Mirella Schino

CONTRATTI E LACRIME
ARTE E ARTIGIANATO NEL TEATRO A FINE OTTOCENTO: CESARE ROSSI E LA GIOVANE DUSE

Ho iniziato da qualche anno una nuova ricerca sul teatro italiano di fine Ottocento, a partire da un vecchio studio sulla corrispondenza tra la Duse e la Ristori[1]. Durante il lavoro ho avuto a che fare con una gran mole di documenti e di informazioni di peso disparato: contratti, biglietti, repertorio, paghe, critiche e cronache, stipendi, festeggiamenti, serate d'onore, *toilettes* di attrici e spettatrici, certe norme della collaborazione tra attori, certi aspetti del rituale complessivo, del galateo implicito ed esplicito che governa lo spettacolo. Alcuni sono interessanti, altri, la maggior parte, sconfinano con l'aneddotica, sono scarti.

Gli scarti sono spesso molto divertenti. Ma dietro il nostro piacere nel leggere gli elenchi dei regali nelle beneficiate c'è anche qualcosa di più, la sensazione di non aver spremuto tutto il loro succo. Ci possono dire qualcosa proprio sul teatro, qualcosa di specifico, non solo su fenomeni sociali legati alle abitudini degli spettatori? In fondo è lo stesso anche per i documenti più importanti, quelli che ci informano di economia o di organizzazione, di tutto quel che nella introduzione a questo Dossier ho chiamato il livello intermedio del teatro. In che rapporto possiamo metterli con la creazione? La prospettiva può cambiare se proviamo a considerare tutti questi fattori – economici, organizzativi, socio-antropologici, relativi alla vita degli attori, alle modalità con cui sono assunti in una compagnia, agli stipendi, ad alcune relazioni con gli

[1] Ho pubblicato per la prima volta la corrispondenza Duse-Ristori nel 1984 (Mirella Schino, *La Duse e la Ristori*, «Teatro Archivio», n. 8, settembre 1984, pp. 123-181). L'ho ripubblicata poi come appendice nel mio *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 407-453. Nella mia prossima pubblicazione il rapporto tra le due attrici sarà solo un filo per indagare l'artigianato teatrale ottocentesco.

spettatori, più o meno ritualizzate – come una forma paradossale di artigianato teatrale. Nel teatro italiano ottocentesco solo di rado ci troviamo di fronte a un artigianato più comprensibile per noi, quello delle prove, della lenta costruzione di uno spettacolo, e ha forme molto diverse dalle nostre. Bisogna cercare l'artigianato da altre parti.

Economia e organizzazione hanno e hanno avuto sempre una influenza fondamentale sull'arte, in particolare su quella teatrale. Ma nel caso di cui sto parlando, il teatro di fine Ottocento, diversamente da quel che accade per noi, la struttura organizzativa e quella economica si sono formate per lo più all'interno della cultura attorica, oppure hanno avuto il tempo di essere interiorizzate nel corso dei decenni. Oltre alla consueta influenza, hanno qualcosa di più, una funzione attiva. Sono artigianato: non proprio tecniche, ma qualcosa che sta al posto delle tecniche. Pur senza avere niente a che fare con la visione o la creazione, sono ciò che la sorregge, sono la sua base e il suo scheletro. Sono però un artigianato privo di consapevolezza, o autocoscienza, e le tensioni sceniche che modella poggiano piuttosto su consuetudini di lunga durata, un po' come succede per quel che riguarda il livello pre-espressivo dell'arte attorica così utilmente individuato da Eugenio Barba[2].

Nel nostro caso, le consuetudini non riguardano la postura del corpo, ma abitudini reiterate che vanno da usi come scene dipinte, o arredi reperiti sul posto, o il fondamentale uso dei ruoli, ad aspetti meno noti e appariscenti, quello che ho chiamato "scarti": modi di inchinarsi e opporsi al volere degli spettatori, applausi e rituali di consenso e dissenso. Modi di farsi guardare dagli spettatori, scelte del repertorio, continuità tra arte e vita: tutto questo finisce per costituire lo scheletro dell'arte. Artisti di genio riescono poi a utilizzare alcune funzioni artigianali per le loro impennate d'arte.

[2] Eugenio Barba ha individuato un livello del lavoro dell'attore largamente transculturale, che ha chiamato pre-espressivo e che non riguarda interpretazione, stile, volontà del performer, ma l'insieme di tensioni che governano la postura del corpo in modo da renderlo interessante per chi guarda, non direttamente indirizzato alla creazione, ma fondamentale per sorreggerla e influenzarne la qualità. Cfr. in particolare il suo *La canoa di carta*. *Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993. Il discorso di Barba è stato di grande importanza perché ha permesso esplorazioni sul lavoro degli attori in scena a un livello più sotterraneo rispetto alle consuete discussioni su condizionamenti culturali o stili.

L'Ottocento – così diverso, così complesso – è difficile da capire per occhi del Ventesimo secolo, anche di studiosi. Ed è uno specchio inquietante per capire i nostri vantaggi e i nostri svantaggi. Lo aveva ben capito Gerardo Guerrieri, di cui, nel corso della mia ricerca, ho trovato questo appunto:

> la storia non è possibile come modo di vivere per me
> è un'integrazione
> è qualcosa che uno fa per capire,
> per aprirsi,
> per confrontare altri tempi altri mondi
> un'altra umanità
> e questo confronto dev'essere continuo
> com'erano? E perché erano così?[3]

Propongo una piccola indagine, in cui i contratti sono solo un punto di partenza. Riprenderò storie e materiali in parte noti in parte nuovi, intrecciando questioni e dati molto diversi all'interno di un arco temporale ridotto, poco più di tre anni, dal dicembre del 1879 all'ottobre del 1883, forse troppo pochi per mostrare davvero la portata dell'artigianato. Ma sufficienti per spostare il nostro punto di vista più in basso, al livello delle fondamenta, di quanto metta in moto l'arte degli attori e lo sguardo degli spettatori.

Dicembre 1879

Claudio Meldolesi ha notato come per rompere l'imprinting imposto dagli artisti della generazione risorgimentale, dominata da Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, fosse stato necessario che la loro arte si indebolisse per l'età[4]. Non sono del tutto d'accordo con lui. Certamente la generazione successiva a quella risorgimentale (quella della triade Giacinta Pezzana, Adelaide Tessero, Virginia Marini) ha molto in comune con la precedente. Le unisce una idea di teatro, che per loro sembra configurarsi come capolavoro da ammirare, luogo soprattutto di nobili passioni, arte competitiva tra le altre: quel che la Ristori

[3] Archivio Guerrieri, *Fondo Duse*, raccoglitore 4, cartella 5.

[4] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 11-12.

chiamava «grand'arte»[5]. Se ne differenzia per molte variazioni di stile e di repertorio. Ma nel complesso, a me sembra che la generazione più giovane, più che non essere in grado di operare fratture rispetto alla precedente, miri ad altro, a una essenziale azione di consolidamento in patria di regole e relazioni sia economiche che organizzative, per quel che riguarda i rapporti con gli spettatori, e quelli interni alle compagnie. Le grandi tournée internazionali che avevano caratterizzato i vertici dei risorgimentali erano importanti, però, pur dandogli uno sfogo, non toccavano il sistema italiano. Anche il ruolo di indiscussi punti di riferimento – ma estranei alle logiche teatrali correnti – che i tre componenti della triade risorgimentale continuano ad avere nei giornali o nei dibattiti è segno di un bisogno e di una volontà di stabilizzazione[6].

Proprio per questo gli anni Ottanta sono particolarmente interessanti: sono un momento in cui la situazione italiana è stata consolidata da molti punti di vista, compresi quelli economici ed organizzativi, e su questa solidità può maturare una violenta frattura artistica.

La mia indagine riguarda gli anni delle prime affermazioni di Eleonora Duse. Partirò dal piccolo gruppo di contratti che Cesare Rossi stipula per l'anno comico 1880/1881 – documenti, come tutti i contratti che riguardano gli attori, eccezionalmente ricchi di informazioni concrete, su vite, viaggi, relazioni, gerarchie, quindi su tutto quel magma che, cristallizzato dalle consuetudini, acquisisce lentamente un ruolo di artigianato, di supporto alla creazione, aprendo uno spiraglio sui rapporti interni alle compagnie, in particolare con il capocomico, o su quelli con il pubblico, o sul sistema dei ruoli. Un certo gusto per l'ordine, un figlio avvocato, forse perfino la preoccupazione di dover giustificare i propri conti con il Comune di Torino[7] hanno fatto sì che Cesare Rossi abbia

[5] Cfr. due lettere di Adelaide Ristori a Tommaso Salvini, entrambe conservate nel Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in poi, MBA, FR), la prima del 29 dicembre 1899 (ora in Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 101), l'altra dell'8 gennaio 1900.

[6] «L'Arte Drammatica» si riferisce a loro chiamandoli con appellativi un po' risibili, ma efficaci, come «celebrità nel sacco» o «celebrità milionarie», e nell'annuale *Quadro comico*, cioè il prospetto con l'elenco delle principali formazioni, presentate in ordine vagamente gerarchico, pubblicato tra febbraio e marzo, sono collocati al centro, in posizione onorifica, ma isolata.

[7] Cesare Rossi aveva pattuito con il Comune un affitto privilegiato del Teatro Carignano per una compagnia semistabile. Armando Petrini, che ha studiato la documenta-

miracolosamente conservato molti documenti di tipo organizzativo per questo periodo, e qualche minuta di lettera di reclutamento. Il primo contratto che esaminerò è quello che Rossi stipula con la *prima attrice*, Giacinta Pezzana, datato, nella sua versione definitiva, Napoli 17 aprile 1879[8]. A differenza della maggior parte degli altri contratti che ho avuto modo di vedere[9], quelli di Rossi non sono prestampati con clausole aggiunte, in genere a mano, ma sono tutti manoscritti, con parti, come sempre, cancellate o cambiate per modellarsi sui singoli casi. Nel 1879, la Pezzana faceva parte della compagnia stabile del Teatro dei Fiorentini di Napoli, in cui aveva avuto un ruolo direttivo determinante, anche se non sufficiente a garantirne la solidità.

Il contratto, come gli altri di Rossi, riguarda l'arte rappresentativa nell'Italia "geografica", comprese quindi Trieste, Dalmazia, Nizza, e quelle che vengono definite «Isole Italiane». Riassumo i diversi punti:

1. la Pezzana farà parte della compagnia dal primo giorno di quaresima del 1880 fino all'ultimo giorno del Carnevale della stagione 1882/1883;
2. farà parte della compagnia in veste di *prima attrice assoluta* ed è quindi tenuta a studiare e recitare tutte le parti relative al suo ruolo;
3. è tenuta a partecipare a tutte le prove, con una multa se non si rispetta l'orario;

zione, ha supposto che la cura per la conservazione dei contratti derivi da una necessità di rendicontare al Comune (*La Drammatica Compagnia della Città di Torino (1877-1884). Il progetto, le vicende, qualche dato*, in *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze*, a cura di Leonardo Spinelli, Roma, tab edizioni, 2024, pp. 83-118: 87), un'ipotesi che però non spiega la sopravvivenza di tutti i documenti.

