

Serena Sansoni

LA SCRITTURA DI UN TROVAROBE PER UNA STORIA DELLE RETROVIE

Il punto di partenza di questo contributo è il contratto di una figura professionale solo apparentemente marginale all'interno della compagnia capocomicale: il trovarobe o fornitore, lo scritturato che provvedeva materialmente al fabbisogno della scena in termini di oggettistica e illuminazione¹. L'indagine ha prodotto dettagli utili per la ricostruzione delle pratiche latenti dello spettacolo e dei compiti di coloro che, attuandole, ne divenivano un'impercettibile parte integrante. Per questa ragione, per il carattere così poco vistoso del suo lavoro, ho voluto aggiungere un profilo biografico del trovarobe Luigi Bergonzio, anche attraverso alcune testimonianze successive, provando così a tracciare il percorso di un teatrante invisibile.

Il contratto in questione è quello che Bergonzio firma con Luigi Rasi² per la Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati, anno comico 1899/1900, contenuto nella cartella 14 del Fondo Rasi della Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Nella stessa cartella troviamo anche le scritture di quasi tutti i ruoli della formazione³. Gli articoli aggiuntivi del contratto sono stati poi confrontati con quelli di scritture di trovarobe coevi: quelle

¹ Si veda la voce *Trovarobe* in Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 423-425.

² Per un approfondimento su Luigi Rasi, attore, insegnante, studioso e autore drammatico, si vedano Mirella Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, in Luigi Rasi, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 157-333; Ead., *Rasi, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, *ad vocem*; Francesca Simoncini, *Luigi Rasi (Ravenna, 20 giugno 1852-Milano, 9 novembre 1918)*, «Drammaturgia», a. XIII (n.s. 3), 2016, pp. 247-275; Leonardo Mancini, *Luigi Rasi, la declamazione come scienza nuova*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021.

³ Fatta eccezione del contratto del *primo attore* contenuto nella Cartella 11 dello stesso fondo.

di Dario Darè con il capocomico Francesco Pasta e di Epaminonda Bedei e Coriolano Rissone con la compagnia dello stesso Pasta e Tina Di Lorenzo, redatti tra il 1891 e il 1896 e conservati nel Fondo Pasta dello stesso archivio⁴. Infine, sono stati consultati due diari: quello di Teresa Sormanni, moglie di Rasi, che segue la compagnia e racconta giorno dopo giorno le sfide del marito, e quello di qualche anno successivo dell'attore Guido Noccioli, contenente alcuni aneddoti su Bergonzio e sul trovarobato⁵.

⁴ Nell'ordine: scrittura di Dario Darè con Francesco Pasta per l'a.c. 1891-1892 (Roma, Biblioteca Museo Teatrale SIAE [d'ora in poi BMTS], Fondo Francesco Pasta, cart. 2, n. 5); Epaminonda Bedei con Pasta-Di Lorenzo per l'a.c. 1894/95 (ivi, cart. 20, n. 1); Coriolano Rissone con Pasta-Di Lorenzo per l'a.c. 1895/96 (ivi, cart. 16, n. 4). La BMTS ha rilevato l'archivio del capocomico e amministratore di compagnie Francesco Pasta (Roma, 1839 – Firenze, 1905), un'ampia documentazione intorno alla sua attività. Il fondo è composto da circa 5.000 lettere di attori, autori, impresari; da contratti; da 13 copioni interi e un centinaio di parti per interpreti di copioni manoscritti; da una settantina di volumi. I materiali coprono il periodo 1882-1903 (cfr. Amedeo Benedetti, *Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo*, «Biblioteche oggi», a. XXIV, n. 9, novembre 2006, pp. 19-26). Nel 1890 Pasta scrittura l'attrice Tina Di Lorenzo che resterà con lui sei anni, divenendone socia nel 1894. Per Tina Di Lorenzo si vedano Alberto Manzi, *Di Lorenzo, Concetta Carolina Amelia, detta Tina*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1931, *ad vocem*; Andrea Camilleri, *Di Lorenzo, Tina (Concetta)*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IV, Roma, Le Maschere, 1957, *ad vocem*; Angelo Fortuna, *Tina Di Lorenzo, il fascino e l'arte della "Encantadora"*, Messina, Armando Siciliano Editore, 2003.

⁵ Il diario di Teresa Sormanni, intitolato dall'autrice *Ricordi e Note* (BMTS, MS13, d'ora in poi *Diario Sormanni*), è stato pubblicato negli anni Novanta: Teresa Sormanni, *Diario della Compagnia drammatica Fiorentina dal 18 febbraio 1899 al 5 dicembre 1899. Cinque mesi con Eleonora Duse*, a cura di Alfredo Barbina, «Ariel», a. VI, n. 1, gennaio-aprile 1991, pp. 67-90. Per le citazioni ho scelto di utilizzare il manoscritto. Il diario di Guido Noccioli (BMTS, MS14-15) è stato parzialmente pubblicato: Guido Noccioli, *Diario (1906-1907)*, in *Eleonora Duse nel suo tempo*, a cura di Gerardo Guerrieri, Milano, Tecnografica Milanese, 1962; Id., *Duse on tour. Guido Noccioli's diaries, 1906-1907*, a cura di Giovanni Pontiero, Manchester, Manchester University Press, 1982. Il documento intero è stato oggetto della mia tesi magistrale: Serena Sansoni, *Guido Noccioli, Diario 1904-1909*, Tesi di laurea in DAMS, Università degli Studi Roma Tre, rel. prof.ssa Mirella Schino, a.a. 2023/2024.

