

Livia Cavaglieri

RUOLI, BENEFICIATE E VIAGGI OLTREOCEANO
UNA NOTA SULLE SCRITTURE TEATRALI
DEL FONDO ADELAIDE RISTORI

Questo articolo esamina i contratti di scrittura teatrale¹ conservati nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Il giacimento è ricchissimo: contiene 172 scritture², da quella di Adelaide sedicenne, *prima donna e prima amorosa*, insieme al padre *generico* nella Compagnia Reale Sarda (1838), ai ventitré contratti con cui l'anziana capocomica scrittura gli attori e le attrici che la contorneranno in Inghilterra per una delle ultime tournée della sua vita (1883). Solo quattro contratti riguardano Adelaide nelle vesti di scritturata, mentre la quasi totalità della serie documenta gli ingaggi conclusi dalla "coppia capocomicale" composta da Ristori e dal marito Giuliano Capranica del Grillo. Fra questi, una sorta di gruppo a sé è rappresentato proprio dalle scritture del 1883, intestate «Royal Alexandra Theatre, Liverpool» e redatte in lingua inglese, in occasione del Madame Ristori Tour, una tournée attraverso le città della provincia britannica, durante la quale l'attrice declinò il suo repertorio in lingua inglese e sperimentò il modello divistico delle cantanti d'opera e degli

¹ Ricordiamo che per scritture teatrali s'intende «un contratto mediante il quale un artista s'impegna a certe condizioni, e per una certa durata di tempo, a recitare, cantare, ad *agire* sulle scene, per conto d'un impresario (per lo più capocomico)» (Giovanna Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi. Contributo storico-giuridico allo studio della natura contrattuale delle scritture teatrali*, Roma, Athenaeum, 1919, p. 17). L'autore specifica che l'espressione "scrittura teatrale" indica due diverse tipologie contrattuali, riportando anche il significato di contratto di locazione, uso tuttavia raramente attestato.

² La sottoserie *Scritture* comprende 178 scritture, ma sei di queste sono estranee all'attività di Ristori e legate invece agli affari operistici del marchese Bartolomeo Capranica, padre di Giuliano.

attori anglofoni, sbarazzandosi della propria compagnia e prendendo gli interpreti direttamente su piazza³.

Se finora l'interesse degli studi si è comprensibilmente concentrato sui documenti in cui Adelaide viene scritturata⁴, in questa sede spostiamo l'attenzione sui contratti relativi agli scritturati dei Ristori-Capranica, approfittando della rara possibilità di osservare, sul lungo periodo e su una casistica ampia, l'uso dello strumento contrattuale per eccellenza chiamato a regolare i rapporti tra comici e capocomici. Possibilità rara, ma non unica perché, come quello di Ristori, anche altri fondi permettono uno sguardo d'insieme sul mare poco esplorato delle scritturazioni drammatiche ottocentesche: il Fondo Cesare Rossi e il Fondo Rasi, a cui fanno riferimento i saggi di Mirella Schino e Serena Sansoni, o ancora il Fondo Tommaso Salvini, conservato a Genova accanto a quello della Grande attrice⁵. Nell'abbondanza del Fondo Ristori effettueremo tre carotaggi, che fotografano momenti diversi della parabola dei Ristori-Capranica (1852; 1856-1859; 1874-1876), da cui emergono punti di continuità e di discontinuità⁶.

Le scritture teatrali sono spesso impiegate nella ricostruzione storica per documentare singole e personali traiettorie; qui le tratterò

³ In questo contesto non mi è parso utile focalizzarci su queste scritture proprio per la loro estraneità alle prassi d'ingaggio italiane. Noto solo che qui le *lines of business* possono indicare sia ruoli (come la scrittura n. 160 di Frederick W. Cameron: «Light Comedy, or suitable Parts»), sia parti (come la n. 162 di Carrie Lee Storyte per parti di «Elisabeth in *Marie Stuart*, Lady Howard in *Elisabeth*, and Madame Elisabeth in *Marie Antoinette*»).

⁴ Si vedano Teresa Viziano, *Adelaide Ristori e la Domeniconi-Coltellini*, «Teatro Archivio», n. 5, 1981, pp. 72-80 ed Ead., *La marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, 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. 509-566.

⁵ Cfr. l'inventario dell'archivio Salvini a cura di Maria Silvia Jacopini, «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», n. 1, 1970, particolarmente alle pp. 47-71.