[8] Fano, Biblioteca Federiciana, manoscritti Cesare Rossi (d'ora in poi BF, ms. CR), cart. 24 a). Di alcuni contratti Rossi conserva sia la versione finale che una prima bozza.

[9] Cfr. il saggio di Livia Cavaglieri per questo Dossier. In precedenza, avevo confrontato i contratti di Rossi con alcune scritture dello stesso periodo fatte dalla Ristori, in anni in cui però faceva compagnia solo per specifiche tournée. Per i suoi contratti la marchesa usa moduli in parte prestampati; le clausole, trattandosi di un periodo breve, sono di numero inferiore (mancano, per esempio, quelle sulla malattia). Le condizioni fondamentali (il 30% in più durante tournée all'estero, il grosso dei bagagli affidato al capocomico) sono uguali. Mancano i riferimenti alle beneficiate. Per quel che riguarda le paghe, un *primo attor giovane* della Ristori nel '79 guadagna più o meno quanto Arturo Diotti, *primo attor giovane* di Rossi nell'81. I contratti della marchesa sono conservati in MBA, FR. Molte norme rimangono invariate fino al Novecento, come mi ha segnalato Serena Sansoni, che l'ha constatato per la ricerca fatta per il suo saggio in questo Dossier.

4. deve viaggiare e mantenersi a proprie spese, e vestirsi con lusso e decenza (si intende: per le scene);
5. recarsi in tutte le piazze decise da Rossi, da cui non potrà allontanarsi senza permesso, portando sempre con sé il vestiario per le prime quattro rappresentazioni in una nuova piazza e per le ultime quattro della vecchia (evidentemente per evitare situazioni di disagio per il mancato arrivo di un baule). Non potrà rifiutare i teatri diurni, ritenuti popolari. Nel caso di doppie rappresentazioni è tenuta a farle tutte e due, ma ha diritto al solito «mezzo spesato secondo l'uso», cioè probabilmente una mezza paga giornaliera, o comunque a un rimborso parziale in più;
6. deve farsi sempre trovare in tempo nella piazza indicata;
7. assentarsi solo in caso di grave malattia, per la quale deve presentare certificato del medico del teatro e, anche in questo caso,
8. ha diritto a dieci giorni di assenza pagati e non di più;
9. per le tournée Rossi è tenuto ad occuparsi degli effetti che gli vengono da lei affidati; quindi, almeno parte del bagaglio è a suo carico;
10. in caso di forza maggiore, cioè guerre, morti reali, calamità naturali, Rossi ha diritto a sospendere le recite senza pagare la compagnia;
11. tutti sono tenuti a riconoscere un regolamento di palcoscenico, per garantire il buon funzionamento della compagnia[10];
12. l'unico a poter intervenire su un testo è il capocomico, se gli attori tentano qualche manomissione, saranno multati;
13. la Pezzana, *prima donna assoluta*, avrà una paga di 22.000 lire, una cifra veramente cospicua[11];

[10] I regolamenti variano da compagnia a compagnia ma con una base simile, vanno dal divieto di portare animali in scena durante le prove agli accordi necessari tra le attrici per evitare eccessiva uniformità nei colori del vestiario. Claudia Palombi ha proposto l'esempio pubblicato nel 1911 da «L'Argante» nel suo *Il gergo del teatro: l'attore italiano di tradizione*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 93-99.

[11] Benché alta, non è la cifra che la Pezzana aveva chiesto a Rossi, che era di 25.000 lire, come si evince da una lettera al capocomico, in cui parla anche di uno stipendio dell'anno precedente, a Napoli, di ben 30.000 lire (in quel caso, però, precisa, aveva funzioni sia di *primattrice* che di direttrice). Cfr. una lettera a Cesare Rossi del 18 gennaio 1879, ora in Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 93.

14. ha diritto anche a quattro beneficiate (cioè serate in cui l'attore prende metà degli incassi), due a Torino, le altre due dove vuole;
15. ha diritto a un riposo settimanale. Ma – altra clausola interessante – se recita tre tragedie i riposi settimanali diventano due. Forse le tragedie sono testi più lunghi, o sono considerate più faticose;
16. se la compagnia, invece di rimanere a Torino i cinque mesi previsti, gira tutto l'anno, l'attrice avrà diritto a una beneficiata per ogni tappa che preveda almeno venti rappresentazioni, cosa che ci suggerisce come la perdita dei vantaggi economici della semistabilità dovesse essere compensata da un aumento di serate d'onore, e quindi, di fatto, un aumento di stipendio per gli attori.

Il contratto, nelle sue clausole standard, è una buona fonte sulle condizioni di lavoro degli attori, sugli impegni e il vasto potere del capocomico. Ancora più interessante è vedere come alcune pratiche abbiano una lunga durata, per esempio quella di far portare con sé agli attori i costumi delle ultime quattro repliche di una piazza e delle prime quattro della piazza successiva. Il lavoro su questo tipo di materiali è appena iniziato, ne sappiamo ancora troppo poco[12]. Ma ci permette di capire l'importanza e i modi della stabilità del teatro ottocentesco.

Le varianti tra bozza e versione finale del contratto con la Pezzana indicano la misura della capacità contrattuale della contraente. Il pagamento è a questo punto ormai pattuito, ma anche il rispetto e il rango sono merci di un certo peso da contrattare. Per esempio, nella bozza c'è un riferimento cassato a finte malattie (multabili) o al fatto che i malanni, per essere pagati, non devono venire da "stravizi". Un'altra

[12] Cfr. anche il lavoro che Livia Cavaglieri ha cominciato a fare per quel che riguarda il "giro del mondo" della Ristori dal 1874 al 1876, molto vicino agli anni che qui sto trattando; cfr. 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*, 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. 38-106. Ma cfr. anche i contributi di Livia Cavaglieri e di Giulia Taddeo per questo Dossier. Per quel che riguarda me, come ricordato, ho cominciato a lavorare da qualche anno su documenti degli ultimi decenni dell'Ottocento; il lavoro di Serena Sansoni sull'ambiente di Luigi Rasi le ha fatto portare alla luce contratti del 1899.

clausola eliminata riguarda le malattie croniche, la cattiva condotta, il poco rispetto per la direzione, la scortesia verso i compagni, che danno al capocomico il diritto di rescindere il contratto. Più difficile da capire è l'eliminazione della clausola che riguarda l'obbligo per l'attrice di seguire la compagnia in caso di tournée all'estero, per le quali veniva indicato il consueto cambiamento di paga (il 30% esclusi i periodi di viaggio, se lunghi). La Pezzana, tra l'altro, era stata criticata per aver voluto compiere una tournée internazionale con una compagnia inadeguata, cosa non esente da ricadute sugli incassi[13]; avrebbe dovuto quindi teoricamente accogliere perfino con piacere l'ipotesi, per quanto remota, di un viaggio circondata da una formazione di buon livello.

Alla fine, è specificata la penale per i due contraenti in caso di rottura di contratto, generalmente quasi un anno di paga. Per la Pezzana è di 20.000 lire. Però un'aggiunta datata Torino 22 maggio 1880 invalida tutto: la collaborazione avrà, per reciproco consenso, la durata di un solo anno, e si concluderà nella primavera dell'81. La *prima attrice* è entrata in compagnia a febbraio, sono bastati tre mesi per chiudere il suo rapporto con la semistabile torinese. Il contratto regola minuziosamente rapporti di compagnia e perfino vita privata, è stato discusso, accettato o modificato in ogni suo codicillo. Però poi romperlo sembra molto facile[14].

Colpiscono in particolare l'entità della paga della Pezzana; la regolamentazione ferrea delle beneficiate e dei viaggi all'estero; il modo in cui è sottolineata la necessità di vestirsi «con lusso e decenza» (cioè, per le attrici, di farsi carico del gravoso impegno di costumi di un certo livello, ci torneremo). Ma tutto l'insieme delle clausole ci regala un quadro molto vivo della vita quotidiana. Per esempio, l'obbligo per l'attrice di portare con sé alcuni costumi per evitare che ritardi nella consegna dei bauli inceppino il meccanismo delle repliche: sono costumi per otto repliche, e visto che spesso si cambia testo ogni sera non è un peso da poco. Il contratto ci informa sulla questione delle malattie, anche per una *prima donna* così importante come la Pezzana. Ed è interessante

[13] Cfr. Cavaglieri, Chichiriccò, Romani, *Per un'analisi economica…*, cit., p. 55.

[14] Laura Mariani si è chiesta il perché di questa improvvisa rottura, tanto più che dalle sue lettere la Pezzana appare felice di tornare a Torino. Ufficialmente il motivo è il suo desiderio di tornare a lavorare all'estero, ma secondo la studiosa non si trova bene all'interno della compagnia di Rossi, in cui c'è un clima eccessivamente intrigante (Mariani, *L'attrice del cuore*, cit., p. 84).

anche osservare le dimensioni del potere capocomicale, che permette di sospendere le recite senza paga in caso di calamità: il che vuol dire che una eventuale calamità peserà tutta, economicamente, sulle spalle degli attori. In più c'è anche la clausola sull'alterazione del testo, permessa rigidamente solo al capocomico. Su temi come la paga e le beneficiate tornerò tra poco.

Se confrontiamo queste clausole con quel che conosciamo della storia della compagnia, ne viene fuori una mescolanza tutta particolare di rigidità notarile, ed elasticità fattuale, che non può riguardare il solo caso Rossi. La rottura del contratto è definita «di reciproca convenienza» e quindi, forse per questo, abolisce la penale. Ma ad esempio il punto 2, cioè l'impegno a recitare tutti i testi del suo ruolo, è poco più che simbolico: Rossi dà per scontato che la Pezzana rifiuti alcune parti, lo vedremo. Direi che serve soprattutto a impedire alla *prima donna* di protestare per le scelte di repertorio del capocomico.

Soldi, stipendi, spese

Dal contratto di Rossi con la Pezzana abbiamo visto come una donna, naturalmente una *prima donna*, possa essere una persona che guadagna molto. Anzi, è lei quella che guadagna di più, nella compagnia. Più di tutti gli uomini. La sua alta paga, 22.000 lire, è superiore a quella dello stesso Rossi, 20.000 lire[15]. In quanto capocomico, e quindi finanziatore, ha anche altre entrate, ma quella è la sua paga di *primo attore*. Si ripropone con forza la questione della anomalia teatrale femminile: l'incredibile diversità rispetto alla situazione "normale" delle donne fuori dal teatro.

