto nella controversa orbita della STIN e viene diretta per un breve periodo anche dall’agente Enrico Polese (cfr. Matteo Paoletti *Mascagni, Mocchi, Sonzogno*, cit., pp. 57-85).

<sup>37</sup> Giovanni Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano, Società Tipografica de’ Classici Italiani, 1823.

cinema e della città), sono le guide commerciali teatrali. Un “maestro” del genere è Cesare Dalmas, veronese, direttore del Teatro Andreani di Mantova, noto e attivo anche sul piano nazionale, propugnatore, per fare solo un esempio, del primo Congresso tra i proprietari e dirigenti di teatro. Nel 1899 egli pubblica il *Dizionario dei teatri d'Italia*, un opuscolo con finalità pratiche e commerciali (come si ricava dal lungo sottotitolo *Vademecum dei capocomici, artisti lirici, drammatici, operette, circhi equestri, direzioni e agenzie teatrali*) e più maneggevole dell'*Elenco dei teatri d'Italia* contenuto in appendice ai due tomi sulla legislazione teatrale pubblicati da Rosmini nel 1872<sup>38</sup>. L'organizzatore pubblica poi una vera e propria *Guida pratica teatrale d'Italia*, ampliando il nucleo originario rappresentato dall'elenco generale dei teatri e facendolo precedere da una serie di sezioni informative, dedicate a «tutto quanto può interessare i componenti la grande famiglia artistico-commerciale del teatro»<sup>39</sup>. Anche se Dalmas si rifà al *topos* della «grande famiglia», la pubblicazione del vademecum<sup>40</sup> è segno inequivocabile non solo dello sviluppo del mercato teatrale, ma anche del sempre più frequente approdo al mondo delle scene di persone che non vi arrivano da tradizione familiare. Per navigare nell'oceano teatrale sono dunque necessari repertori pratici che contengano numerose informazioni d'uso, anche banali. La guida ebbe una seconda edizione nel 1913, segno della necessità di aggiornamento e di un «lusinghiero successo»<sup>41</sup>.

Le guide di Dalmas sono fonti estremamente ricche, benché lo scopo pratico che le informa le renda a prima vista oggetti aridi. Scorrendone gli elenchi, si trovano risposte a interrogativi di storia (non solo) materiale, ma emergono anche domande di ricerca, in merito, per esempio, a usi lessicali, alla conformazione dello spazio culturale

<sup>38</sup> Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Manini, 1872, 2 voll.

<sup>39</sup> L'editore, in Cesare Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Villafranca, Rossi, 1907.

<sup>40</sup> Ricordiamo anche esempi precedenti come gli *Annuari teatrali italiani per l'annata...* pubblicati nel 1886 e nel 1887 da Enrico Carozzi (Milano, Tipografia Nazionale) e l'*Annuario dell'arte lirica e coreografica italiana*, di Giuseppe A. Lombardo (Milano, 1897-8). Coevo al Dalmas è Luigi Grabinski Broglio, *I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere*, Milano, Società Editrice Teatrale, 1907.

<sup>41</sup> *Unica guida teatrale: teatri, varietà, cinematografi*, Verona, Bettinelli, 1913.

ed economico dello spettacolo italiano (vi è riportata una significativa *Piccola parte estera*), alle categorie del pensiero e della mentalità<sup>42</sup>. E ancora: chi sono, secondo Dalmas, gli «artisti celebri»<sup>43</sup>? Oppure: cosa ci dicono i cambiamenti da un'edizione all'altra?

Raccogliendo un'ipotesi di ricerca sull'integrazione dei metodi di visualizzazione grafica nella storia del teatro, si è provato a fornire una mappa dell'industrializzazione teatrale attraverso i dati contenuti nella guida Dalmas 1907. Sono state scelte solo alcune delle voci indicizzate all'interno della *Guida*. Il criterio adottato è anzitutto a favore del teatro drammatico, dell'operetta e del varietà, essendo la guida dedicata anche al ballo e all'opera, e di cinque voci che mi sono parse, nella loro reciproca interrelazione, significative: *Teatri, Giornali, Editori, Agenzie e agenti, Consulenti legali specialisti*. L'unità di misura minima, perché una città trovasse rappresentazione nella mappa, è stata stabilita dalla presenza di almeno cinque sale di spettacolo (cioè un'offerta che si suppone abbastanza differenziata) e di almeno una unità per quello che concerne le voci *Giornali, Editori, Agenzie, Consulenti*. Il che significa che altre città italiane, oltre alle quattordici indicate<sup>44</sup>, ospitano redazioni di giornali specializzati o agenti e agenzie teatrali, ma che la loro sola presenza e l'assenza di una rete di luoghi di spettacolo non mi è sembrata elemento sufficientemente qualificante. Non risultano quindi in mappa centri medi come Alessandria, Forlì, La Spezia, che pure hanno tutte almeno cinque sale di spettacolo, né altre città dotate di un teatro di capienza superiore a 1000 posti come Bergamo, Brescia, Cre-