⁶ I carotaggi sono stati messi a fuoco con l'aiuto della *Tavola sinottica delle scritture conservate nel Fondo Ristori*, contenuta in Laura Odaglia, *Adelaide Ristori "capocomica": un percorso attraverso le scritture del Fondo Ristori – Donazione Giuliano Capranica del Grillo*, Tesi di Laurea magistrale, Università di Genova, a.a. 2020/2021. Per una visione panoramica della documentazione, si veda anche l'inventario del Fondo Ristori, disponibile all'indirizzo <<https://sabliguria.arianna4.cloud/patrimonio/ec13eb40-6979-47fb-92d9-132c38b8353f/fondo-ristori-adelaide>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 2 luglio 2026).

tenendo invece anzitutto presente che esse costituivano il saldo scheletro di cui si componeva una compagnia, in quanto organismo produttivo e vivente. L'indicazione del Dossier a considerarle come «livello intermedio della storia, congiuntura dei particolari fattori sociali ed economici di un periodo»⁷ mi ha stimolato infatti a lavorare sulla dimensione collettiva, a concentrarmi sugli organici più che sui singoli, con l'obiettivo di osservare in questo modo il dispiegarsi nel tempo delle strategie capocomicali dei coniugi Capranica. Tale scelta impone però alcuni limiti. In primo luogo, documenti come questi, a causa della loro natura primariamente legale e dell'alto tasso di formalizzazione, per parlarci fino in fondo hanno bisogno di essere messi in relazione con una pluralità di altre fonti, di diversa natura: questo articolo riesce a farlo in modo circoscritto, avendo deciso di tenere in conto il carattere seriale delle carte (il loro essere un *corpus* ampio e diacronico)⁸ e di guardare alle scritture considerandole anzitutto documenti interessanti in sé e per sé. In secondo luogo, studi sistematici su questo tipo di documentazione per il periodo successivo alla Commedia dell'Arte sono rari. A mia conoscenza, gli unici esistenti sono quelli di Valentina Venturini, apparsi sulle pagine di questa rivista e comunque orientati verso il principio del Novecento⁹. Lo stesso discorso può essere fatto per i repertori: mi pare che il solo a rendere disponibile in trascrizione un certo numero di scritture drammatiche sia ancora oggi Cavalcaselle¹⁰. Questa penuria ostacola in parte lo studio della dimensione comparativa: rimane ancora limitata la possibilità di confrontare grandi quantità di scritture (di compagnie diverse e di anni diversi) e di rilevare le

⁷ Cfr. Mirella Schino, *Il livello intermedio del teatro*, introduzione a questo Dossier.

⁸ Per una riflessione su documentazione seriale e studi teatrali, si veda Stefano Locatelli, *Del buon senso del teatro. Ipotesi di ricerca sull'archivio della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra*, in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025*, a cura di Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza, Bologna, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2026, DOI 10.6092/unibo/amsacta/8829, pp. 198-244, soprattutto alle pp. 203-206.

⁹ Cfr. Valentina Venturini, *Le compagnie di Raffaele Viviani attraverso contratti e scritture (1916-1920)*, «Teatro e Storia», n. 23, 2001, pp. 243-309 ed Ead., *Appunti sulle scritture teatrali*, 2011, pubblicato online sul sito della rivista «Teatro e Storia» nella sezione *Libri e Studi* della pagina *Materiali e ricerche*.

¹⁰ Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali*, cit.

variazioni e gli adattamenti che i capocomici inserivano all'interno della rete di consuetudini e convenienze che regolavano il lavoro teatrale.

Prove di capocomicato

La Compagnia Drammatica Alberto Nota fu il primo esperimento imprenditoriale dei coniugi Ristori-Capranica. Nacque come progetto a breve termine per riassetare il patrimonio familiare, in attesa del rientro di Adelaide nella Reale Sarda. Diretta ufficialmente dal vecchio capocomico Giovanni Pisenti, affinché la nobile coppia non comparisse esplicitamente, la formazione fu attiva solo dal giugno 1852 al principio del febbraio 1853 ed ebbe fra gli scritturati l'anziana Carolina Internari¹¹.