Luigi Rasi e l'impresa dei Comici Affezionati

La storia è nota⁶: per lanciare come *prima donna assoluta* a soli sedici anni l'allieva prediletta Teresa Franchini nell'anno comico 1899/1900, Luigi Rasi fonda la Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati, maggiormente conosciuta come Drammatica Compagnia Fiorentina. La dicitura Comici Affezionati tratteggia un'idea di teatro, l'ingenuità del capocomico che vorrebbe legarsi e legare i suoi compagni sotto il segno dell'affezione, dell'attaccamento profondo, della stima reciproca: «Quale sventura l'esser capocomico, coll'illusione di fare dei compagni d'arte dei fratelli», annota nel suo diario il 5 aprile 1899 Teresa Sormanni, a riprova dei propositi del marito evidentemente disattesi. La gestione finanziaria dell'impresa rompe presto il sogno del capocomico: la giovane Franchini riesce a ottenere un generale apprezzamento ma la poca affluenza di spettatori, le troppe spese e le continue richieste d'aumento rendono la situazione economica della ditta decisamente precaria. In alcuni momenti di sconforto Sormanni paragona la compagnia e il possederne una a «un baratro orribile», «a un sogno, dal quale sarei tanto felice di svegliarmi»⁷. Rasi è alla prima esperienza capocomicale ed è sopraffatto dalle numerose difficoltà legate alla gestione amministrativa della compagnia. Nel raccontarle la moglie costella la narrazione di informazioni preziose, come quella relativa all'impossibilità di evitare l'intervento degli agenti per la stesura delle scritture:

Intanto già sperimentiamo le complicazioni, le difficoltà per le scritture; non si fanno direttamente; ma per mezzo di agenti, che si devono dagli artisti *tener buoni*,

⁶ Schino ha approfondito la vicenda concentrandosi sull'insolito passaggio al professionismo di Teresa Franchini e sul rapporto Rasi-Duse: Mirella Schino, *Teresa Franchini. Profilo di una prima attrice di scuola*, «Quaderni di teatro», n. 28, maggio 1985, pp. 86-94; Ead., *La Duse contro il teatro del suo tempo*, cit.; Ead., *La Compagnia dei Fiorentini e Teresa Franchini. Da Santarcangelo a Via Laura*, «Ariel», a. VI, n. 1, gennaio-aprile 1991, pp. 67-90 (in cui troviamo l'edizione di una parte del dattiloscritto autobiografico di Teresa Franchini e undici lettere inviate dall'attrice a Luigi Rasi); Ead., *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008. Paolo Bosisio ripercorre l'intera vicenda biografica dell'attrice pubblicandone l'autobiografia in «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000; si veda anche Mancini, *Luigi Rasi*, cit.

⁷ *Diario Sormanni*, 19 marzo 1899 e 6 aprile 1899.

e anche dai Capocomici! Mi par già un nome questo che non s'attagli al carattere di mio marito, al suo modo di procedere, senza politica... Vedremo⁸.

Il capocomico si trova nella complessa posizione di dover gestire una fitta rete di corrispondenze e trattative: un lavoro quotidiano e pressante fatto di incontri, telegrammi e lettere per il quale la moglie non lo ritiene adatto per assenza di qualità politiche e strategiche. Immaginiamo dunque l'impegno richiesto a Rasi per ogni scrittura, un Rasi forse disabituato alle dinamiche burocratiche dell'ambiente essendosi dedicato negli ultimi diciassette anni esclusivamente alla sua scuola di Via Laura, allo studio biografico dei *Comici italiani*⁹ e a una vita essenzialmente stanziale. Non più avvezzo al nomadismo attorico e al tempo stesso famelico di documenti riguardanti l'universo-teatro, conserva della tournée una serie di materiali eterogenei.

Tra questi troviamo un prestampato per l'abbonamento al Teatro Nuovo di Firenze per il primo corso di recite dei Comici Affezionati dal 18 febbraio 1899¹⁰ che documenta come gli abbonamenti teatrali fossero legati alla stagione di una compagnia e non a quella del teatro, e costituiscono un'utile fonte per comprenderne le modalità. In questo caso il potenziale abbonato inseriva dati e preferenze in una parte ritagliabile di questo pieghevole a due ante contenente l'elenco della compagnia, il repertorio, una mappa del teatro dove venivano indicati i posti per gli

⁸ Ivi, seconda pagina non datata. Verso la fine dell'Ottocento prende corpo la figura dell'agente o corrispondente che si propone come mediatore tra l'impresario, le imprese, le direzioni dei teatri, gli artisti, gli autori e i fornitori. Cfr. Lamberto Trezzini, *Il sistema di produzione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, Torino, Giulio Einaudi, 2000, pp. 1047-1071; voce *Agente*, in Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., p. 385; Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006; Valentina Venturini, *Appunti sulle scritture teatrali* (2011), consultabile sul sito di «Teatro e Storia», nella sezione *Libri e Studi* della pagina *Materiali e ricerche*.

⁹ Luigi Rasi venne nominato direttore della Regia Scuola di Recitazione in via Laura a Firenze il 5 novembre 1881. Per approfondimenti sulla scuola si vedano Luigi Rasi, *La verità nell'arte rappresentativa*, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1882; Id., *La scuola di recitazione di Firenze. Ricordi del direttore*, «La Lettura», a. V, n. 8, agosto 1905, pp. 689-695; Rosaria Bux, *Il teatro e la scuola di recitazione di Via Laura: cronistoria dalle origini alla demolizione*, tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Firenze, rel. prof. Siro Ferrone, a.a. 1992/1993. Nel 1897 Luigi Rasi pubblicò la sua opera più importante, *I comici italiani*, un dizionario degli attori italiani che comprendeva quattro secoli di teatro, dal Cinquecento in poi.