Sbalordisce, letteralmente, la possibilità per una donna di guadagnare tanto, senza essere una cortigiana o una tenutaria di casa di tolleranza, e senza neppure essere una eccezione all'interno del proprio mondo. Ci si

[15] BF, ms. CR, cart. 19, *Registri attori, Condotta, spese straordinarie, copiature, autori, mediazioni, posta*, anno 1880-1881. La paga della Pezzana a Napoli era stata (almeno secondo quel che lei scrive a Rossi) di 30.000 lire, come *prima attrice* e direttrice. Secondo quel che ha ricostruito Laura Mariani, nel triennio 1865-1868 aveva avuto, nella compagnia di Bellotti Bon, uno stipendio di 16.000 lire (*L'attrice del cuore*, cit., p. 80). Lo stesso Bellotti Bon, come vedremo, afferma che lo stipendio di una buona *prima attrice* si aggira intorno alle 18.000 lire.

può chiedere quanto questo influisse sulle famiglie e sulla vita di coppia, in genere endogama. I giornali di conti di Rossi degli anni successivi indicano una cifra unitaria per le diverse coppie della sua compagnia[16] – la Duse e il marito, Flavio Andò e la moglie, Teresa Leigheb e il marito, e non solo loro. Ma la Duse, prima di sposarsi, prendeva un terzo in più di Tebaldo Checchi, suo futuro marito, e sarà lei, più tardi, ad avere il nome in ditta accanto a quello di Rossi. La distanza tra lei e una donna borghese è incolmabile.

La *prima donna* è un innegabile polo di attrazione, favorito da una drammaturgia francese spesso imperniata su passioni femminili, sulla *toute-puissance* delle donne, come aveva scritto Dumas[17]. Polese, nella sua rivista tanto nota e letta, «L'Arte Drammatica», si rivolge per lo più alle cortesi lettrici, al femminile. Però non dobbiamo trarne una immagine illusoria: la parte determinante, nel capocomicato, nel pubblico e non solo, era maschile. Ed era privilegiata nella più frequente, più economica, rapidamente dimenticata drammaturgia italiana.

Per quanto la faccia commerciale del teatro avesse permesso una relativa parità tra generi, la situazione reale era molto più complicata e incerta. Per esempio, se nella coppia Checchi il polo di attrazione e la causa degli aumenti di salario sarà la moglie, l'amministrazione dei soldi e dell'immagine pubblica rimarrà nelle mani del marito. Un altro indizio, tutto diverso, della sostanziale ambiguità della parità femminile possiamo trovarlo nel problema dei costumi, che costituiscono una spesa molto ingente per le donne, senza confronto rispetto all'equivalente maschile. Di questa clamorosa differenza di spesa non si teneva alcun conto nei contratti, per quanto nota. Una delle attrazioni di un'attrice era la bellezza, specie per gli spettatori, l'altra gli abiti, specie per le spettatrici. E una *prima donna* doveva vestire, se non con lusso, con dignità anche fuori scena.

Per quel che riguarda il rapporto non più tra generi, ma tra attori di alto e basso livello, le differenze salariali sono spiccatissime. I ruoli minori della compagnia di Rossi guadagnano intorno alle 2.000 lire. Tebaldo Checchi, *generico primario*, prende 4.600 lire. Ad Alessandro Duse, non

[16] Non ho trovato contratti per coppie, ma nel *Giornale della Drammatica Compagnia della Città di Torino* (conservato in BF, ms. CR, cart. 8) i pagamenti, invece, lo sono.

[17] Alexandre Dumas Fils, *Prèface* a *L'ami des femmes*, in Id., *Théâtre complet*, vol. IV, Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. 9.

desiderato e non necessario, vengono proposte solo 1.000 lire, poi alzate a 1.250. Arturo Diotti, *primo attor giovane*, quindi ultima delle prime parti, poteva contare su 2.800 lire annue[18]. Che non erano poco – erano lo stipendio di un direttore di ospedale in Lombardia[19]. Ma erano anche circa un ottavo del guadagno della Pezzana. Un'alta differenza di stipendio tra i vertici di una istituzione o di una industria e i suoi livelli più bassi è consueta, e accettata. Però una compagnia era anche un mondo, assai piccolo, una trentina di persone. A fine Ottocento la vita teatrale prevedeva che rimanessero insieme, con piccole variazioni, abitualmente per tre anni. Condividevano quasi tutta la giornata, tra prove e spettacoli. Si spostavano continuamente da una città all'altra; la vita interna alla compagnia era superiore a quella con l'esterno, per quanto le prime parti non familiarizzassero molto con le ultime: con tali dislivelli sia economici che di applausi e di riconoscimenti una compagnia poteva diventare, e diventava, una incubatrice di tensioni e pettegolezzi[20].

Riassumendo: gli attori, anche di basso livello, di una compagnia primaria guadagnavano decisamente di più non solo di un operaio, ma anche di un impiegato[21]. Le spese erano però molto più significative di quel che potremmo immaginare. In un articolo del 1875 – gli stipendi e le spese non sembrano avere avuto variazioni rilevanti nell'arco di una decina d'anni – Luigi Bellotti Bon, capocomico di polso, imparentato con la Ristori, di cui è quasi coetaneo, fa una appassionata denuncia del complicato sistema fiscale che pesa sulla vita delle compagnie e sugli artisti, e fa un po' di conti, stabilendo una sorta di rudimentale carrello

[18] BF, ms. CR, cart. 24 a).

[19] Cfr. Alberto M. Banti, *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996, p. 124: il livello di impiego più basso, quello dei medici-chirurghi secondari, prendeva molto meno, intorno alle 500 lire l'anno. Banti sta riportando qui stipendi di metà Ottocento, ma le oscillazioni non sono così forti, mentre fortissima è la differenza tra chi lavora in capitali come Milano, Firenze e Napoli e chi lavora altrove.

[20] Tutto questo riguarda il livello delle compagnie primarie; molto diversa è la situazione delle compagnie di basso o bassissimo profilo.

[21] Per un operaio specializzato degli anni Novanta, Banti indica una paga di circa 700 lire annue, mentre un impiegato di livello inferiore non superava le 1.500 lire (ivi, pp. 99-100). Il *Sommario di statistiche storiche d'Italia*, Roma, Istituto centrale di statistica, 1968, p. 129, indica uno stipendio di 10.200 lire per un Direttore generale; di 5.900 lire per un Direttore di sezione; di 4.250 lire per un Archivista capo, di 1.940 lire per un commesso.

della spesa per gli attori, anzi, per i primi attori[22]. Vi sono attrici, dice, che guadagnano fino a 18.000 lire (ricordiamo ancora le 22.000 lire della Pezzana). Di questa considerevole cifra, metà viene spesa in costumi elegantissimi e costosi[23]. E questa, precisa, non è una scelta delle attrici; è un costo fisso che viene da una volontà non contrastabile del pubblico. Con le restanti 9.000 lire devono mantenere sé stesse e una eventuale famiglia. Devono viaggiare, a loro spese, e devono pagare l'alloggio, che per le *prime donne* consiste in genere in appartamenti ammobiliati:

> Quando uno rimane stabile in una città prende un appartamento smobiliato e con 6 o 700 lire ha un quartiere decente che a poco a poco ammobilia… viaggiando continuamente si deve andare in quartieri ammobiliati… e prendendoli soltanto per un mese o due si pagano carissimi. Per cui non credo di esagerare dicendo che l'alloggio non costa loro meno di 2.400 lire l'anno. Ecco dunque che di 18.000 lire siamo ridotti a 6.600 lire, poco più di 500 lire al mese per viaggiare e nutrirsi. E mettere da parte per la vecchiaia? Nulla, nulla… e nulla!

D'altra parte, il livello degli stipendi pesa sulla controparte, i capocomici. Pochi anni dopo l'articolo di Bellotti Bon, Cesare Rossi entra anche lui nel merito dei costi di una compagnia, a cui aggiunge una geremiade un po' scontata sulle sue possibili conseguenze artistiche:

> [L]e nostre compagnie […] non sono dal più al meno, che un accozzo meglio o peggio assortito di molte mediocrità attorno a due o tre buoni attori; ma come potremmo noi capocomici scritturare tutti artisti eccellenti alle paghe che essi pretendono, colle scarse risorse di cui disponiamo?… Aggiungi che la fretta di studiare, allestire, rappresentare queste Commedie nuove per ritrarne il lucro necessario, danno esecuzioni monche, imperfette, e gli attori obbligati ad interpretare ogni sera una parte nuova non possono dedicarsi allo Studio della propria arte con quell'amore che è necessario. Date queste circostanze come si possono pretendere compagnie perfette, attori eccellenti?[24]

[22] Bellotti Bon si suicida il 31 gennaio 1883, per problemi economici. Il suo articolo, *Condizioni dell'arte drammatica italiana*, è ora in Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore* [1954], Imola, Cue Press, 2020, pp. 84-87.

[23] Come vedremo, è una cifra più che plausibile. La Pezzana ricorderà di aver speso in un anno 7.000 lire in abiti nel 1862, pur essendo stata scritturata per una cifra molto bassa da Ernesto Rossi – lei sostiene 3.000 lire; Laura Mariani ha però visto nel contratto uno stipendio di 7.000 lire austriache, più o meno equivalenti alle italiane, per il primo anno, e di 8.000 per gli altri due. Cfr. Mariani, *L'attrice del cuore*, cit., p. 80.

[24] Cfr. Petrini, *La Drammatica Compagnia della Città di Torino*, cit., p. 23.

Redditi del mondo comico e del mondo esterno

Approfitto delle cifre proposte dal classico volume sulla borghesia italiana di Alberto M. Banti per fare qualche altro confronto, in modo da avere un'idea del modo in cui l'economia del teatro si inserisca in quella della società, e delle conseguenze a livello della considerazione reciproca. Il reddito della Pezzana è quasi pari a quello di uno dei più pagati medici italiani – 1891, Antonio Cardarelli, 28.000 lire – mentre altri illustri medici guadagnavano dalle 15.000 alle 27.000 lire. Un presidente di Corte d'appello prendeva 9.000 lire, un presidente generale di Cassazione 15.000. Riporto la lettera aperta di un giovane pretore, del 1875. Il suo reddito è di circa 1.800 lire, 4,50 lire al giorno:

> Lo stipendio al pretore di lire 4,50 al giorno costituisce una vera derisione alla persona e più ancora alla scienza. Ai tempi di oggi lo stipendio minimo per un impiegato di concetto non può essere al di sotto delle annue lire 3.000 […]. Io sono pretore in un Capoluogo di circondario e non ho che la moglie e un figlio lattante. Pago per pigione di casa L. 30 al mese, alla donna di servizio lire cinque; occorrono per le spese minute e i miei bisogni personali lire quindici: non restano che L. 85; e questa somma è appena bastevole per pagare vino, fuoco e lumi. E per mangiare e vestire? Ci vogliono almeno altre lire cento al mese. E questa somma appunto io rifondo del mio. L'ho e con dolore lo vedo sfumare[25].

I redditi degli attori li rendevano diversi da impiegati come da magistrati. E non stupisce, in fondo i guadagni in teatro non hanno mai avuto niente a che fare con quelli della borghesia. Però qui stiamo parlando di stipendi fissi, non degli introiti occasionali di liberi professionisti. Né il teatro ha mai consentito i guadagni che saranno poi del cinema, o anche del teatro d'Opera[26]. Paragonare un presidente di Corte d'appello e la Pezzana non è così assurdo come può sembrare a prima vista. E se confrontiamo le testimonianze teatrali a quelle extra-teatrali i conti tornano: Bellotti Bon parla indicativamente di un costo di 50 lire mensili per un appartamento non ammobiliato, in una città importante, come solo quelle

[25] Cfr. Banti, *Storia della borghesia italiana*, cit. I redditi dei medici sono ricostruiti a p. 125, quelli dei magistrati a p. 118; la lettera del giovane pretore è a p. 119.