Di questa formazione il Fondo Ristori restituisce sei scritture¹² per otto comici (due scritture riguardano la situazione frequente di coppie maritali). Simili nella strutturazione, che prevede circa otto articoli, le scritture sono tutte manoscritte, fatto all'epoca non raro per il teatro drammatico, più lento nei percorsi di formalizzazione del *labour* rispetto all'opera, dove i moduli a stampa erano già ampiamente diffusi fin dagli anni Ottanta del XVIII secolo¹³. Il primo articolo riguarda l'obbligo di «accettare, studiare e recitare» tutte le parti relative al ruolo per cui si è scritturati; il secondo gli aspetti basilari del lavoro dell'attore: «vestirsi del proprio, con lusso e decenza», intervenire a prove, letture e concerti; seguire la compagnia e viaggiare a proprie spese; tenere il vestiario completo per le ultime quattro recite e le prime quattro della nuova piazza. Il terzo impone il dovere di recitare tutte le sere anche nelle farse, di agire nei teatri diurni e ricorda che, in caso di doppia recita, viene corrisposto solo metà dell'onorario giornaliero¹⁴. A partire dal quarto

¹¹ Viziano ne ha ricostruito l'attività, il giro e il repertorio in *La marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, cit., pp. 509-566. L'elenco artistico a stampa conservato nel Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore (d'ora in poi MBA, FR), n. 2 della sottoserie *Avvisi ed elenchi artistici*, è di ventitré persone (dieci donne e tredici uomini) e presenta alcune difformità nei nominativi, rispetto a Viziano che conta diciotto persone.

¹² Si tratta delle scritture nn. 4-5-6-7-9-10.

¹³ Cfr. John Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 110.

¹⁴ Questi primi articoli, che compongono la base delle consuetudini condivise, sembrano rimanere stabili nel tempo. Li ritroviamo molto simili, in certi passaggi fino

articolo si esplicitano la paga dello scritturato, il cambio della valuta nei diversi Stati d'Italia che saranno attraversati, la durata dell'ingaggio, i casi fortuiti a favore dell'impresa in cui vi è sospensione di contratto. Tutte le scritture riportano anche un articolo che entra sul piano della resa scenica e riguarda la credibilità dei personaggi maschili, ai quali si chiede di conformarsi a un certo realismo esteriore:

Onde evitare le vergognose incongruenze che tutt'ora si veggono nel Teatro Italiano, che giustamente vengono da tutti biasimate, quale è quello di vedere un personaggio con Barba o Baffi sia col costume in parrucca, sia in altri costumi nei quali è parimenti assurdo, si conviene per patto espresso che il Sig. [...] non porterà Barba o Baffi di sorta; o in quelle produzioni nelle quali sarà creduto opportuno dal Direttore toglierla interamente, od in parte, non dovrà rifiutarsi, o sottostare in caso di rifiuto a quella multa che al Direttore piacerà imporgli, rimanendo sempre al med. Direttore il libero arbitrio di fare eseguire la sua parte da chi meglio crederà.

Sembrano scritte in linea con quello che emerge in altri contratti coevi¹⁵, anche se manca un'indicazione relativa alla scansione temporale dei pagamenti. Non vi troviamo neppure l'obbligo di uniformarsi alle restrizioni della censura, che invece è presente nei contratti della Reale Sarda, né riferimenti alla malattia.

Ciò che rende interessante il gruppetto di scritture è l'attenta graduazione con cui viene impostato il rapporto tra ruoli e compensi, attraverso il sistema combinato di paghe e beneficiarie, queste ultime vitali integrazioni sul doppio piano della reputazione e del denaro. Anzitutto, gli unici a ricevere non un salario quotidiano, ma un onorario complessivo per la loro prestazione (5.000 lire austriache) come segno di distinzione¹⁶, sono Carolina Internari, *madre nobile*¹⁷ e *prima caratteristica*, e il figlio

identici nel lessico, nelle scritture del capocomico Rossi, analizzate da Mirella Schino in questo Dossier.

¹⁵ Per un confronto ho fatto riferimento a Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali*, cit., pp. 51-52 e alle scritture di Adelaide Ristori nelle compagnie Reale Sarda e Domeniconi-Coltellini conservate nel Fondo Ristori.

¹⁶ Il salario giornaliero veniva considerato una forma di pagamento tipica delle arti meccaniche, mentre l'onorario caratterizzava le arti liberali. Cfr. Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., p. 154. La differenziazione di pagamento è ancora in uso all'inizio del Novecento, come emerge dall'articolo di Serena Sansoni in questo Dossier.

¹⁷ La scrittura specifica «rispettate le convenienze della Prima Attrice», testimoniando l'inarrestabile espansione del ruolo della *prima attrice* nel teatro del primo Ot-

Giovanni, *brillante assoluto*. Al compenso si aggiungono le beneficiate, ossia «quattro mezze serate tre delle quali a destinazione del Direttore della Compagnia, ed una nel Carnevale»¹⁸. La clausola specifica cioè che solo una beneficiata sarà fissata nella stagione presumibilmente più ricca, mentre per le altre gli scritturati si dovranno rimettere alla decisione del direttore.