¹⁰ BMTS, 25-095.

abbonati, una lista dei prezzi serali per i singoli biglietti e le condizioni di abbonamento per trenta o sessanta recite¹¹. Dati utili per valutare le modalità di fruizione dell'evento teatrale e le trame che legavano gli attori al pubblico, così lontane da quelle contemporanee: lo spettatore, saggiando i nomi in elenco e le drammaturgie proposte, poteva scegliere di recarsi nello stesso teatro per assistere al lavoro di una stessa compagnia anche per sessanta repliche. Da un punto di vista più economico, un'analisi incrociata dei prezzi dei singoli biglietti, degli abbonamenti, degli incassi del teatro e delle paghe degli scritturati potrebbe restituire un quadro più esaustivo delle economie della ditta capocomicale¹².

A riprova di una differenza del professor Rasi rispetto all'ambiente, Polese Santarnecchi già nell'ottobre del 1898, in un articolo sulla formazione della compagnia, scrive:

L'amico Rasi si è già messo al lavoro ed à scritturato un gran numero di artisti. À fatto le cose da gran signore: ebbi da lui delle confidenze e mi accorsi che non lesinò nelle paghe, accordando a quasi tutti anche più del loro valore commerciale effettivo. Disponibili, siete avvertiti: Gigi Rasi è uno di quelli dell'antica scuola che pagano molto. Accorrete, accorrete a lui!¹³

La chimera dei compagni/fratelli, la mancata conoscenza delle prassi correnti, il desiderio di scegliere attori di buon livello per una compagnia debole dal punto di vista della *prima attrice*, potrebbero aver influenzato Rasi nelle decisioni economiche. Il 1898 è infatti un anno di profonda

¹¹ Di seguito un elenco dei prezzi serali. Biglietto d'ingresso: una lira; palchi di 1° e 2° ordine: 8 lire; palchi di 3° ordine: 5 lire; poltrone (oltre l'ingresso): 2 lire; posti distinti (oltre l'ingresso): una lira. Per quanto riguarda gli abbonamenti indicherò quello per trenta recite e poi quello per sessanta. Biglietto d'ingresso: 18/30 lire; palchi di 1° e 2° ordine: 150/240; palchi di 3° ordine: 90/150; poltrone (oltre l'ingresso): 36/60; posti distinti (oltre l'ingresso): 18/30. Per l'abbonamento sembrerebbe dunque che l'abbonato pagasse due cifre diverse: una per i biglietti di ingresso (a prezzo ridotto rispetto a quello ordinario), l'altra per l'affitto della seduta scelta.

¹² In questa direzione si muovono gli studi raccolti 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. Il lavoro indaga l'evoluzione dello spettacolo dal vivo italiano attraverso un'analisi sistematica del mercato delle arti performative in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri, fondato sull'analisi quantitativa e qualitativa di un ampio numero di fonti archivistiche.

¹³ «L'Arte Drammatica», 1° ottobre 1898.

recessione¹⁴: le paghe, basse se confrontate con quelle degli anni Ottanta¹⁵, per Polese Santarnecchi sono «da gran signore». Il capocomico, forse troppo ottimista circa gli esiti della tournée, valorizza gli attori con stipendi superiori al loro valore commerciale ma, come vedremo, i risultati non saranno quelli sperati.

Luigi Bergonzio

Il trovarobe della Drammatica Compagnia Fiorentina è l'attore Luigi Bergonzio, figlio dell'attrice Giulia Perelli e del trovarobe e attore Giuseppe Bergonzio, entrambi milanesi. Un figlio d'arte, uno di quelli che Tofano avrebbe più avanti definito «trovarobe di razza»¹⁶: figlio d'arte e a sua volta padre di attori. Luigi, infatti, così come le sue tre sorelle Adalgisa, Linda e Carolina, uniche sopravvissute di undici fratelli, abbraccia «l'arte de' parenti»¹⁷ e sposa, a sua volta, un'attrice: Luisa Valenti. Dal matrimonio na-

¹⁴ Il Governo Di Rudini, pesantemente screditato dagli scandali che avevano coinvolto il suo predecessore Francesco Crispi, riuscì a salvare il bilancio dello Stato con una rigida politica di tagli al già misero stato sociale: l'introduzione del protezionismo, la «guerra doganale» con la Francia, il boom edilizio di Roma, la crisi monetaria e una serie di cattivi raccolti misero in grave difficoltà l'industria: «Gli anni 1888-1896 furono dunque di gravissima crisi per l'economia italiana» (Rosario Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia, 1861-1961*, Milano, Il Saggiatore, 1988, pp. 45 ss.). Fu dunque un anno di scioperi e rivolte: un operaio in Italia guadagnava meno di 2 lire al giorno lavorando anche undici ore e il pane costava in media 45 centesimi al chilo (cfr. Mauro Luoni, *La rivolta del pane*, «Varesefocus», a. X, n. 5, 2009, p. 57; Angelo Bertolini, *Scioperi in Italia nel 1898 e 1899, 1900*, «Giornale degli Economisti», a. XIII, n. 24, 1902, pp. 530-553).