[26] Nel suo saggio per questo Dossier Giulia Taddeo esamina il contratto di una danzatrice di fama mondiale, che però, essendo del 1844, precedente all'unità d'Italia, è difficilmente paragonabile a questi.

toccate dalle compagnie primarie. Il giovane pretore dichiara 30 lire per un appartamento del genere in una cittadina di provincia.

Continuo con qualche altro confronto: nel 1899 il 60% dei medici condotti assunti dalle amministrazioni comunali aveva retribuzioni inferiori alle 2.000 lire, anche se talvolta integravano in vari modi[27]. Questo vale anche per qualche attore: nel 1880 Tebaldo Checchi, *generico primario*, prende 4.600 lire l'anno, molto meno della futura moglie, eppure aveva soldi da parte. Difficile capire come li guadagnasse, anche se fa talvolta riferimento ad attività vicine al giornalismo. È vero che, in quanto uomo, era esente dal problema del vestiario, cruciale per la sua futura moglie, di cui vengono particolarmente lodati i costumi, specie quando assume le funzioni di *prima donna*. Infatti, accumula debiti, che poi le saranno saldati dal marito[28].

Bellotti Bon scrive un articolo polemico. Ma paragonando i suoi conti ad altre informazioni indirette – il costo di una casa raccontato dal giovane pretore, le confidenze di Alessandro Duse al fratello sul fatto che i debiti della figlia le portano via metà delle entrate – possiamo constatare la sua attendibilità, poi supportata dalla bancarotta e dal suicidio. E Bellotti Bon tace di alcune spese, non enormi, ma che sappiamo indispensabili per le attrici, come una cameriera che le aiuti non solo per la casa, ma anche per l'enorme problema dei bauli (di costumi, abiti extra-teatrali, piccoli oggetti per sistemare le case d'affitto) da rifare a ogni tappa. Le entrate sono alte, ma ancora di più lo sono le spese, che, ribadisco, segnano una profonda differenza di uscite tra gli uomini e le donne, mitigando l'anomalia femminile, e contribuendo a portare le donne di teatro ai confini di quella che era allora la moralità corrente.

Non so se sono dati che possono sembrare di dettaglio, ma ragionare sugli stipendi nelle compagnie primarie cambia l'immagine del teatro ottocentesco. Il teatro di prosa è un'arte povera, non ha confronti con quello d'Opera. Ma anche in un periodo non particolarmente fulgido il

[27] Banti, *Storia della borghesia italiana*, cit., p. 126.

[28] Lo racconta lo stesso Tebaldo Checchi nella sua lunghissima lettera al marchese D'Arcais dopo la separazione (pubblicata, incompleta, in Leonardo Vergani, *Eleonora Duse*, Milano, Martello, 1958, pp. 22-27). Il padre della Duse, Alessandro, scrive al fratello Vincenzo parlando dei debiti della figlia in una lettera del 7 maggio 1881 (ora in *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 339-340).

giro di soldi è alto, gli stipendi sono ottimi. Gli spettacoli della Ristori, la sua cura ossessiva per i costumi[29], sono un'amplificazione di abitudini correnti più che un'eccezione, sempre nell'ambito ristretto delle compagnie primarie. Il livello delle spese per gli abiti ci conferma che alle *prime attrici*, per contratto, era in realtà richiesto uno splendore nel vestire che contraddice la nostra idea di uno spettacolo visivamente un po' sciatto, compensato dalla qualità attorica. Solo, si tratta sempre di spese e trovate individuali: l'effetto visivo riposa molto più sui costumi che sulle scene, e le spese pesano raramente sulla compagnia e sui capocomici, molto più spesso sui singoli attori e soprattutto le singole attrici.

Il paragone tra stipendi interni ed esterni al teatro, ci fa capire inoltre qualcosa di più di un rapporto con gli spettatori intenso quanto non semplice. Il pubblico era raramente a conoscenza delle difficoltà economiche di attori e capocomici. Sapeva invece qualcosa di più sulle entrate. I contratti non erano pubblici, però «L'Arte Drammatica» enfatizzava sempre gli incassi di una serata o di una tournée, quando erano notevoli. Li faceva apparire molto più cospicui, perché pubblicava cifre che spesso poi constatiamo essere lorde, tacendo le spese, notevolissime: l'affitto del teatro poteva prendersi il 50% dell'incasso. Cosa pensavano gli spettatori, i pretori di provincia, i presidenti di Corte d'appello, i medici di fronte alle sbandierate cifre dei guadagni, o anche più banalmente al lusso dei costumi delle *prime donne*?

La distanza non era quella, siderale, che oggi ci separa da una star cinematografica. Era solo una distanza sufficiente a sancire l'estraneità: l'altra faccia di quella complicità che è il perno dello spettacolo ottocentesco.

Contratto per Cecilia Duse

Il secondo contratto della compagnia Rossi che prendo in esame è il più noto, è quello per la *seconda donna*, Eleonora Duse, nella minuta, datata 23 dicembre 1879, «Cecilia» corretto in «Eleonora» in ogni punto. Era stato preceduto da una lettera di ingaggio di cui straordinariamente è stata conservata una minuta[30]. La lettera, dell'11 dicembre, è un documento interessante sul capocomicato. Rossi, a cui la Duse

[29] Un po' diverso è il discorso per le scene.

[30] Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna, 1879-1886*, Roma, Artemide, 2007, pp. 38-40, volume di riferimento per la giovinezza artistica della Duse.

è stata segnalata dalla Pezzana[31], è preciso, cortese, ma niente affatto affabile. Sta ingaggiando un'attrice di cui ignora il nome, si rivolge a lei come alla signorina Cecilia Duse[32]. E fa pesare tutta la differenza delle loro posizioni: il tono è quello di un uomo molto sicuro di sé, che sa come la persona con cui sta contrattando non abbia reali possibilità di scelta, benché la sua ottima proposta sia in realtà anche un bidone, cosa di cui è evidentemente consapevole. Non solo le propone una leggera retrocessione – un ruolo inferiore a quello che aveva, *seconda donna* invece di *prima donna giovane* –, ma precisa di non volerle concedere neppure la definizione di *seconda donna "d'importanza"*. Vuol dire che le possibilità di emergere della giovane ancora semi-sconosciuta sarebbero in tutto dipese dal buon volere di un capocomico che non conosce e che non la conosce. D'altra parte, era una proposta lusinghiera. Cesare Rossi era un capocomico importante, ora spesso ingiustamente mal considerato dalla storiografia, soprattutto per la conclusione infelice della sua collaborazione con la Duse. Non solo era un attore noto e molto reputato, ma anche un direttore apprezzato per la sua capacità di dar vita a una compagnia omogenea, curata, di saper far crescere gli altri attori[33]. Il contratto che ha da qualche tempo con il Teatro Carignano di Torino permette alla sua compagnia di passare cinque mesi nella stessa città, un vantaggio, come abbiamo visto, non indifferente per gli attori.

La Duse accetta la sdrucciolevole proposta. Ma non passivamente, benché fosse incinta, senza marito, e con un padre debole. Il suo caso ci permette di vedere come una giovane attrice "indifesa" (cioè priva di protezione maschile) sapesse contrattare, e questo benché sia in una posizione tanto difficile. Tra l'altro è piena di debiti, come spesso

[31] Scrive Laura Mariani (sulla base di tre lettere ad Alessandrina Ravizza) che, dopo una primissima impressione negativa a Napoli, la Pezzana aveva cominciato rapidamente ad apprezzarla, e si era notevolmente spesa per lei, procurandole la scrittura con Rossi e sostenendola in circostanze molto dolorose (cioè la fine della relazione con Cafiero e la nascita del figlio illegittimo). Cfr. Mariani, *L'attrice del cuore*, cit., pp. 84-85.

[32] I piccoli successi napoletani della Duse nell'anno precedente erano stati evidentemente un po' locali. Ancora quindici giorni dopo, nella bozza di contratto, la Duse è chiamata «Cecilia», poi corretto, benché debba nel frattempo esserci già stata un'altra comunicazione tra lei e il capocomico.

[33] Rimando ai frequenti apprezzamenti di D'Arcais, critico sottile e acutissimo.

succedeva ai giovani di teatro, e non solo alle donne[34]. Sapeva della gravidanza Rossi quando le scrive in termini tanto certi del consenso da sfiorare l'arroganza? Probabilmente no. Ma la Duse entra in compagnia portandosi dietro una scia di problemi che possono riguardare tutti. La sua situazione ha perfino fatto supporre che uno dei punti del suo contratto (il terzo, l'obbligo di intervenire a tutte le prove e letture, pena una multa stabilita dal capocomico) fosse stato elaborato apposta per lei, per mettere un freno al suo disordine. Invece, come abbiamo visto, è standard.

Non sappiamo con che appigli abbia negoziato a dicembre, ma possiamo vederne le conseguenze dal contratto e ancor più dalla lettera fiera di sé, con cui comunica i suoi risultati a Icilio Polese, documentazione di un modo di scrivere ancora rigido e insicuro, ma soprattutto testimonianza della quantità e varietà di capacità necessarie a una giovane donna di fine Ottocento per sopravvivere nel teatro. Uno dei principali vantaggi nell'essere figlio d'arte, non abbastanza considerato, è una capacità a mercanteggiare assorbita dalla prima giovinezza.

La lettera è una delle "notizie" (cioè uno degli stelloncini della rubrica *Notiziario*) de «L'Arte Drammatica» del 3 gennaio 1880: introduce Polese, poi, tra virgolette, c'è il messaggio della Duse, seguono i commenti del direttore, che ne approfitta per informare i suoi lettori del recente Commendatorato di Cesare Rossi, già Cavaliere. Per un capocomico è importante essere chiamato Commendatore, anche se Polese sembra liquidare un po' la notizia, vedremo in altra occasione Rossi perorare per un'altra onorificenza[35]. È un modo per garantire al pubblico la propria affidabilità, la serietà, è una forma di ostentazione. Per ribadire un'importanza, da questo punto di vista inferiore solo a Rossi e Salvini, superiore a quella di altri capocomici di spicco.

– Comincerò subito da lei signorina Duse porgendole prima le mie congratulazioni:

[34] Si veda, per esempio, la richiesta di un prestito che Andò fa a Rossi in una lettera del 26 settembre 1880, in BF, ms. CR, cart. 5. Cfr. su questo anche il saggio di Livia Cavaglieri per questo Dossier.

[35] Cfr. una lettera di Rossi al conte Panissera, in Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 415-416.

«Carissimo,

Napoli 23 dicembre[36]

ho firmato oggi stesso la scrittura con il cav. Cesare Rossi in qualità di seconda donna assoluta con diritto alle parti di prima attrice che non farà la signora Pezzana.

Vi sarei grata se vi compiaceste annunciarlo nel prossimo numero del vostro accreditato giornale.

Con stima vi saluto e sono

Devotissima

Eleonora Duse»

È stato un bel colpetto… quello di Cesare Rossi.