Gli altri attori e attrici sono pagati con un compenso giornaliero e questo li pone a un livello inferiore rispetto agli Internari. Il meglio pagato, con 9 lire al giorno e «tre mezze serate all'uso comico due delle quali da destinarsi dall'impresa, la terza in Carnevale», non è il *primo attore* o il *caratterista* come la scala di valore più comune vorrebbe, ma Filippo Lottini, *padre e promiscuo assoluto, ed in mancanza di queste altre parti primarie*. Forse la scelta fu dovuta alle condizioni poco favorevoli in cui la compagnia si trovò a nascere, ovvero a stagione già iniziata e quindi nella difficoltà di trovare buoni attori nei ruoli primari. A Gaetano Mariani *caratterista assoluto*¹⁹ vanno 8 lire, più due mezze serate senza alcuna specifica di stagione: va notato come, scendendo nella gerarchia, non solo cala il compenso, ma sfuma anche il privilegio della beneficiata in Carnevale. Pure il *primo attore, primo amoroso, e tiranni giovani* Giovanni Sabatini riceve 8 lire, ma senza alcuna beneficiata e senza diritto di scelta di parti: forse era appena arrivato a quel ruolo, forse non era un buon *primo attore*. Abbiamo, infine, anche le scritture delle due *amoroze* (Maddalena Arcelli, *amorosa e generica giovane*²⁰, e Selene Raimondi²¹, *amorosa e parti brillanti*), nessuna delle quali insignita del titolo di *prima*. È un dato significativo che sul piano contrattuale mostra,

tocento. Su questo cfr. Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 34-35.

¹⁸ Con mezze serate si intende che al seratante va un terzo dell'introito netto (non la metà come di consueto), cfr. Parmenio Bettoli, *Dizionario comico: 277 voci*, Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885, s.v.

¹⁹ In virtù della consuetudine delle parti di favore, Mariani si obbliga pure a «recitare qualche promiscuo o altre parti di prima qualità, sempre in relazione al primo carattere. Verranno escluse le parti intieramente serie».

²⁰ Viene scritturata insieme al marito Cesare Arcelli, *generico e generico da parrucca*.

²¹ È una dilettante al debutto nel professionismo: per questo è obbligata come tutti a «vestirsi alla Borghese del proprio con lusso, e decenza analogamente al carattere che sosterrà», ma l'Impresa si impegna a fornirle «gli abiti di costume», venendole incontro

mi pare, la volontà di mantenere una contegnosa distanza tra la *prima attrice*, novella e altezzosa marchesa, e le altre donne della compagnia. Forse vi possiamo leggere già un segno di quella diffidenza verso le giovani attrici che caratterizzerà l'Adelaide matura e ne limiterà la capacità di capire e formare la nuova generazione²².

Nasce la Compagnia Drammatica Italiana

Scioltasi la Reale Sarda nel Carnevale 1856, in Quaresima i Ristori-Capranica fondano sulle sue ceneri la loro compagnia, che viene intitolata Drammatica Compagnia Italiana, prendendo spunto dai primi successi di Adelaide all'estero e cavalcando un'investitura simbolica nazionale guadagnata sul campo. La fortunata titolazione d'ora in poi campeggerà nell'intestazione dei moduli ora prestampati delle scritture, nelle quali però i nomi di Adelaide Ristori e Giuliano Capranica del Grillo non compaiono. Dalle scritture si ricavano le identità dei direttori, amministratori e segretari della compagnia, ma non quelli dei proprietari, che in tal modo mantengono formalmente l'anonimato dettato dal riserbo aristocratico, come già avevano fatto nell'Alberto Nota. È questa una delle anomalie della Drammatica Compagnia Italiana, giacché per i comici era invece motivo di vanto titolare la compagnia con il proprio cognome.

Sono passati pochi anni dal 1852, ma Adelaide è ora diventata una *vedette* europea: come costruisce la sua compagnia? A partire dall'"intronizzazione parigina" del 1855, l'attrice fa propria una politica molto precisa, del cui concetto guida così educa l'amico Balboni: «non v'è bisogno di contornarmi di alcuna nostra *celebrità* tutte incognite alla Francia ed altrove, ma bensì d'un buon complesso che armonizzi bene con me, di bell'aspetto, di decenza nell'apparenza e di null'altro»²³. Con

nella dispendiosa costruzione del guardaroba, sulla quale si veda la nota 23 del saggio di Schino in questo Dossier.