<sup>42</sup> Per dare un'idea sommaria, riporto di seguito le materie della *Guida pratica* 1907, così come indicate e suddivise in quattro aree che l'autore non titola: 1. Regi conservatori, Scuole di recitazione, Concorso governativo drammatico, Scuole musicali comunali, Insegnanti privati di musica e canto, Maestre e maestri di recitazione e ballo; 2. Autori lirici e drammatici; Virtuosi del canto e artisti celebri; Direttori d'orchestra; Autorevoli critici d'arte; Giornali teatrali e loro redazioni; 3. Case di riposo; Società di mutuo soccorso e previdenza; Società di miglioramento; 4. Società e case di tutela autori, loro agenti rappresentanti; Dirigenti e proprietari di teatro; Impresari; Capocomici; Agenzie e agenti; Specialisti e fornitori.

<sup>43</sup> Per la prosa: Eleonora Duse, Virginia Marini, Ermete Novelli, Tommaso Salvini, Ferruccio Benini, Edoardo Ferravilla, Giacinta Pezzana, Adelaide Ristori, Ermete Zacconi e, significativamente separati dai precedenti, Giovanni Grasso ed Eduardo Scarpetta.

<sup>44</sup> Sono stati considerati anche i dati riguardanti Trieste, che Dalmas rubrica nella parte estera.

mona, Ferrara, Modena, Parma, Piacenza, Pisa, Reggio Emilia, Treviso e Vicenza<sup>45</sup>.

La fotografia complessiva, pur nella sua dose di opinabilità<sup>46</sup>, dà conto di equilibri noti, ma talvolta trascurati e comunque non sempre di immediata comprensione, come invece può avvenire attraverso la sinteticità della restituzione grafica. Milano si conferma ancora la capitale teatrale drammatica, ruolo che aveva ereditato nel primo Ottocento da Bologna. Il capoluogo lombardo è seguito con notevole distacco da Napoli, molto del cui movimento teatrale è legato al varietà e al caffè-concerto. Roma si trova solo in terza posizione: sarà negli anni Venti, che acquisirà un maggiore peso. Infine, si può notare che la vivacità delle 11 città rimanenti non ha paragoni con la triade Milano-Napoli-Roma, eppure conferma la particolarità del policentrismo del tessuto distributivo italiano, fatto anzitutto di un patrimonio di edilizia teatrale ricco e straordinario dislocato sul territorio nazionale in maniera capillare (pur se con un noto disequilibrio a favore dell'area centro-settentrionale e delle coste occidentali).

Infine, più complicata rimane l'analisi di documenti che presuppongono, in sede di studio e di restituzione, la capacità di maneggiare il dato quantitativo e dunque l'intervento sulle competenze economiche. Le serie periodiche di statistiche che la SIA pubblica a partire dal 1936 («Lo spettacolo in Italia: annuario statistico»<sup>47</sup>) sono non solo significative della portata del cambio di mentalità di cui si è discusso poco più sopra<sup>48</sup>, ma anche strumenti molto utili, poiché presentano

<sup>45</sup> Cfr. Luigi Grabinski Broglio, *Cenni metrici e dati numerici sui più importanti Teatri d'Italia*, in *I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere*, cit., p. 84. Del resto questi grandi teatri erano dedicati soprattutto alle rappresentazioni liriche.

<sup>46</sup> Rappresenta certamente un limite l'assenza di ponderazione, per cui la dimensione dell'area dei cerchi che segnalano le diverse città è stata realizzata assegnando un valore pari a 1 a ogni realtà delle cinque voci utilizzate, indipendentemente dal peso qualitativo di queste realtà. Dunque, per intenderci, Milano ha valore 83 (25+41+9+3+5). I valori delle altre città sono: Napoli 47; Roma 36; Firenze 21; Bologna 20; Genova 20; Torino 20; Venezia 16; Livorno 10; Palermo 10; Trieste 10; Padova 8; Catania 7; Verona 6.