¹⁵ Cfr. l'analisi delle paghe di Mirella Schino nel suo contributo per questo Dossier: il più pagato della compagnia Rasi, il *primo attore* Carlo Rosaspina, percepisce uno stipendio annuale di 8.000 lire. Cesare Rossi, per lo stesso ruolo, nel 1880 ne riceveva 20.000.

¹⁶ «Ma una volta il trovarobe, il vero trovarobe, il trovarobe classico, il trovarobe di razza, quello che poteva vantare tutta una progenitura di trovarobe – ce n'erano alcuni dal casato famoso – era colui che possedeva in proprio tutto il trovarobato, per il quale percepiva dal capocomico un forfait serale. L'infinita congerie di roba inzeppata nei suoi bauli superava di gran lunga ogni possibilità di inventario. Non c'era oggetto, non c'era cosa, che egli non potesse all'occorrenza far sbucare fuori da quei cassoni, come prestigiatore colombe dal cilindro» (Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Adelphi, 2017, p. 77).

¹⁷ Voce *Bergonzio-Perelli Giulia*, in Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, Bocca, 1897, p. 357. Adalgisa Bergonzio sposa l'attore Alessandro Meschini; Linda Bergonzio l'attore Enrico Belli-Blanes.

scono quattro figli, tutti attori: Rasi ne *I comici italiani* riporta il solo nome di Teresina, promettente attrice morta a Roma nel 1893. Risaliamo agli altri componenti del nucleo grazie a due diversi documenti. Il 9 maggio del 1890 Bergonzio scrive da Palermo una lettera al capocomico Francesco Pasta¹⁸ chiedendogli un ingaggio per l'anno successivo: il trovarobe è in tournée con Cesare Rossi¹⁹, l'anno comico 1890/1891 non è iniziato da molto ma, avendo sentito dire che Pasta farà compagnia, cerca di assicurarsi un posto temendo sia già troppo tardi. Nel farlo, offre l'intera famiglia: propone sé stesso come *generico giovane e da parrucca* e fornitore, le figlie Anita e Teresina per i ruoli di *prima attrice giovane* la prima e *amorosa e serva* la seconda, e il figlio Giuseppe per il ruolo di fornitore. Alla fine resteranno con Rossi, eppure la lettera chiarisce i tempi di composizione delle formazioni, la natura incerta del lavoro e la continua ricerca a cui erano spinti gli attori. La figlia più piccola di Bergonzio è Modesta, scritturata con il padre nel contratto che esamineremo più avanti. Questa genealogia essenziale illumina il panorama sullo sfondo, il paese dai confini incerti in cui si svolge l'esistenza di Bergonzio e della sua famiglia: la tournée.

Nel 1899, anno in cui firma il contratto che lo lega alla compagnia dei Comici Affezionati, Bergonzio è un attore da molti anni: stando a un'approfondita cronistoria delle compagnie di passaggio a Modena dal 1842²⁰, è già attivo insieme ai genitori e alle sorelle nel 1858, con la Drammatica Compagnia Lombarda condotta da Zamarini e Socio²¹. Il

¹⁸ BMTS, AUT-014-A11-01.

¹⁹ Con la Drammatica Compagnia della Città di Torino di Cesare Rossi. Nell'elenco, oltre a Luigi Bergonzio, troviamo: Annita Bergonzio, Teresita [*sic*] Bergonzio e Giuseppe Bergonzio («L'Arte Drammatica», 8 marzo 1890).

²⁰ Vincenzo Tardini, *I teatri di Modena. Contributo alla storia del teatro in Italia*, vol. I: *La drammatica nel nuovo Teatro comunale*, Modena, Ditta G.T. Vincenzi e nipoti, 1899. Si tratta di un volume interessante che contiene non solo, suddiviso in anni e mesi, l'elenco di tutte le compagnie di passaggio in città, ma anche l'indicazione giorno per giorno delle opere rappresentate, suddivise in due colonne: *Tragedie, Drammi, Commedie* da un lato e *Farse* dall'altro. L'autore ha incluso anche il prezzo dei biglietti e degli abbonamenti, aneddoti sulle serate e resoconti sulla storia cittadina.

²¹ Abbiamo ricostruito alcuni movimenti di Luigi Bergonzio grazie alla stessa cronistoria e ai Quadri delle compagnie drammatiche pubblicati da «L'Arte Drammatica»: 1860/1861 Drammatica Compagnia Lombarda diretta da Carlo Romagnoli; 1872/1873 Drammatica Compagnia Casalini-Biagi-Rosa; 1878/1879 Compagnia Alamanno Morelli; 1880/1881 Compagnia Morelli e Tessero diretta da Alamanno Morelli; dal 1881/1882 al 1883/1884 Compagnia Alamanno Morelli; 1884/1885 Compagnia Vittorio Pieri

1860, anno della spedizione dei Mille, è per lui un momento decisivo: Bergonzio è infatti uno degli artisti che prende parte all'impresa garibaldina²². Sarà un suo vanto per tutta la vita. Il 4 luglio 1907 viene celebrato il centenario della nascita dell'eroe risorgimentale e Bergonzio, all'epoca in compagnia con Eleonora Duse, si presenta alla prova esibendo quattro medaglie sulla camicia rossa. Dal diario di Guido Nocchioli:

Prova animata, allegrissima. La Signora era di umore piacevole. Abbiamo esordito con un episodio patriottico. Oggi, centenario della nascita di Giuseppe Garibaldi, il nostro Bergonzio (trovarobe) era garibaldino à indossato la brava camicia rossa, à sfoderato 4 medaglie, e così s'è presentato alla prova. La Signora ne è rimasta meravigliata ed entusiasta: «Bravo, bravo Bergonzio! Io non sapevo che lei era stato con Garibaldi. Bravo! Bisogna stringergli la mano!». E à dato lei il buon esempio. [...] A Bergonzio à poi dato una busta con del denaro, per festeggiare il fausto giorno²³.