²² Su questo si veda Francesca Simoncini, *Generazioni di attori. Il carteggio di Adelaide con Maddalena Ristori e gli affanni della capocomica*, «Drammaturgia», n.s., n. 10, 2023, pp. 65-75.

²³ Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Milano, 25 novembre 1855, in MBA, FR, *Corrispondenza* (ora in Paola Bignami, *Alle origini dell'impresa teatrale*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 100).

queste parole in mente analizzeremo le scritture riferibili al primo triennio comico della compagnia (1856-1859)²⁴. Anche in questo caso la serie non è completa. Abbiamo quattordici contratti e ce ne mancano due importanti: quello con Luigi Bellotti-Bon, cugino di Adelaide, direttore della compagnia e impegnato in ruoli primari e brillanti, e quello con Achille Majeroni, che subentra dal 1858 come *primo attore* (insieme alla moglie Graziosa, *amorosa*) al posto di Vitaliani e che viene espressamente scritturato per mettere a tacere le accuse secondo cui Ristori si era contornata solo di artisti mediocri²⁵. Dei Majeroni abbiamo però il contratto per il biennio successivo, e si può presumere che non si discostasse troppo dal precedente. Si può dunque arrivare ad analizzare 15 scritture per 21 comici, comprendendo quasi interamente l'organico della compagnia, salvo un paio di ruoli minori che furono rimpastati nel triennio²⁶.

In questo caso il rapporto tra comici pagati su base giornaliera (in un caso mensile) o con onorario prestabilito è più confuso e difficile da decifrare. Rispetto alla distribuzione dei ruoli e delle beneficiarie, invece, la politica dell'attrice-marchesa appare molto decisa. I ruoli primari ora sono ridotti al minimo ed esclusivamente al genere maschile. La compagnia ha un *brillante*, Bellotti Bon, e un *primo attore*, prima Cesare Vitaliani²⁷, poi Majeroni. Non esistono ruoli primari femminili, oltre a quello della *prima donna*, ma neppure ruoli secondari. Di fatto, le donne sono del tutto escluse dallo strato intermedio di potere tra Ristori e il resto della compagnia.

Il resto della compagine è formato da generiche e generici, a cui Ristori può attribuire le parti più liberamente. In quattro casi però – e questo mi sembra un dato davvero interessante e, forse, unico – troviamo degli atipici “generici-non-generici”, generici cioè che ricevono in seconda istanza mansioni molto precise. Giacomo Glech è scritturato come *generico di primo rango* cioè *padri, tiranni, promiscui*; Eugenia Barracani come *generica primaria* cioè *seconde donne e madri*; Barbara Feliziani

²⁴ Si tratta delle scritture dal n. 12 al 25 e della n. 40.

²⁵ Cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 111. Su Majeroni, cfr. Rita Majeroni, *Achille Majeroni. Grande attore sul palcoscenico dell'Ottocento*, Milano, Crocetti, 2005.

²⁶ Facendo riferimento alla sottoserie *Avvisi ed elenchi artistici*, la compagnia doveva essere di venti-ventuno elementi.

²⁷ Vitaliani è scritturato anche come *primo amoroso*. Nel suo contratto è depennato l'obbligo di recitare anche nelle farse (art. 10), segno distintivo del primattorato.

come *generica primaria* cioè *madri, seconde donne, caratteristiche*; Annunziata Glech, *generica* cioè *servette, seconde donne*. Se la scrittura di Glech testimonia il più generale percorso di promozione del *primo generico* a ruoli che andavano verso la sparizione e che potevano essere da esso assorbiti²⁸, ben diverso è il caso delle tre donne, la cui genericità è negata di fatto dall'attribuzione di impieghi definiti. Le *generiche* erano attrici principianti, spesso dilettanti, avevano parti insignificanti, paghe bassissime: risulta davvero una curiosa anomalia vederle per contratto impegnate in ruoli di tutt'altro carattere e prestigio. Era una soluzione inventata *ad hoc* dai Capranica per correggere la distorsione implicita nell'architettura di una compagnia che non prevedeva scritturate di valore? Ovvero: era un modo per mantenere la pacifica convivenza della comunità, azzerando le pretese nel momento della distribuzione delle parti e l'anarchia che sarebbe potuta nascere dall'assenza di precise qualifiche? Oppure i Capranica-Ristori pagavano meglio e più degli altri, per cui attrici capaci di fare la *seconda donna* e la *madre* si lasciavano scritturare anche come *generiche*? Sembra più sensata la prima ipotesi, ma per rispondere bisognerebbe comparare molte più scritture di quanto non sia possibile ora.