<sup>47</sup> Le anticipa *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933*, Roma, SIAE, 1934. Ha recentemente utilizzato questi dati Patricia Gaborik nei suoi interventi in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, vol. III.

<sup>48</sup> Significativo (anche per i futuri indirizzi delle politiche di finanziamento) è

dati già elaborati e serie costruite<sup>49</sup>. Più complesso rimane il panorama del periodo precedente, per il quale le serie vanno costruite dallo studioso, a partire da aggregazioni parziali o da documenti sparsi di tipo contabile, prodotti da un'impresa teatrale, da un'amministrazione, in casi eccezionali da un artista (mastri di cassa, registri delle entrate serali, bilanci preventivi delle stagioni, bilanci consuntivi dell'impresa, contratti, borderò...). Pochi hanno osato riflettere sui numerosi problemi metodologici che questa documentazione pone, nonostante l'avvio brillante che John Rosselli diede a tali questioni alla metà degli anni Ottanta<sup>50</sup>, pubblicando utilissime tabelle comparative dei teatri primari d'Italia nel XVIII e XIX secolo. Imparare a leggere questo tipo di documentazione e a porre domande di ricerca che riportino a un oggetto in primis estetico, cioè lo spettacolo teatrale, sono i contenuti di una sfida aperta al fruttuoso campo interdisciplinare degli studi di storia dello spettacolo, dell'economia e del diritto.

---

un articolo di Attilio Riccio, che pone domande concrete sull'applicabilità delle teorie dei costi al teatro e si chiede se esista un legame tra coefficienti economici e qualità dell'opera d'arte, un nesso di reciprocità tra l'elemento economico-industriale e quello artistico (*Il Teatro è anche industria*, «Scenario», n. 1, gennaio 1938).

<sup>49</sup> Utili possono essere, per il periodo precedente al 1924 (essendosi persi gli archivi della SIA in tutto il suo periodo milanese), i documenti prodotti da altri nazionalità, che pure registrano anche dati riguardanti la circolazione dei testi in Italia, come i *Bordereaux de droits perçus par les auteurs*, conservati presso la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD). Si tratta di fonti che presentano molti problemi di interpretazione, legati alla loro natura di documenti contabili (con un sistema di notazione implicita) e a una conservazione incompleta (una ponderazione dei dati disponibili e perduti è pertanto necessaria). Ho avuto modo di iniziare a studiarli grazie a una borsa di studio del Programme d'accueil des chercheurs étrangers Research in Paris 2014.

<sup>50</sup> John Rosselli, *Problemi di documentazione per una storia economica dell'opera italiana* in *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1984. Fra le rare analisi di singoli casi, spicca quella di Silvia Cariati (*Calcolando dagli applausi. Il teatro ducale di Parma nell'età di Maria Luigia*, 2013), ove è complessivamente analizzato il valore di mercato dell'attività della sala parmigiana, a partire da ricostruzioni dettagliate dell'andamento dei prezzi dei biglietti, del conto economico dell'amministrazione e dei risultati di esercizio di impresari e compagnie drammatiche.



## DUE MAPPE

a cura di Donatella Orecchia

Le due mappe che seguono sono legate ai saggi di Livia Cavaglieri e di Marco Consolini e sono state progettate a partire dai dati da loro forniti. Al contempo, sono il frutto di un percorso di ricerca più ampio sull'integrazione dei metodi di visualizzazione grafica e la storia del teatro, avviato in collaborazione con lo Studio di progettazione grafica e arti applicate Co-Co di Roma. La ricerca muove dall'esigenza di trovare vie per dare forma visiva a ragionamenti, dati, rapporti fra eventi e spazi, fra la storia e i suoi percorsi e la geografia e i suoi luoghi: reinterpretando informazioni quantitative e qualitative, intrecciando e comparando i dati sull'asse storico cronologico e su quello spaziale senza mai disgiungerli. Mappe che sono talvolta, come in questi due casi, anche carte geografiche.