Luigi Bergonzio, dopo l'esperienza con Rasi, rimane al fianco di Duse già a partire dal 1901: è il trovarobe nell'allestimento di *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio²⁴. Le prove dello spettacolo vengono

diretta da Alamanno Morelli; 1886/1887 Compagnia Drammatica condotta e diretta da Vittorio Pieri; dall'anno comico 1888/1889 al 1893/1894 è con Cesare Rossi nella Drammatica Compagnia della Città di Torino (gli ultimi due anni figura come direttore di scena); 1894/1895 con Adolfo Drago e Giuseppe Majoe-Diaz; 1895/1896 con Luigi Ferrati; 1896/1897 con Luigi Raspantini; 1897/1898 con Alfredo De Sanctis; 1898/1899 con il Teatro d'Arte di Torino, diretto da Alfredo De Sanctis; 1899/1900 Drammatica Compagnia Fiorentina; gli anni successivi, almeno fino al 1908, è con Eleonora Duse.

²² Da «L'Arte Drammatica» del 6 luglio 1907: «Viva Garibaldi! – L'Italia tutta à esultato – giovedì – onorando l'Eroe del Popolo. Il Grande amò grandemente anche l'Arte e lo attestano delle sue lettere al Glorioso nostro Gustavo Modena! Gli artisti italiani, che sono anzitutto dei buoni cittadini, si uniscono al magnifico coro del popolo italiano, che acclama al suo liberatore. Evviva Garibaldi! Gli artisti garibaldini viventi! – Onoriamo i superstiti della grande schiera garibaldina. Come temevo, nel numero scorso dimenticai parecchi artisti garibaldini. Ripeto oggi la lista: Ettore Paladini – Antonio Bozzo – Niccola Benassai – Luigi Mazzi – Gaudenzio Frigerio – Edoardo Giraud – Ambrogio Bazzero – Antonio Dassi – Luigi Bergonzio – Alessandro Marchetti – Raffaele Venafrò – Francesco Gervasi Benincasa – Vincenzo Bissi – Achille Leighen. Onoriamo questi modesti eroi, onoriamoli! Fecero il loro dovere e non ne ebbero né croci, né pensioni: come sono tutti degni del nostro riverente rispetto! Artisti italiani! Scopritevi innanzi loro».

²³ *Diario Nocchioli*, 4 luglio 1907.

²⁴ Per una ricostruzione delle prove di *Francesca da Rimini* si vedano Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, cit., in partic. pp. 205-233; Ead., *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 228-240.

raccontate da Teresa Sormanni che sostiene il marito nel compito affidatogli da Duse e d'Annunzio: guidare gli attori più giovani destinati alle parti minori e dirigere i movimenti di scena delle ancelle e delle masse. Scrive Sormanni il 23 novembre 1901:

Quant'è comico Bergonzio, il trovarobe, che si crede il direttore di tutto e di tutti! Quando le ancelle cantano, egli batte il tempo e ogni tanto si arrabbia per dar segni del suo *comprendonio*. Quando recitano le masse, al momento della battaglia e che mio marito le dirige, egli si mette a uguale distanza fra il suggeritore e il campo di battaglia, e fa segnali e batte i piedi e grida: *basta* e degli *avanti* e corti monosillabi, dei quali nessuno si accorge, all'infuori di lui, cioè dico male; nessuno si accorge, perché disturbano, e oggi mio marito gli gridò: *Ma che ha quello là, che è matto?* Egli diventò rosso e tentò una difesa che andò perduta²⁵.

Francesca da Rimini è una produzione gigantesca e certi atteggiamenti rispondono forse all'esigenza di mostrarsi all'altezza della situazione. Per quanto faccia sorridere l'immagine del vecchietto "matto", il passaggio documenta qualcosa di più: una presenza attiva e costante del trovarobe durante le prove, ma anche un prendersi uno spazio che forse non gli era del tutto negato. Come avremo modo di vedere anche più avanti, ipotizziamo che il trovarobe avesse una piccola funzione di raccordo tra il capocomico e la compagnia e quindi, anche per questo, una sua rilevanza²⁶.

Troviamo Bergonzio in altre pagine del diario di Nocchioli entrato in compagnia Duse il 24 novembre 1906 come direttore di scena. I due lavorano quindi a stretto contatto. Il 2 dicembre 1906, ad esempio, viene raccontato l'allestimento de *La Gioconda* di d'Annunzio. Eleonora Duse detesta i mobili scelti per i primi due atti e categorica intende cambiare tutto. Non apprezza neanche l'arredamento del terzo atto: nel diario si racconta di una prima ipotesi di scena in cui figurano molte statue poi rimosse. Un altro problema sono le tappezzerie scelte: «Il trovarobe, Luigi

²⁵ *Diario Sormanni*, 23 novembre 1901.

²⁶ Rimando a un lavoro di Emanuela Chichiriccò sui copioni di Macbeth di Adelaide Ristori: Emanuela Chichiriccò, *Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e Lady Macbeth*, «Drammaturgia», a. XXI (n.s. 11), 2024, pp. 27-44, DOI 10.36253/dramma-15864. Nell'articolo si fa riferimento a Federico Verzura, che ha un contratto come guardarobiere, trovarobe, magazziniere e *generico* ma che in una lettera viene definito *régisseur* della compagnia. Il copione dello stesso presenta inoltre annotazioni simili a quelle di un *suggeritore*.