Rispetto alle scritture della Alberto Nota le beneficiate sono nettamente ridotte. Non conosciamo il contenuto del contratto di Bellotti Bon, ma fra le scritture conservate c'è solo un attore a vedersi concessa «una mezza beneficiata da darsi al Teatro Italiano di Parigi» e non è il *primo attore*, ma Pasquale Tessero, *generico primario*, cognato di Adelaide, in quanto consorte della sorella Carolina. È un dato importante, che ci ricorda come il sistema familistico della compagnia ottocentesca, destinato a rimanerci per la gran parte oscuro perché parenti e famigliari solo raramente venivano ingaggiati tramite scritture, prevedesse una rete di protezioni e privilegi riservati ai membri della famiglia.

Sul piano formale, le scritture della Drammatica Compagnia Italiana si allungano e precisano nell'articolato (si arriva ora a 16 punti). Vi è aggiunto l'obbligo di firmare e rispettare il *Regolamento di palcoscenico*, che ricapitola le consuetudini che regolano il comportamento e il lavoro

²⁸ Cfr. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., pp. 287-291, che chiarisce come i *generici* riuscirono in alcuni casi ad elevarsi a ruolo e avessero molta più dignità delle *generiche*.

di attori, attrici e tecnici²⁹. Il *Regolamento* si consolida proprio nel corso del XIX secolo e ancora oggi, attraverso la stratificazione del riproporsi degli usi e il suo continuo aggiornarsi al presente, è allegato ai Contratti Collettivi Nazionali di Lavoro, come reperto vivente di un passato e di una tradizione.

Fra i nuovi articoli inseriti nelle scritture sono significativi, per la portata novatrice e l'impatto sul sistema distributivo, quelli che riguardano le tournées all'estero, introdotti già nel terzo, che menziona l'obbligo «di recarsi in qualunque città d'Europa che venga dal Direttore indicata [...]», precisando il raggio d'azione della compagnia. Sappiamo bene che i comici italiani avevano perso da tempo l'uso sistematico di recarsi all'estero. Da dove presero spunto i Ristori-Capranica per regolamentare questa casistica?

Abbiamo un precedente nella convenzione che gli artisti della Reale Sarda avevano firmato in occasione della tournée del 1855, tanto spinta e voluta proprio da Giuliano. Già in questo prezioso documento troviamo fissate le consuetudini di base che resisteranno nel tempo: il conduttore Francesco Righetti si obbliga a corrispondere «l'aumento del trenta per cento sulla paga giornaliera [...] dal giorno della partenza fino a quello del loro ritorno in patria»³⁰, a pagare i viaggi fuori Italia in seconda classe in ferrovia e in posti interni nelle diligenze, ma non le spese di passaporto che rimangono a cura degli artisti. Gli artisti si obbligano a loro volta a ridurre il vestiario allo stretto necessario per il repertorio che sarà dato all'estero. Sul fronte organizzativo, la convenzione rappresenta una pietra miliare nella storia della circuitazione italiana e concretizza sul piano formale il nodo di interconnessione fra la morente tradizione delle compagnie privilegiate e l'ascesa delle compagnie grandattoriali a vocazione internazionale. Non ci aiuta però a risalire alle origini delle consuetudini che riguardavano le tournées all'estero. L'ipotesi di una

²⁹ Anche il *Regolamento di scena* della DCI cambia negli anni naturalmente, assorbendo per esempio articoli che prima erano indicati nelle scritture, come nel caso dell'obbligo per gli attori di tagliarsi barba e baffi.

³⁰ Intitolato *Convenzione seguita fra l'Impresa e gli Artisti della R. Compagnia sarda per dare un corso di rappresentazioni a Parigi ed altri teatri fuori d'Italia nell'anno 1855*, il documento è manoscritto su carta intestata della «Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna, ecc.» e si trova presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo Rasi, cart. 5, n. 11.

derivazione dall'opera e dal ballo³¹, dove il fenomeno della circuitazione internazionale era già radicato, è tutta da verificare. Rosmini conferma l'abitudine delle imprese di pagare i viaggi agli artisti all'estero, ma rispetto all'aumento della paga riporta un caso in cui si parla del 50, non del 30%³². Nella scrittura prestampata di Ristori con la Domeniconi-Coltellini (1846) l'art. 4 specifica che, nel caso in cui la compagnia fosse andata a Palermo, il viaggio in mare Civitavecchia-Palermo sarebbe stato a carico dei capocomici e non dei comici, come normalmente nei viaggi in Italia³³. Dunque il discrimine poteva anche essere la durata e la pericolosità del viaggio? Per capirlo ci vorranno altre ricerche.