– A proposito saprete già che Cesare Rossi è stato fatto Commendatore della Corona d'Italia – non per questa scrittura, ma è stato fatto – è il *terzo Commendatore* tra gli artisti drammatici, e cioè Salvini, Ernesto Rossi e lui. Spuntarla prima di Morelli e Bellotti è stato un bel fatto, e sarà un altro bel fatto quel giorno in cui col nostro *liquido* sapremo *liquidare* tutte queste onorificenze. Intanto per oggi l'uso vuole che io dica: *mi rallegro sor Commendatore*[37].

Visto il peso sulle finanze della compagnia di una *prima donna* celebre come la Pezzana, Rossi, da quel capocomico sagace, spregiudicato, attento ai soldi che è, sta compensando scritturando giovani[38]. Sono molto meno costosi, anche se forse meno attraenti per il pubblico. Sono però anche più facili da dirigere per ottenere un buon complesso, e, al di là della esplosione del fenomeno Duse, la compagnia di Rossi sarà spesso portata a esempio per la capacità d'insieme.

La Duse e suo padre alla fine vengono scritturati per 7.250 lire complessive. L'aumento è destinato formalmente ad Alessandro[39], anche perché l'altro giovane con un ruolo primario, Flavio Andò, prende 6.000 lire.

Confrontare il contratto della Duse con quello di Andò ci permette di vedere un altro dettaglio in cui la giovane non si è adeguata alle richieste di Rossi. Andò ha firmato per tre anni, e per lui sono previsti piccoli aumenti per i due anni successivi. Il suo contratto ci informa

[36] Così nella rivista.

[37] *Notiziario*, «L'Arte Drammatica», 3 gennaio 1880.

[38] La formazione della compagnia alla fine comprende, nei ruoli femminili principali: Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Teresa Bernieri, Teresa Leigheb. I principali ruoli maschili sono: Cesare Rossi, Flavio Andò, Claudio Leigheb, Luigi Tebaldo Checchi.

[39] BF, ms. CR, cart. 24 a). Nel *Registro dei drammi e della distribuzione delle parti* (BF, ms. CR, cart. 17), possiamo vedere il tipo di parti abitualmente affidate ad Alessandro Duse, comparse come: un portinaio, un servo etc.

anche di quale fosse il preciso peso economico di un'agenzia: in calce, c'è la percentuale che il giovane deve all'agenzia Polese per la sua mediazione, il 3% della paga del primo anno, e il 2% negli anni successivi, se riconfermato. La Duse, invece, benché Rossi le avesse proposto il triennio[40], fa la scelta, grave, di firmarlo solo per un anno: un evidente rischio per un'attrice ancora così poco nota. Un altro segno che guardasse con un po' di diffidenza alla proposta. O forse della consapevolezza che la sua gravidanza ancora ignota avrebbe potuto complicare la sua vita in compagnia.

Quanto poteva essere rischioso andare a fare la *seconda donna*, sia pure in un'ottima compagnia? Rasi parlerà della miopia di Rossi nel dare questo ruolo alla Duse, ma è una lettura *a posteriori*[41]. Secondo Cristina Jandelli, per la scelta della *seconda donna*, destinata a coprire parti di amante o comunque di antagonista della *prima donna*, contava più la bella presenza che la mobilità espressiva, perciò il passaggio da seconda a *prima attrice* era raro e difficile[42]. Il modo in cui Rossi mette le mani avanti nella sua lettera sembra confermare l'ambiguità della sua proposta («non rovini la sua carriera con l'accettare un contratto forse in apparenza migliore di quello che le offro io, specialmente in questi anni così critici per l'Arte, perché in questa si fa presto a salire, ma si fa anche più presto a discendere, cosa che non le auguro di certo»).

Ma non dobbiamo illuderci neppure sulla certezza dei ruoli, una pratica talmente lontana da noi da rendere quasi inevitabili tanto sopravvalutazione che diffidenza. La scelta delle parti a cui la Duse è destinata in realtà, come vedremo, dipende in gran parte dalla volontà del capocomico, dal repertorio che privilegia, e, per il resto, da quel che la *prima donna* decide di non fare, come Rossi del resto sottolinea con molta chiarezza nella sua lettera di ingaggio. Il sistema dei ruoli è una architettura portante, un perno essenziale dell'artigianato teatrale, determinante per la produzione degli spettacoli. Ma non è un sistema rigido. Ruoli, contratti, regolamenti di palcoscenico sembrano contemplare minuziosamente ogni possibilità, e tuttavia bisogna aggiungere una sostanziale

[40] BF, ms. CR, cart. 24 a).

[41] Luigi Rasi, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 1986 (1 ed. Firenze, Bemporad, 1901), pp. 22-23.

[42] Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 357-363.

elasticità, l'inafferrabilità di ogni regola, una sfuggevolezza continua. Molte logiche implicite ci sfuggono completamente.

Il piacere del pubblico

Chissà perché, nel contratto Duse la clausola sulla beneficiata comprende una descrizione in dettaglio che manca altrove: nelle due beneficiate l'anno che le sono concesse, «prelevate le spese ordinarie e straordinarie, affitto del Teatro e abbonamento dei Palchi», il rimanente verrà diviso in due parti uguali, una per lei e una per il capocomico. Era l'uso[43], e sarà un uso che rimarrà in vigore per altri settant'anni e più: in pieno fascismo, nel 1935, ancora si discute sull'utilità delle beneficiate, e molti attori le difendono[44]. Non però quelli che si presentano come i più moderni, come Tatiana Pavlova, russa di formazione, ma in Italia da un numero sufficiente di anni per conoscere questa piccola tradizione.

Nel contratto si specifica anche che l'attrice dovrà concedere il suo nome a tutte le "recite di Beneficio" che il capocomico vorrà dare, senza pretendere alcun compenso. La differenza è fondamentale per riflettere sul particolare rapporto con il pubblico di questo teatro. Le beneficiate, o serate d'onore, erano un introito in più potenzialmente cospicuo per gli scritturati. Quelle di pura apparenza, cioè senza risvolti economici, erano sempre un vantaggio, gli attori potevano scegliere il testo in cui presentarsi, avere il loro nome in caratteri più grandi sul cartello, applausi particolari, regali tra un atto e l'altro. Era una forma di pubblicità e di presentazione. Era un aspetto importante del corpus di abitudini teatrali ottocentesche: si diceva che gli attori ne fossero felici, perché amavano farsi applaudire, ma questo fa parte del modo sempre un po' paternalista in cui si parla di loro. Anche il gusto del pubblico – applaudire più che gustare un dramma – veniva spesso stigmatizzato.

[43] I caratteri anche economici delle beneficiate sono costanti e noti, e specificati in molti contratti (per esempio, oltre che in questo primo della Duse con Rossi, nel celebre contratto della Ristori del 1852 conservato in MBA, FR). Rimando anche all'articolata voce *beneficiata*, di Silvio d'Amico, dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, che comprende anche una parte su Inghilterra e Stati Uniti, di Giorgio Brunacci.

[44] La discussione viene presentata soprattutto nelle pagine de «Il Dramma» dei primi mesi del 1935.

Proviamo però a interrogare queste pratiche con occhi meno condizionati, e a valutare le beneficiate per quel che visibilmente sono, vista la loro durata nel tempo e l'affezione per esse degli attori: un altro pilastro di un sistema teatrale. Rossi fa largo uso di quelle senza risvolto economico, mentre le beneficiate con divisione degli incassi sono pochissime, rigorosamente conteggiate dai suoi contratti. Sia quelle reali che quelle di parvenza sono un modo per presentare al pubblico uno per uno gli elementi primari della compagnia e per farli brillare.

Sono anche qualcosa di più della somma di tutti i vantaggi. Erano il momento in cui la serata si trasformava da spettacolo in qualcosa d'altro: feste, celebrazioni del legame con il pubblico, e non solo ammirata rappresentazione di un testo. Dobbiamo immaginarle in un tipo di teatro che ancora non conosce il buio in sala, ma solo una forma di abbassamento delle luci. Con tutto il loro rigido e complicato rituale di applausi, regali, anche di un certo valore, interruzioni, scelte del testo con cui proporsi, enfatizzavano, e quindi ora ci mostrano, un aspetto del teatro ottocentesco sparito nella produzione normale del Novecento. Allora la zona nevralgica del piacere del pubblico stava in una relazione spettatori-attori più forte, e diversa. Più intensa, più complessa, più chiassosa, ma anche più raffinata, di quanto non sia normalmente ora. Sono un compenso alla distanza che separa la microsocietà degli attori dal loro pubblico, perfino dei loro critici o autori.

Il piacere degli spettatori non è una questione antropologica, un'appendice, un momento folkloristico, è uno dei sensi del teatro. Gli spettatori ottocenteschi hanno complessivamente un ruolo superiore al nostro, anche per la mancanza di una vera e propria critica. Il loro apporto allo spettacolo è forte. Il consolidato assestamento anche organizzativo del teatro di fine Ottocento ha sviluppato la creazione di una relazione particolare con il pubblico.

In questo contesto le beneficiate – con i loro applausi e regali – sottolineano un aspetto importante della drammaturgia di ascolto, cioè del modo in cui gli spettatori guardano, amano, godono il teatro, al netto della bravura degli attori e del valore del testo: le interruzioni. Nelle cronache teatrali romane dell'inizio degli anni Ottanta erano un aspetto vistoso della serata. Potevano essere pause tutte interne alla zona pubblico, come l'entrata della Regina, che amava l'arte, e andava spesso a teatro. Quando arrivava, cosa che non coincideva mai con l'inizio della serata e neppure del dramma, lo spettacolo si interrompeva, il pubblico applaudiva. Gli attori si inchinavano, spesso c'era un brano musicale. Le pause

più frequenti, meno eccezionali, quelle per gli applausi, i fiori, i doni, occupavano uno spazio considerevole – e non parlo dei salti di attenzione più privati, come le chiacchiere nei palchi. Però le interruzioni, a teatro, sono pericolose: la prosa non è l'Opera, in cui la potenza della musica permette di riprendere rapidamente il filo emotivo. A fine Ottocento queste pause scandivano un respiro dello spettacolo diverso dal nostro, un ritmo fatto di apici e cali di attenzione, erano integrate, come i passaggi da un quadro all'altro in una mostra. Applausi, interruzioni, richieste di ripetere una pièce sono l'apporto diretto degli spettatori alla serata, una celebrazione della presenza del pubblico non *allo* spettacolo, ma dentro. Non rappresentano la trasformazione di uno spettacolo in evento, ma ne disegnano un diverso volto emotivo, un contenuto differente.

Questa complicità non prescindeva necessariamente da un certo disprezzo sociale, che poteva dare un sapore agrodolce al rapporto. Ma la marginalità degli attori era comunque molto meno visibile al livello delle grandi compagnie, tanto più che ora, negli anni Ottanta, la vera critica teatrale, con tutte le sue geremiadi su come il teatro italiano dovesse essere riformato e salvato dalle mani dei comici, non era quasi ancora nata.

Le lunghe permanenze delle compagnie in alcune città, complementari alla varietà del repertorio presentato, permettevano una relazione basata sulla formazione di una *connoisseurship*: consentiva di osservare gli attori in molte parti, di venire a conoscerne punti deboli e forti, intelligenza nella scelta di testi, di partnership, perfino di costumi. È un teatro di cui si parla più spesso in termini di ammirazione che di entusiasmo passionale, quello che lascia col fiato sospeso.