Bergonzio, per scusarsi dice: “Signora, le altre volte mettevamo queste tende!”. Ciò fa andare in bestia la Signora: “Non mi parli delle altre volte. È una scusa vigliacca che non ammetto!”. Come Dio vuole anche le tende sono cambiate: ora tutto va bene. Tantomeglio»²⁷. Il 14 febbraio 1907 la capocomico fa una scenata a Bergonzio perché non sono stati stesi i soliti tappeti. Mobili spostati, tende cambiate, viavai di statue, scambi concitati: immagini rare e vivide del brulicare nelle retrovie del palcoscenico, uno spaccato del tempo e del lavoro che precede lo spettacolo, del fare che resta invisibile agli spettatori²⁸. Duse orchestra con enorme attenzione ogni momento dell’evento teatrale che la vede protagonista, senza lasciare nulla al caso e plasmando l’intera esperienza del suo pubblico. Ma non è sola: gli oggetti che la circondano e che condizionano i suoi percorsi creativi vengono selezionati dal trovarobe, il cui ruolo è dunque intimamente connesso alla resa complessiva della performance.

Il pittore²⁹ Gordon Craig è a Nizza per presiedere la messa in scena del lavoro. Inutile dire che à trovato montata orribilmente la sua scena... Perciò grandi scenate col macchinista, con l’elettricista, l’amministratore, il direttore di scena, il trovarobe. Gran caos di orribili favelle che s’incrociavano. L’inglese di Gordon Craig aveva sì delle strane analogie col puro bolognese del Macchinista Pompeo Giordani, ma non era in armonia col fiorentino del direttore di scena, con l’italiano dell’amministratore, col nizzardo dell’elettricista, col milanese del trovarobe. Quante insolenze sono volate!³⁰

Noccioli racconta con ironia l’episodio che sancisce la fine della collaborazione nata tra Gordon Craig ed Eleonora Duse per la messinscena

²⁷ *Diario Noccioli*, 2 dicembre 1906.

²⁸ Un’invisibilità che contribuisce a costruire il “mistero” dell’accadimento teatrale. Non è semplice reperire informazioni sulle fasi preparatorie di uno spettacolo ottocentesco: vi era una volontà di tenerle nascoste, separate. Durante una prova di *Francesca da Rimini*, Eleonora Duse lamenta la presenza di alcuni critici in sala con queste parole: «Voi qui non ci dovrete entrare, non dovrete vedere le mende, le pecche che precedono il compimento dell’opera; la dovrete vedere intera, e allora giudicarla; non potete più, se no liberarvi delle prime impressioni e, a traverso un errore, corretto, voi vedete sempre l’errore. Il palcoscenico dovrebbe essere l’area misteriosa in cui nessuno penetra; quello che vi si prepara dovrebbe venir innanzi nuovo!» (*Diario Sormanni*, 5 dicembre 1901).

²⁹ Nel definirlo “pittore”, Noccioli ci racconta che le due figure, quelle dello scenografo e del pittore, venivano in un certo modo confuse: tradizionalmente lo scenografo era sostanzialmente un pittore.

³⁰ Ivi, 8 febbraio 1907.

di *Rosmersholm* di Ibsen. Craig, furioso con l'attrice, si sfoga con i tecnici, responsabili materiali della disfatta: Pompeo Giordani, macchinista; l'elettricista nizzardo, di cui non è rimasto il nome; Giuseppe Masi, amministratore di compagnia; Guido Noccioli, direttore di scena, e infine Luigi Bergonzio, trovarobe. Un'altra accesa testimonianza dell'operato degli invisibili.

Come si evince dalla scrittura, Bergonzio poteva esser chiamato a intervenire sulla scena per piccole parti, con o senza battute. Il diario Noccioli ci regala a proposito un altro aneddoto. Durante la tournée le prove venivano spesso allestite negli hotel, ed è questo il caso di una prova a Rio de Janeiro, nel luglio del 1907. La compagnia si raduna nel salone dell'albergo di Eleonora Duse ma ad accoglierla trova insopportabili rumori di martello e piccone: c'è un gruppo di operai al lavoro e l'atmosfera è certamente tesa. L'apparizione di Bergonzio riesce però a trasformare repentinamente una situazione potenzialmente esplosiva:

Durante il 1° atto, mentre deve entrare in scena Bergonzio che fa la parte del portiere, la Signora esclama, battendo le mani: «Ecco perché si fa questa commedia: per Bergonzio! Evviva Bergonzio!». E ride, e la sua faccia, che era prima rannuvolata, si spiana, s'illumina, si trasforma. Sta davanti a noi un'altra Duse, più bella e più giovane! Così la prova procede senza altri incidenti, rapidamente.

Racconti come questo palesano un particolare tipo di vicinanza che si costruisce dentro e fuori la scena, giorno dopo giorno, mese dopo mese, anno dopo anno. Esistono pesi differenti, gerarchie ben definite, ma nel quotidiano tutti contribuiscono agli equilibri e alla riuscita dell'insieme, alla necessaria stabilità del gruppo. Terminiamo quindi questa fragile ricostruzione biografica con un ultimo ricordo dal diario: Eleonora Duse che, prima di partire per l'America, saluta la compagnia e, in particolare, l'ormai anziano Bergonzio:

[...] ci à raccomandato di stare allegri, e di essere buoni e disciplinati, quindi à baciato tutte le attrici che erano commosse. Dopo, rivolta a noi à esclamato: «Voi altri non vi bacio... non sapreste che cosa farvene dei miei baci...». Noi abbiamo protestato energicamente: ella à sorriso e à baciato Orlandini per tutti. Noi abbiamo baciato la sua mano che ci à porto ognuno. Prima di andarsene, avendo scorto Bergonzio, lo à baciato in faccia dicendo: «Due baci al mio vecchio fedele». E il vecchietto era gongolante, e noi lo abbiamo invidiato³¹.