Le scritture del "giro del mondo"

Le sei scritture concluse in occasione del "giro del mondo" (1874-1876)³⁴ rappresentano la compagnia al massimo della sua esposizione internazionale. Hanno una durata inferiore al triennio, sono finalizzate al "progetto" del tour, affrontato da una compagnia di ventidue membri. Ci mancano gli accordi con i numerosi parenti di Adelaide coinvolti nel giro: il fratello Cesare, direttore di scena e la moglie Amalia; la nipote Giulietta Tessero, sorella di Giovannino impiegato nell'amministrazione, e il marito Edoardo Majeroni, in alternanza con l'intramontabile Giacomo Glech assunto, forse più per anzianità che per merito, alle parti primattoriali; l'amministratore Luigi Trojani, cognato di Adelaide (era stato sposato con la sorella Annetta).

³¹ Sull'ambito, piuttosto trascurato dagli studi, delle scritture di ballo, cfr. il saggio di Giulia Taddeo in questo Dossier.

³² Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Manini, 1872, vol. I, § 421, "Importanza della espressione *teatri fuori d'Italia*". Rosmini non spiega che cosa si intenda per estero o fuori d'Italia. Probabilmente si intendevano i territori fuori da quella che in età postunitaria sarà chiamata Italia geografica (ma con esclusione talvolta delle isole).

³³ Scrittura n. 3, 17 giugno 1846, in MBA, FR.

³⁴ Per la ricostruzione del giro del mondo, si vedano Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani, *Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano e Thaiz Bozano, Mappa interattiva del "giro del mondo" di Adelaide Ristori*, entrambi in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali*, cit., pp. 38-106 e 107-110.

Questa volta il “tasso di genericità” diminuisce di peso (ma non sparisce) e alle due attrici principali sono restituiti i ruoli di diritto: Zaira Boyer è *prima attrice*, *giovane amorosa* e *generica*, mentre Giuseppina De Stefani è *seconda donna*, *madri* e altre parti primarie, nonché *prima donna*, quando non recita Ristori. È forse un segno del tempo che passa e della consapevolezza di Adelaide di essere destinata al declino (il tour avrebbe dovuto essere un addio alle scene, anche se il ritiro avvenne solo dieci anni più tardi): le attrici più giovani non possono più essere schiacciate come si era fatto nel pieno del fulgore e sono necessarie al bilanciamento drammaturgico della compagnia.

Se le donne hanno riconquistato i ruoli, le beneficiarie sono, nelle sei scritture del giro del mondo, completamente scomparse. Scorrendo il *Repertorio giornaliero delle rappresentazioni*, si evince che l'unico artista che ebbe regolarmente delle serate (oltre a Ristori naturalmente e a una data concessa al fratello Cesare) fu il *primo attore* Edoardo Majeroni, del quale non è tuttavia conservato il contratto. Dal *Repertorio* risulta tuttavia un «beneficio artisti», in corrispondenza della data del 19 gennaio 1875, a Città del Messico, durante il quale furono dati gli atti terzi di *Elisabetta e Maria Stuarda* e una miscellanea fra farse e arie d'opera (da *Cenerentola* e da *Elisir d'amore*). Sparso tra gli *Avvisi ed elenchi artistici* (è il n. 78), il Fondo Ristori restituisce un foglio datato Lima il 9 novembre 1874, che aiuta a ricostruire il fatto, offrendoci un raro esempio di vita assembleare della compagnia, all'ombra dei potenti capocomici. In questa carta «tutta la Compagnia chiamata in casa dell'Amministratore Signor Trojani, onde mettersi d'accordo sulla serata di beneficio gentilmente accordataci» dichiara di avere deciso all'unanimità di tenere la serata in Messico e stabilisce che i proventi saranno divisi in porzioni identiche. Mentre Adelaide Ristori aveva imparato a sfruttare le beneficiarie per accrescere il prestigio della propria fama e fare incetta di favolosi incassi e meravigliosi doni³⁵, la serata di beneficio accordata ai comici era un modo per sostenere i bassi redditi degli scritturati, nel corso di un *tour* durante il quale – specie nei paesi affacciati sull'Oceano Pacifico – il costo della vita si era rivelato una variabile più minacciosa del previsto. Varie scritture fra quelle analizzate prevedono da parte dei capocomici l'esborso di una «sovvenzione», cioè