Interruzioni, applausi, composizione delle serate, repliche non programmate sono tutte componenti minuscole del teatro, ma non insignificanti dal punto di vista di stati emotivi del pubblico, umore degli attori, relazioni reciproche: un po' come se disegnassero aureole intorno al singolo evento, alterandone la natura, amplificando il rapporto con altri eventi e altre serate.

Il secondo contratto di Eleonora Duse

La compagnia che Rossi ha formato alla fine per la stagione 1880/1881 ha successo. Nel quadro comico pubblicato da «L'Arte Drammatica» il 21 febbraio 1880, la sua semistabile torinese, grazie alla

presenza della Pezzana, guadagna il primo posto. La Duse raggiunge la compagnia a febbraio, ormai visibilmente incinta. Il 13 marzo – l'anno comico è iniziato l'11 febbraio – il corrispondente da Venezia de «L'Arte Drammatica» segnala i grandi successi della *prima donna* tanto nelle parti drammatiche che in quelle comiche. Il 20, applaudendola in Goldoni, ricorda, di sfuggita, anche la *seconda donna*, «la brava e simpatica signorina Duse». Il 3 aprile si parla della calda accoglienza fatta dal pubblico torinese a Rossi e alla Pezzana, e della benevola attenzione per i nuovi, la Duse e Andò.

Tuttavia, come abbiamo visto, già il 22 maggio, Rossi firma la rottura consensuale con la Pezzana, e si arriva a un secondo accordo con la Duse, datato 23 maggio.

Non si tratta propriamente di un altro contratto, ma di un articolo addizionale. Però è di gran peso: la giovane è scritturata per altri due anni, dal 1881 al 1883, e Rossi «si obbliga di scritturare un'altra attrice come *seconda donna* per liberare la Signora Eleonora Duse di molte parti che fa nel corrente anno. Di più la Signora Duse si obbliga di fare tutte le *prime attrici* e *prime attrici giovani* che le vengono affidate dal Sig. Cesare Rossi. La paga della Signora Duse sarà in questi due anni di 6.250 lire e più avrà un'altra mezza serata ad uso comico». Dal punto di vista economico la situazione è rimasta quasi invariata[45], ma da quello gerarchico il passo avanti è notevole, anche se la scrittura non è quella da *prima attrice*, è più ambigua. In ogni caso, l'articolo addizionale indica che prenderà – quasi – il posto della lodatissima e costosissima Pezzana. Forse Rossi si è accorto subito del suo talento, forse vuole risparmiare.

A giugno la compagnia è a Pisa[46]. Secondo Matilde Serao il figlio illegittimo della Duse nasce a Marina di Pisa, quindi presumibilmente

[45] Il 12 dicembre 1880 Alessandro Duse commenterà con il fratello che la figlia resterà con Rossi l'anno successivo, «cambierà ruolo, però l'onorario sarà uguale a quest'anno. Ciò servirà a metterla in carriera. Ora per la Eleonora succederanno nuovi destini: con quel birbone di Napoli tutto è finito, sembra però che voglia maritarsi» (*Ma Pupa*, cit., p. 339).

[46] Sono date e dati presunti, vengono dai racconti fatti dalla stessa Duse o da sue amiche molto care, come Matilde Serao, *La famiglia di Eleonora Duse*, «Nuova Antologia», 16 luglio 1927. Cfr. anche Teresa Megale, *Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano*, Introduzione a Martino Cafiero, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di Teresa Megale ed Elena Lenzi, Roma, tab edizioni, 2022, pp. 11-102: 22.

in quelle settimane. «L'Arte Drammatica» del 13 annuncia che la giovane è stata «ottima Aglae» ne *La sposa di Menecle*, dramma a lieto fine ambientato nell'Atene classica dell'apprezzato Felice Cavallotti. Ha già partorito? Forse non ancora.

Il 3 luglio 1880 Polese supera sé stesso con una "notizia" (p. 3), non troppo vistosa, mescolata alle altre, ma presentata in modo veramente bizzarro. Inizia così:

> Che insistenza! Sono otto o dieci giorni che mi si scrive «*Butta fuori! Butta fuori?*». Ma che cosa debbo buttar fuori? Volete sapere da me le variazioni?[47] ma siete matti – Ciò che posso fare è il raccontarvi il sogno che mi sono fatto la notte passata.
>
> «Ero vestito tutto di bianco con pantaloni a *coscia* e larghi in fondo – calzavo guanti color d'aria di fil di Scozia; la mia cervice era coperta da uno di quei cappelli di paglia che si comprano per un *pavolo* alla bocca del Molo a Livorno, accanto al friggiatore di polpi a dieci passi di distanza dal magazzino di funi del babbo di Yorich[48]; ad un tratto si bussa alla porta – la mia cameriera (in sogno mi permetto delle cameriere!) alquanto belloccia – è una comasca – piena di viso e ben nutrita nei diversi quartieri del corpo umano – apre e mi annuncia l'elegante e bravo attore Tebaldo Luigi Checchi, attualmente primo generico – con il Comm. Cesare Rossi. Ci stringiamo la mano e faccio le mie meraviglie perché non era accompagnato da qualche bella donnina[49].
>
> È fatta, mi dice Checchi Tebaldo – il Commendatore [Rossi] – mio intimo amico – ha scritturato la Duse e la Leigheb passerà a fare ciò che faceva e che fa quest'anno la Duse, e cioè le *belle* seconde donne, e qualche *prima attrice* che rilascerà la Duse – Ma la Duse non è la Pezzana, rispondo a Checchi – e ne rilascerà pochine[50] – È verissimo, risponde Checchi, ma devi convenire che è una buona pariglia – Ci manca adesso, prosegue Checchi, caro amico, una giovanetta di nome

[47] «L'Arte Drammatica» pubblica immediatamente tutte le variazioni nelle compagnie.

[48] Pier Coccoluto Ferrigni (si firma «Yorick» oppure «Yorick figlio di Yorick»), nato a Livorno, figlio di un commerciante. Di Polese, anche lui di Livorno e amico di Ferrigni, era nota e canzonata la tendenza a vestirsi di chiaro (Francesco Giarelli, *Vent'anni di giornalismo. 1868-1888*, Codogno, Cairo, 1896, p. 75): sono informazioni utili a capire la logica di costruzione delle "Notizie".

[49] Checchi aveva fama di donnaiolo nell'ambiente comico. Dip (pseudonimo dello stesso Polese) ci tiene a sottolinearla in quest'occasione, in cui il suo nome è legato, senza alcun chiaro motivo, a quello di una giovane attrice della sua compagnia, come è la Duse, che per di più ha da poco avuto una gravidanza illegittima. Vero o falso che fosse, il pettegolezzo rende più plausibile la rabbia che Cafiero manifesta nel suo romanzo.

[50] La Leigheb, infatti, lascerà la compagnia e sarà sostituita dalla moglie di Andò, Celeste Paladini Andò.

che stia fra le due! Una giovanetta (ripresi io) che faccia il comodo della prima donna, della prima attrice giovane e delle *belle* seconde donne! Caro Tebaldo, rifai la strada – troverai certamente la giovinetta – ma non la *giovinetta* di *nome* che si metta fra due fuochi – e fuochi di due belle e valenti giovani artiste – A questo punto la mia cameriera comasca – inciampa nel pianoforte, butta in terra il tavolino da notte e corre nelle braccia di Tebaldo – mi sveglio – è finito il sogno»[51].

Il bambino illegittimo della Duse è morto dopo pochi giorni di vita, presumibilmente a giugno. In questa occasione il padre, il giornalista napoletano Martino Cafiero, e l'attrice hanno definitivamente chiuso la loro relazione. Un paio di mesi dopo, ad agosto, lui comincia a pubblicare a puntate il suo romanzo d'appendice autobiografico *Volere, potere*[52], in cui disegna un ritratto molto spiacevole della Duse, e ancor più della "donna di teatro". Viene da chiedersi il perché di tanto astio. La curiosa "notizia" dei primi di luglio ce ne dà un possibile per quanto fragilissimo indizio: nell'ambiente teatrale probabilmente si mormorava che la Duse avesse iniziato una relazione con Checchi. La notizia del cambiamento di status della giovane nella compagnia Rossi è presentata da «L'Arte Drammatica», come abbiamo visto, in modo ambiguo, certo volutamente: la scelta di Checchi (di cui si sottolinea la fama di seduttore) come portavoce è immotivata, e perciò stesso ammiccante.

Le "notizie" sono informazioni d'agenzia e pettegolezzi mascherati[53]. Presumibilmente i suoi lettori godono nel tradurre le allusioni di Polese, apparentemente velate, ma palesi per gli intenditori. Non sarebbe affatto strano se Cafiero fosse venuto a conoscenza di questa particolare diceria. Era giornalista, e «L'Arte Drammatica» era molto letta. La Ristori, in vacanza a St. Moritz, un anno dopo, si precipiterà a commentare con il marito la notizia dell'imminente matrimonio della «piccola Duse» pochi giorni dopo l'annuncio pubblicato nel periodico, e poche ore dopo averlo ricevuto[54].

Ha importanza menzionare quelle che sono in fondo solo faccende private, notizie puramente biografiche, in un contesto in cui si sta

[51] *Notiziario*, «L'Arte Drammatica», 3 luglio 1880.

[52] Cfr. *supra*, nota 46.

[53] Cfr. Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 292-293.

[54] Lettera del 2 settembre 1881, in MBA, FR. «L'Arte Drammatica» aveva presentato l'annuncio del matrimonio nel *Notiziario* del 27 agosto.

cercando di mettere a fuoco modalità contrattuali relative all'intero mondo teatrale? Senz'altro sì, uno dei nutrimenti del legame tra attori e spettatori-conoscitori del periodo sono i pettegolezzi, inseguirli permette di capire il respiro di questo teatro, il tipo di intimità che ha con il suo pubblico. Della densità di un periodo fa parte l'interesse per la vita degli attori, perfino i pettegolezzi. Non sono la stessa cosa delle notizie da rotocalco su attori di cinema, lo status del pubblico, la sua cultura, la sua curiosità, il legame di vicinanza-disagio che instaura con gli attori sono tutti diversi.

11 settembre 1880. La Pezzana è sempre in compagnia, fino alla quaresima successiva, ma a questo punto non solo si sa della sua rottura con Rossi, ma anche delle speranze della Duse. «L'Arte Drammatica» pubblica, a firma "Fortunio", un lungo articolo sull'ensemble Rossi, in cui l'autore si ferma a vivisezionare le due giovani promesse della compagnia, senza far distinzioni gerarchiche tra loro: Teresina Leigheb, testolina bionda naturale, occhi cerulei, dentini bianchi, forse non così intensa come dovrebbe, ma ammirevole, e la Duse «bruna scintillante e superba», sottilissima, snellissima, forse un po' troppo aggraziata nei movimenti, forse con un'eccessiva tendenza a inarcare le sopracciglia. Il giornalista le dà 27 anni, mentre non ne ha ancora ventidue.