³¹ Ivi, 14 maggio 1907.

La scrittura

Il contratto tra Luigi Bergonzio e Luigi Rasi per l'anno comico 1899/1900 è una scrittura privata in tre fogli prestampati su carta intestata della Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati. Il documento non è autenticato e non abbiamo notizie circa una sua eventuale registrazione presso gli uffici finanziari dello Stato³². Si compone di quattordici articoli ai quali seguono alcuni addizionali scritti a mano. Com'era d'uso per i componenti di una stessa famiglia, Bergonzio viene ingaggiato insieme alla figlia Modesta, *prima generica giovane*. Grazie a un elenco redatto nel diario da Teresa Sormanni e al prestampato per l'abbonamento, sappiamo che in compagnia c'erano anche la moglie Luisa e la figlia Anita, scritturata insieme al marito Cesare Dondini. Bergonzio mantiene nel contratto l'articolo relativo all'eventuale rinnovo di due anni, depennato da altri, soprattutto dai ruoli principali³³.

Molti articoli poco attinenti alle mansioni del trovarobe rimangono nel contratto, valendo per la figlia. Entrambi, all'occorrenza, sono chiamati a interpretare sei parti di favore anche senza parlare e ad accettare di prender parte a due distinti spettacoli nello stesso giorno, come di recitare sia il giorno della partenza che dell'arrivo. Un articolo che ci informa su un tratto distintivo della vita nomade: la fatica. Gli attori spesso si trovano costretti a recitare anche prima o dopo un lungo viaggio. A volte,

³² Nel *post scriptum* di una lettera di Teresa Franchini a Luigi Rasi leggiamo infatti: «P.S. Il papà si permette di esprimerle il desiderio che la presente scrittura non venga registrata e ciò per sfuggire, almeno in questo primo anno, alle unghie del Fisco, che altrimenti mi colpirebbe inesorabilmente colla tassa di ricchezza mobile proprio adesso che debbo sostenere tutte le spese per il mio corredo artistico. Perdoni la libertà e di nuovo mille cose e saluti» (in Schino, *La Compagnia dei Fiorentini e Teresa Franchini*, cit., p. 82). La richiesta dell'attrice pone interrogativi sul lavoro attoriale, il pagamento delle tasse e il registro delle scritture.

³³ C'è da chiedersi se fosse Rasi a non volersi impegnare con la riconferma di alcuni ruoli, per ragioni artistiche o economiche, o se gli stessi firmatari preferissero evitare questa possibilità preferendo scegliere di volta in volta. La *prima attrice*, grata, lascia la porta aperta al suo maestro ma in calce al contratto viene apposto un articolo addizionale: «in caso di riconferma, il Prof. Luigi Rasi pagherà alla Signorina Teresa Franchini, come già convenuto, Lire 6.000 (seimila)», pel secondo anno e Lire settemila (7.000) pel terzo». Il capocomico si impegna dunque ad aumentare di ben mille lire l'anno il compenso dell'attrice pur di tenerla con sé.

entrambe le cose³⁴. Non è assurdo immaginare che per un trovarobe la fatica fosse anche maggiore, dovendo reperire su piazza il necessario per la messinscena ed essendo impegnato nell'allestimento. Rasi, oltre all'obbligatoria presenza alle prove, chiede agli attori di uniformarsi agli ordini della direzione «e di vestirsi, per recitare, a tutte proprie spese, con decenza e precisione artistica e storica»: un piccolo indizio di un'attenzione alla messinscena non comune³⁵.

Per quanto riguarda le paghe, viene riportata la cifra annuale soltanto per i due ruoli principali, 8.000 lire per il *primo attore* Carlo Rosaspina e 5.000 per Teresa Franchini, mentre per tutti gli altri viene indicata la cifra giornaliera. Questo articolo permette di constatare la disparità dei trattamenti attorici: la paga più bassa è di 5 lire giornaliere ed è quella destinata alla *seconda amorosa* o *seconda donna di spalla* e al *secondo suggeritore*³⁶. Bergonzio e la figlia *prima generica giovane* ricevono una paga complessiva di 11 lire. Trattandosi di uno stipendio cumulativo è difficile stimare con esattezza in che punto della graduatoria paghe si situasse il trovarobe: è probabile che per esser scritturati insieme padre e

³⁴ Significativo in tal senso un passaggio del diario Noccioli. Sono passati alcuni anni, ma la quotidianità in tournée non sembra essere cambiata. Nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1909 la compagnia, quella di vernacolo fiorentino di Andrea Niccoli, parte per Milano dopo una replica con il diretto delle 4.25. Scrive Noccioli il 18 ottobre: «Siamo arrivati stanchissimi. Gran disperazione per trovare l'alloggio. Scarsità di camere e prezzi da rintontire. E che scortesia nei padroni di casa! Molti di noi siamo stati costretti ad andare in albergo. Una delizia! Tutto questo basta per renderci odiosa Milano e i suoi abitanti scortesi. Siamo appena arrivati e già sogniamo di andarcene. Novelli è già arrivato da ieri. Stasera prima recita al Teatro dei Filodrammatici con *L'acqua cheta*».