La prima mappa (*Notizie della vita teatrale italiana di cui rende conto il giornale francese «Comœdia»*) è in relazione al saggio di Marco Consolini. I dati sono tutti tratti da «Comœdia», e si riferiscono alle occorrenze di notizie della vita teatrale italiana (prosa e lirica) di cui rende conto il periodico francese a partire dall'ottobre del 1907 (mese in cui inizia la sua pubblicazione) al dicembre 1910.

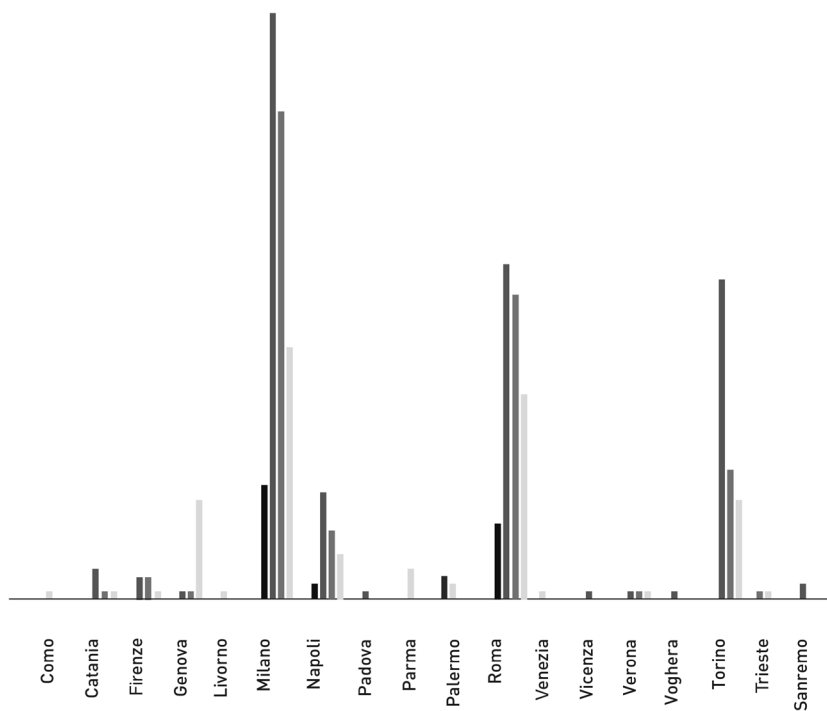
La seconda mappa (*Luoghi dell'imprenditoria teatrale italiana*) è in relazione al saggio di Livia Cavaglieri. I dati sono tratti dalla *Guida pratica teatrale d'Italia* di Cesare Dalmas, edita nel 1907<sup>1</sup>, e si riferiscono al numero delle sale di spettacolo (teatri di prosa, d'opera lirica e luoghi di spettacolarità varia); delle agenzie teatrali (drammatiche, musicali e di varietà); delle riviste specializzate (drammatiche e di varietà) e degli editori di settore.

<sup>1</sup> Fra i giornali pubblicati a Napoli, si segnala che è stata aggiunta «La rivista teatrale italiana», da Dalmas non censita.

**Notizie della vita teatrale italiana di cui rende conto il giornale francese "Comoedia"**

---





## DETTAGLIO

**1907 (Ottobre - Dicembre)**

|        |    |
|--------|----|
| Milano | 15 |
| Roma   | 10 |
| Napoli | 2  |

**1908**

|   |    |
|---|----|
| Milano                                    | 77 |
| Roma                                      | 44 |
| Torino                                    | 42 |
| Napoli                                    | 14 |
| Catania                                   | 4  |
| Firenze e Palermo                         | 3  |
| San Remo                                  | 2  |
| Genova, Vicenza, Padova, Verona e Voghera | 1  |





**1909**

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| Milano                           | 64 |
| Roma                             | 20 |
| Torino                           | 17 |
| Napoli                           | 9  |
| Firenze                          | 3  |
| Genova, Catania, Verona, Trieste | 1  |

**1910**

|   |    |
|---|----|
| Milano  | 33 |
| Roma  | 27 |
| Torino  | 13 |
| Genova  | 13 |
| Napoli  | 6  |
| Parma   | 4  |
| Palermo   | 2  |
| Livorno, Firenze, Como, Venezia, Trieste, Catania, Verona | 1  |

## LEGENDA

|   |      |
|---|------|
|  | 1907 |
|  | 1908 |
|  | 1909 |
|  | 1910 |

**Luoghi dell'imprenditoria teatrale italiana (1907)**

---