> Ma con tutto ciò, l'insieme armonico, artistico, che s'impone e fa far silenzio quando apparisce; la donna fatta apposta per la scena, che ci sta franca, libera, come se stasse a casa sua… La Duse che studia per salire in alto e che spera di salire, ed alla quale tutti prognosticano un avvenire brillante e che è, oggi, a bella scuola. La Duse simpatica, garbata, ben educata, di relazioni amabilissime e che ha pieno il cuore di bei sentimenti e li esprime talvolta inspiratamente, senza pensarci, o li scrive, li compendia in una riga scritta, che è un ringraziamento o una garbatezza!

L'articolo, in realtà, è essenzialmente una lode sentitissima alla Pezzana, che è grande e «vera» («La Pezzana è umana. I suoi gesti, i suoi gridi, i suoi slanci, il suo dolore, la sua passione, il suo sguardo, il suo… silenzio! Sono il vero, l'umano, l'umanità»[55]). Il ritratto parallelo

[55] "Fortunio" è uno pseudonimo usato da un paio di critici, ma prevalentemente da Achille Bizzoni, garibaldino, anticlericale, legato nel passato, come anche Polese, all'anarchico «Gazzettino rosa», grande ammiratore della Pezzana. Potrebbe forse essere lui.

delle due giovani aspiranti conferma i dubbi espressi da Polese nel suo sogno: insinua – all'orecchio degli esperti, delle due interessate, delle gentili signore del pubblico a cui spesso gli articoli si rivolgono – un sospetto di rivalità senz'altro utile al capocomico. Le gare sono un polo di attrazione notevole per il pubblico. Ma anche per gli attori, quanto meno per i più combattivi, una certa competizione è uno sprone, e forse anche di questo Rossi era cosciente. L'ascesa della Duse è meno lineare di quanto sembrava a luglio.

Un altro articolo del periodico, del 16 ottobre 1880, conferma quanto fosse complicata la situazione: la Duse avrà diritto a parti sia da *seconda donna* che da *prima*. Però anche la Leigheb farà qualche parte sia da *prima donna* che da *seconda donna*. In più è stata scritturata Claudia Lichi, come *amorosa*, ma con diritto a qualche *seconda donna* e forse perfino a *prima*: «vedremo un po' come si farà con tante *prime parti*!», si stupisce l'autore, che si firma Biancone. Il commento che Polese aggiunge in calce, come spesso fa, è ironico: «Alle legnate… no, perché son tutte care donnine». Ancora una volta segnalo come la struttura per ruoli, in pieno vigore, certamente fondamentale, è però piena di varianti.

Terzo contratto

Un anno dopo, terzo contratto per la Duse, datato Genova, 21 giugno 1881. Anche questo riguarda un periodo triennale.

Ora non si parla più di condividere le prime parti. Rossi si impegna ad alzarle la paga, sia pure in un futuro ancora lontano: 10.000 lire per il 1883, mille in più nell'84 e altre mille nell'85. Avrà anche diritto a ben cinque beneficiate, una in più di quelle che erano state stabilite per la grande Pezzana. A Genova, per l'appunto, la compagnia sta avendo ottimi successi. Il 17, c'era stata una serata d'onore della Duse, con *La principessa di Bagdad*: incasso lordo di 1.247,30 lire. Tolte le spese (pesanti, solo il teatro si prende il 50%), alla giovanissima attrice arrivano 318,82 lire, quasi un mese di stipendio: gli attori devono ponderare con molta cura la pièce da proporre per le loro beneficiate reali. Il celebre Rossi in una serata d'onore a Roma aveva fatto incassare alla compagnia 1.634,70 lire (lorde). Però nella sua beneficiata genovese, pochi giorni prima della Duse, l'introito

complessivo era stato ben più magro, solo 685,99 lire in tutto, poco più di una normale buona serata[56].

Nel libro contabile di Rossi, il *Giornale della Drammatica Compagnia della Città di Torino*, possiamo trovare un altro dettaglio, che spesso cade dalle recensioni: il titolo del secondo lavoro della serata: un altro dato noto che possiamo ripensare dal punto di vista della fruizione degli spettatori. A fine Ottocento una serata a teatro era qualcosa di più di uno spettacolo. Al pezzo forte veniva aggiunto quasi sempre altro, in genere piccole pièce brillanti non reputate degne di osservazioni da parte della critica, spesso non menzionate neppure negli annunci. In questo caso, la drammatica *Principessa di Bagdad* era accompagnata da *L'amore dell'arte*, di Eugène Labiche, scrittore di commedie leggere e di farse.

Questo comportava, per il capocomico, la necessità di avere in compagnia attori per tutti i tipi di genere, tanto più che la rapida alternanza, la stessa faticosa lunghezza della serata spesso impediva ai *primi attori "drammatici"* di presentarsi anche nelle farse. Molti spettatori erano interessati solo al dramma centrale. Ma avevano comunque pagato un biglietto che permetteva loro di sorridere, di commuoversi, di apprezzare. Di ridere e di piangere. L'atto unico iniziale, quando c'era, dava loro l'eventuale agio di scegliere se arrivare un po' dopo oppure godersi un aperitivo teatrale. La pièce finale permetteva di distendere i nervi dopo un dramma, oppure si andava via in cerca di altri piaceri. Il fatto che la serata teatrale non coincidesse con un singolo spettacolo poteva comportare una concentrazione minore su un particolare spettro emotivo: funzionava bene per un periodo teatrale più solido che emotivamente travolgente. Era una logica accettata, che ci è estranea. Naturalmente si sa bene che per gli spettatori il teatro di allora era (anche) un luogo in cui stare, in cui intrattenersi, con gli attori e non solo, però rimane interessante l'altalena emotiva, che spostava velocemente chi guardava dal dramma, dall'arte, dall'intelligenza alla risata pura.

Mi viene in mente una lettera di Adelaide Ristori al figlio Giorgio[57]: è stata a vedere la *Francesca da Rimini* della Duse-d'Annunzio (tragedia, lunghissima, la serata non comprende altre pièce). Le offrono un posto in palco per la seconda replica, ma rifiuta, ne ha avuto abbastanza.

[56] Gli incassi sono indicati nel *Giornale della Drammatica Compagnia*, cit. Per la beneficiata genovese Rossi aveva proposto *Gli ultimi giorni di Goldoni*, di Valentino Carrera, che pure era una novità. Seguiva la farsa *Moglie e buoi dei paesi tuoi*.

[57] Lettera del 14 dicembre 1901, in MBA, FR.

Invece va con la figlia al Valle, dove Ermete Novelli proponeva un nuovo dramma di Roberto Bracco, *Sperduti nel buio*, che al pubblico era molto piaciuto. La marchesa lo trova troppo triste («Che accorazione! Una tristezza orribile! Non se ne poteva più! C'era da piangere sempre, oppure d'averne stretto il cuore!»). Ma per fortuna, scrive Adelaide Ristori, la grande, intelligente, acutissima intenditrice di teatro, dopo c'era una farsa veramente esilarante e si rise di vero cuore.

L'artigianato modella il rapporto emotivo con il pubblico.

Ossessione

Arte e artigianato non sono la stessa cosa, e se anche il secondo plasma la fisionomia dell'evento scenico, non ha però a che fare con la visione o il talento. Può però esserne supporto, e talvolta in modo determinante. È per questo che l'ultima parte del mio saggio riguarda quella che potrebbe sembrare una deviazione: un esempio della pressione emozionale che la Duse sapeva indurre nei suoi spettatori. Già dai primi anni della sua crescita come *prima attrice*, la Duse mette a punto una relazione col pubblico che rende quest'ultimo vulnerabile al nuovo, intensissimo spettro emotivo imposto dall'artista: l'ossessione Duse. E per farlo, si basa proprio su elementi tipici dell'artigianato teatrale ottocentesco, in particolare la mancanza di programmazione e le beneficiate. Possiamo così osservare come l'artigianato possa qualche volta essere il trampolino per una trasformazione, una rivoluzione, uno scarto.

Il 10 maggio 1881, la giovane Duse presenta per la prima volta al pubblico romano *La principessa di Bagdad*, la pièce più recente di Dumas, che in Italia non è piaciuta al punto da far cadere clamorosamente le interpretazioni della Pezzana, della Marini, e della Tessero[58]. Poi la Tessero rimonta, fino a strappare "gridi d'entusiasmo", benché il parere negativo sulla pièce rimanga[59]. Quando la Pezzana lascia la compagnia, Duse e Rossi mantengono la pièce. La Duse era combattiva, però era anche – allora – intellettualmente timida, ed era comprensibilmente terrorizzata dal

[58] *La principessa di Bagdad*, testo e interpretazione, sono al centro del volume Donatella Orecchia, *La prima Duse*, cit.

[59] «L'Arte Drammatica», 19 marzo e 16 aprile 1881.

confronto con la Pezzana[60]. Rossi, da parte sua, aveva probabilmente pagato un po' troppo il diritto a rappresentare questo testo infelice per lasciarlo cadere. Inaspettatamente, la Duse-Leonetta ha successo, e di nuovo piace quando la ripresenta l'anno successivo, facendo nascere confronti con la già celeberrima Sarah Bernhardt, che a inizio '82 aveva fatto una importante tournée in Italia. La Duse è una *seconda donna* da poco promossa, senza uno stipendio adeguato, apprezzata, ma non molto di più: a fine aprile, la compagnia Rossi aveva portato a Roma *La sposa di Menecle*, di Cavallotti, in cui la Duse aveva una buona parte. Nel «Capitan Fracassa» non viene neppure nominata, si parla solo della grandezza di Cesare Rossi[61].

Poi, però, a maggio, il successo della sua *Principessa* a Roma è grande, superiore alle previsioni. La vede la Ristori, e ne conserva un vivo ricordo per molti anni. La vede Gegé Primoli, e diventa amico della Duse per tutta la vita. Dai libri di conti di Cesare Rossi possiamo vedere cosa voglia dire tutto questo in termini di soldi: incassi non più che discreti, 358,50 lire[62]. Sempre grazie al *Giornale della Drammatica Compagnia* di Cesare Rossi, sappiamo che la *Principessa* è stata replicata altre due volte, con incassi minori. Ciò nonostante, il *Notiziario* de «L'Arte Drammatica» del 14 maggio proclama: «È una gran bella vittoria! E quando le vittorie sono splendide lo spenderci parole sarebbe diminuire il merito, il vanto artistico». Nella sua Appendice per «L'Opinione», Francesco D'Arcais, uno dei giornalisti più rispettati del periodo, musicologo che si occupa anche di teatro, afferma che la compagnia Rossi ha «compiuto il miracolo», ha fatto apprezzare una brutta pièce. Pochi giorni dopo, la Duse sceglie per la sua serata d'onore *Divorçons*, di Sardou, nel quale mostra un talento comico e brillante. È una scelta un po' azzardata, dopo il successo della *Principessa*, ma sarà premiata dagli spettatori. Anche questa pièce è replicata. Viene poi ripresa ancora *La principessa*.