³⁵ Si veda la lettura delle beneficiarie come momento di *piacere del pubblico* nell'articolo di Schino in questo Dossier.

di un anticipo sulla paga, nei mesi precedenti all'ingresso in compagnia. Ci accorgiamo così che il capocomicato poteva funzionare anche come uno strumento finanziario: permetteva forme di piccolo credito, a carattere mutualistico, perché gli anticipi, che venivano restituiti a rate sulla paga, non generavano interessi. Nella sua apparente insignificanza, ma puntuale ricorrenza, questo dato ci dice quanto utile possa essere analizzare sistematicamente documenti come questi: ci ricordano in questo caso non solo la precarietà economica insita nel mestiere, ma anche la capacità dei comici di trovare soluzioni interne alla loro microsocietà.

Dal punto di vista formale, le scritture del giro del mondo non sono molto diverse da quelle del primo triennio. Una peculiarità, che viene introdotta dal triennio 1859-1863, è il bilinguismo dei contratti, stampati e compilati in lingua italiana e francese. Poco comprensibile sul piano del rapporto capocomici-scritturati, giacché il personale fu sempre e solo italiano – a parte la breve presenza di un segretario francese – la scelta trova, a mio avviso, una spiegazione nell'articolato, dove si legge che, in caso di «divergenza d'idee sull'adempimento del contratto», l'amministrazione sottoporrà la controversia ai «Tribunali francesi come più speditivi o del luogo ove dimorasse la Compagnia». Questo forse spiega anche perché i Capranica scelsero di porre la sede della compagnia a Parigi, al di là di possibili vantaggi d'immagine, e lì la mantennero sempre, anche quando Adelaide smise di recitare regolarmente in quella città.

Le scritture del giro del mondo testimoniano anche la lievitazione e l'ulteriore precisarsi degli articoli relativi ai viaggi, che subiscono una revisione costante nel corso degli anni, a partire dalla prima tournée negli Stati Uniti (1866): i Ristori-Capranica sono diventati esperti nella complessa logistica che caratterizza lunghi e lontani spostamenti e regolano con attenzione ogni dettaglio. I bagagli vengono ora pesati alla piazza di partenza: gli attori non possono superare trenta chili di bagaglio personale e dieci per ogni parte che dovranno disimpegnare. Viene aggiunto anche un articolo dedicato esplicitamente all'America, nel quale prima di tutto si ribadisce l'obbligo di seguire la compagnia «senza eccezione né riserva alcuna»: evidentemente i ripensamenti di fronte a spostamenti transatlantici rimanevano una minaccia. Viene inoltre stabilito il pagamento di un soprassoldo giornaliero personale (2 dollari al giorno in carta-moneta negli Stati Uniti e dieci lire nel resto d'America), che però non viene dato agli artisti durante i viaggi di mare o fiume, poiché in quei casi l'impresa si fa direttamente carico del vitto.

Pionieri nella circuitazione globale, i Ristori-Capranica rappresentavano il riferimento obbligato per la regolamentazione dei viaggi. Non sorprende trovare sostanzialmente le stesse condizioni economiche nella scrittura con cui Tommaso Salvini ferma i coniugi Mancini per la stagione 1870/1871³⁶, durante la quale si recherà in Sud America. Qui però l'articolo relativo al soprassoldo non è ancora integrato nella parte a stampa, ma viene aggiunto come addizionale in forma manoscritta: è una fresca filiazione dalle pratiche dei Capranica, spuntata da scritturati che sanno il fatto loro? I Mancini in America erano già stati con la Drammatica Compagnia Italiana e il suo bel soprassoldo, al quale non avranno rinunciato facilmente. Comparare più scritture in ottica di sistema ci porta a guardare agli scritturati come a dei *passeur* o agenti di trasmissione che, con le loro richieste, potevano trasmettere da una compagnia all'altra le spore degli usi più favorevoli al funzionamento della microsocietà e stimolare l'aggiornamento lento ma costante delle convenienze teatrali. Forse possiamo leggere le trattative non solo come negoziazioni tra capocomico e scritturato, ma come luoghi simbolici di confronto fra diverse politiche di capocomicato, che i comici implicitamente portavano a comparazione ogni volta che passavano da una compagnia all'altra?

³⁶ MBA, Fondo Salvini, *Contratti*, n. 801/765. La scrittura, prestampata, è intestata «Drammatica Compagnia di Proprietà e sotto la Direzione di Tommaso Salvini».