La prassi ottocentesca è quella di cambiare pièce il più spesso possibile, quasi ogni sera, per attirare sempre nuovo pubblico: l'ovvia necessità di un teatro auto-finanziato. Le repliche stabilite dalla sera

[60] Ce lo raccontano le sue lettere ai corrispondenti del periodo (per esempio quelle a Montecorboli, cfr. Anna Gioia, *L'archivio privato di Enrico Montecorboli. Epistolario inedito*, «Biblioteca Teatrale», n. 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 201-240).

[61] «Capitan Fracassa», 1° maggio 1881.

[62] *Giornale della Drammatica Compagnia*, cit. Ma queste cifre non sembrano tener conto degli abbonamenti, e bisogna considerare anche i biglietti di favore.

alla mattina ci indicano la prontezza delle compagnie nell'adeguarsi alle più piccole inclinazioni d'umore o di gusto del pubblico. Essendo un fenomeno non episodico, ci suggeriscono anche la realtà di una programmazione quasi inesistente, perfino per una compagnia primaria. Altri indizi mostrano come i biglietti siano raramente comprati in anticipo. C'erano gli abbonamenti, naturalmente, che sembrano riguardare non l'intera stagione di un teatro, ma solo la permanenza di una specifica compagnia. Ma nella maggior parte dei casi gli spettatori sembrano in gran parte decidere solo all'ultimo momento se andare a teatro. Il teatro è un piacere – divertimento non mi sembra la parola giusta –, non una operazione culturale.

Pur tenendo conto della difficoltà di conteggiare gli abbonamenti, la flessibilità delle programmazioni, l'acquisto all'ultimo minuto dei biglietti fanno pensare a sale difficilmente strapiene, quanto meno di pubblico pagante, e lo conferma lo stupore per l'afflusso di spettatori nei primi successi dusiani. Eppure, il teatro, almeno al livello della compagnia Rossi, è un buon mestiere, dà solidi guadagni, permette paghe alte[63].

Parlare di mercato teatrale è giusto, ma non semplice, ha ben poco a che fare con la nostra idea di economia. Quello ottocentesco è un settore produttivo su piccola scala, perfino nel caso di artisti di spicco. La sua economia presenta caratteri di assoluta diversità rispetto alla nostra: mi verrebbe da definirla una economia complessa ma incapace di industrializzazione, di aumentare progressivamente. Si muove per picchi e pause, rimane una sacca destinata ad estinguersi. Non per questo è meno articolata o meno interessante.

Nelle permanenze romane della Duse dell'81 e dell'anno successivo, il fenomeno delle repliche decise giorno per giorno diventa ossessivo. Per *La moglie di Claudio*, il grande successo dell'82, ne ho contate otto, ma potrebbe essermene sfuggita qualcuna. Le sale si riempiono, i proventi aumentano, il pubblico si allarga: per poter ammirare questo fenomeno d'attrice di cui tutti parlano, anche le famiglie più timorate vanno a sentire le pièce di Dumas, non importa se considerate

[63] Può essere interessante paragonare le paghe di Rossi a quelle di Rasi nel 1899, esaminate per questo Dossier da Serena Sansoni: gli stipendi teatrali di fine secolo sembrano molto inferiori a quelli degli anni Ottanta. Segno di una situazione meno florida, delle conseguenze della crisi più generale?

immorali[64]. Il fatto che i teatri siano sempre tanto pieni indica un allargamento di pubblico, ma anche un accentuarsi della visione reiterata di alcuni: la fascia sociale degli spettatori è ristretta, per riempire così tanto e tante volte una sala devono esserci state parecchie persone che si ripresentavano. Non era normale, stava nascendo un fenomeno nuovo, l'ossessione. Insistendo non solo su una tipologia di parti, ma sulle stesse pièce, che ripete una sera dopo l'altra, poi un anno dopo l'altro, la Duse pilota questo fenomeno, a partire dal tipo di relazione con il pubblico che ho cercato di tratteggiare parlando delle beneficiate. Rossi, uomo d'affari assai accorto, cede alla sua *prima donna* sempre più spazio, perfino il proprio camerino[65].

Prende a crearsi un clima del tutto particolare, una situazione di apprezzamento quasi maniacale, provocato dall'arte della giovane attrice e dal tipo speciale di eccitazione che crea nel pubblico. È resa in gran parte possibile dalla reiterazione permessa dalle repliche decise *à l'impromptu*, nelle quali l'emozione si ribatte e si accentua. Intorno alla giovane attrice si crea un clima sempre più denso. A una replica del 1883 de *La signora dalle camelie*, la cronista del «Capitan Fracassa» (Chiquita, Matilde Serao), che avrebbe dovuto riferire le sue impressioni sulle *toilettes* del pubblico femminile, dichiara di non aver potuto farlo, di averlo scordato, presa dall'emozione, ma di aver potuto solo, da donna, piangere «come tutte le altre donne piangevano»[66].

Quanto cominciasse a essere vistosa la fiamma dell'ossessione ce lo mostrano soprattutto le reazioni e l'irritazione di chi ne rimaneva estraneo, e constatava comportamenti inusuali, festeggiamenti sempre più frenetici, curiosità sempre più avide e inappropriate. Come quella che, con grande disgusto dei pochi immuni, spingeva le spettatrici a infilarsi tra le quinte per afferrare il polso e contare le pulsazioni dell'attrice tra un atto e l'altro[67].

[64] Cfr. una lettera di Pio al fratello Giuliano Capranica del Grillo del 28 dicembre 1884, in MBA, FR.

[65] Come accade nel corso di una permanenza a Firenze, cfr. «L'Arte Drammatica», 31 marzo 1883.

[66] «Capitan Fracassa», 28 ottobre 1883.

[67] Barone Cicogna (Giuseppe Turco), *Le lettere di un'attrice*, «Capitan Fracassa», 15 giugno 1884. Il riferimento alla Duse è indiretto, ma trasparente per tutti, ne parla anche Matilde Serao a Primoli.

Gli spettatori sono stati costretti a scivolare sempre di più nel campo dell'emozione, del turbamento, della passione lasciandosi alle spalle l'ammirazione per lo spettacolo. Con la Duse diventano spettatori coinvolti, e cercano una emozione speculare nell'attrice. Nella loro ottica, le frenetiche pulsazioni della Duse indicano la rottura di tutti i diaframmi tra lei e il suo personaggio. Nell'ottica di chi si occupa di storia d'attore, sembrano piuttosto il segno della totalità dell'impegno della giovane, della fatica che costa una concentrazione assoluta.

La trasformazione dello spettro emotivo richiesto al teatro, l'immissione di sentimenti, passioni nuove, la fine della contemplazione della grand'arte in scena viene dalle incredibili capacità della Duse. Però abbiamo potuto vedere anche su che puntelli la giovanissima artista si sia poggiata, su quali germi emotivi e perfino organizzativi.

Chiudo su un'altra notizia apparentemente poco utile, un altro scarto: le lacrime della Duse, per una volta tanto fuori scena, la descrizione del saluto che le tributa nel 1883 il pubblico romano al termine della stagione. Tutti sappiamo che la Duse è stata amata e festeggiata e che nel corso della sua vita le capitò spesso che la sua carrozza venisse trainata da spettatori e non dai previsti cavalli. Qui, però, siamo ancora nell'83, molto lontani dalla vera celebrità[68]. Proprio perciò, in questa descrizione si comincia a vedere allo stato puro la fiamma dell'ossessione, quella che poi farà di lei "la Duse", resa possibile da abitudini preesistenti, sicuramente rovesciate, stravolte e usate dalla giovane per dar forma alla sua arte. Qui possiamo vedere le emozioni, e con le emozioni le lacrime, fare un giro, e diventare non solo quelle degli spettatori, ma anche quelle della Duse: non in scena, però, secondo una idea di immedesimazione troppo semplice, ma di fronte alla passione del suo pubblico, a questa cosa nuova che la sua arte sta accendendo.

La serata d'addio della stagione romana del 1883 è descritta non solo da tutti i quotidiani della capitale, ma anche da «L'Arte Drammatica»,

[68] È molto interessante paragonare il festeggiamento simile, del 1845, con cui si chiude il saggio di Giulia Taddeo per questo Dossier, che riguarda una danzatrice celeberrima, e si svolge con gran pompa, secondo la studiosa forse in parte architettato dalla protagonista o dall'impresario, fino a concludersi di fronte all'Hotel Danieli di Venezia con questo evento molto più casereccio, e sicuramente spontaneo, che vede al centro un'attrice ai primi albori della sua fama, inseguita fin nella sua casa d'affitto romana, ed è così spesso raccontato, privatamente e pubblicamente, proprio perché costituisce una eccezione del tutto anomala rispetto alla prassi teatrale.

che conta puntigliosamente le chiamate, e perfino da Pio Capranica del Grillo, che ne scrive al fratello, all'estero con la celebre moglie. Scelgo, tra tante, la cronaca del «Fanfulla» del 31 ottobre:

> Ieri sera al Valle la compagnia Rossi ha data la sua rappresentazione d'addio. L'ha data colla *Moglie di Claudio*, protagonista la signora Duse. Questo spiega tutto: spiega la folla, l'entusiasmo, il delirio di ieri sera. Quando, a recita finita, il proprietario del Valle è andato per una curiosità a misurare il teatro, ha trovato, con sua grande contentezza, che la platea, sotto la pressione della folla, s'era allargata di quattro metri.
>
> Il pubblico s'addensava nel *foyer*, per le scale, nei corridoi […]. Io credo che ogni spettatore avesse usato la precauzione di portar con sé due mani di riserva per potere continuare gli applausi durante tutta la rappresentazione. Nonostante molti debbono essere tornati a casa colle dita rotte, colle mani a brandelli. Bisognava sentire quando cominciavano… ed una volta preso l'aire, non c'era più verso di indurli a farla finita. Insomma era una frenesia. […] Era un andare e un venire di diplomatici, di signori in giubba lunga e cravatta bianca, di autori drammatici, di giornalisti che si raccoglievano in campanelli dinanzi al camerino della signora Duse-Checchi aspettando il momento di offrire i loro omaggi. Non ci mancava che Musurus bey[69].
>
> Fra le quinte notavasi Tommaso Salvini, che trovandosi di passaggio per Roma, era venuto a fare alla signora Duse le sue congratulazioni.
>
> Finita la recita, all'uscir dal teatro, la folla ha improvvisata alla signora Duse una dimostrazione imponente. Molte signore aspettavano nell'atrio; altre erano scese dalla carrozza, e stavano in prima fila nella strada. Così la signora Duse è tornata alla sua abitazione traversando la folla plaudente, scortata dai carabinieri, accompagnata a fuochi di bengala, preceduta da un concerto, seguita dalla folla che ha invaso la via dei Sediari, e per sei volte ha voluto rivedere l'egregia attrice alla finestra.
>
> L'ultima volta, la signora Duse-Checchi, vinta dalla emozione, piangeva a dirotto[70].

[69] Diplomatico dell'Impero ottomano.

[70] «Fanfulla», 1° novembre 1883. La rubrica *Teatri* del «Fanfulla» comprende di volta in volta semplici cronache o piccole recensioni. La firma è, come quasi sempre, «noi», uno pseudonimo che non sono riuscita a decifrare.