³⁵ Non ho trovato alcun accenno alla «precisione artistica e storica» negli altri contratti che ho analizzato: Francesco Pasta e Tina Di Lorenzo richiedono «molta decenza e lusso», ma non vi è alcun riferimento alla necessità di un'aderenza del costume al periodo storico in cui è ambientata la pièce rappresentata.

³⁶ Seguono le paghe per i ruoli della Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati. *Secondo suggeritore/ultime parti* e *amorosa/generica giovane*: lire 6; *generico con e senza parrucca* e *seconda donna di spalla*: lire 7; *generico giovane e da parrucca* e *primo suggeritore*: lire 7,50; *primo attor giovane/primo amoroso* e amministratore: lire 8; *prima caratterista/prima madre*: lire 9; *prima attrice giovane*: lire 12; *primo caratterista/promiscuo* e *attore giovane di prima importanza*: lire 15. Per quanto riguarda le paghe cumulative dei coniugi: *primo attore/generico di prima importanza* e moglie *seconda donna di spalla*: lire 14; *generico con e senza parrucca* e moglie *seconda donna*: lire 15; *brillante* e *primo attore comico* e moglie *seconda generica di importanza* con esclusione ultime parti: lire 18.

figlia ricevessero meno di quanto sarebbe spettato loro individualmente. Negli altri contratti che ho analizzato, di pochi anni prima, i trovarobe ricevevano, soli, tra le 9 e le 9,50 lire. Tutti gli scritturati venivano pagati il doppio qualora recitassero due spettacoli diversi nello stesso giorno.

Il contratto termina con gli addizionali, gli articoli più interessanti della scrittura del trovarobe, che ho potuto confrontare con quelli di Dario Darè, Epaminonda Bedei e Coriolano Rissone con la compagnia di Francesco Pasta e quella di Pasta e Tina Di Lorenzo. In queste tre ultime scritture viene sancito l'obbligo del trovarobe di «mettere la scena sempre col massimo lusso e precisione anche nei fini piccoli particolari», secondo le indicazioni del capocomico. Viene inoltre chiarito l'onere di trovarsi alle prove nell'ora stabilita anche non dovendovi prendere parte come attore: le prove servono infatti al trovarobe per annotare tutto il necessario per lo spettacolo. In questo articolo Pasta inserisce una richiesta curiosa: vieta a Rissone di portare i baffi, probabilmente per una neutralità qualora servisse come attore. Il trovarobe deve attenersi non solo ai dettami del capocomico, ma anche alle indicazioni del direttore di scena e, in sua assenza, sostituirlo «in tutto e per tutto». Nelle compagnie Pasta e Pasta-Di Lorenzo il trovarobe non può stare in scena in maniche di camicia, né durante le prove né durante la rappresentazione: non volendo usare abiti di sua proprietà, indosserà una blusa che gli verrà consegnata dal capocomico e che sarà obbligato a lavare tutte le volte necessarie. Si pretende dunque un decoro nella scelta degli abiti anche dietro le quinte, una sorta di divisa³⁷. Per quanto riguarda i costumi, qualora fossero chiamati sulla scena a recitare, il contratto vincola Coriolano Rissone a farsi fare a sue spese una livrea secondo precise indicazioni del capocomico e Darè a vestirsi da comparsa alla borghese o nel costume che gli verrà indicato.

Sono articoli che mancano nel più sommario contratto Bergonzio, ma le scritture hanno una parte simile per quanto riguarda le indicazioni concrete, e in particolare per la cosiddetta «fornitura di scena d'obbligo», un insieme di oggetti che il trovarobe deve procurare alla compagnia: una parte è di sua proprietà, una parte la reperisce di volta in volta su piazza in base alle

³⁷ Ho trovato lo stesso addizionale nel contratto del macchinista e apparatore Cesare Cappa con la compagnia di Francesco Pasta e Tina Di Lorenzo per l'anno comico 1894/1895 (BMTS, Fondo Francesco Pasta, cart. 18, n. 3). Era dunque una consuetudine nelle compagnie di Pasta esigere una cura nell'abbigliamento anche dietro le quinte.

necessità³⁸. Sono esclusi dalla fornitura d'obbligo attrezzi, «lampadarini»³⁹, tappezzerie, comparsame⁴⁰, quadri e tutto ciò che ha un carattere speciale, di cui è economicamente responsabile il capocomico. Spetta a Bergonzio, da scrittura, il cosiddetto «cottimo serale» per otto persone: bibite, caffè, occorrente da fumo, cibi simulati e vini a imitazione. Nel contratto Bedei e in quello Rissone il cottimo è per dodici persone e viene incluso il pane di Spagna, il pane semplice e le bibite di qualunque genere, tra cui limonata e caffè. Il cottimo include anche le candele destinate all'illuminazione della scena: dodici per Bergonzio, quindici e «di giusta misura» per gli altri tre trovarobe. In tutte le scritture il capocomico fornisce il di più: i vini scelti, se veri, le vivande vere o «buone», le candele in eccedenza e si fa carico delle spese riguardanti gli oggetti che debbano esser rotti per necessità scenica. Nei contratti Darè, Bedei, Rissone viene specificato che sono di proprietà del fornitore/trovarobe tutti gli oggetti che «passano mano», quegli oggetti cioè che non restano sull'attore: possiamo immaginare, a titolo di esempio, una lettera. In tutti i contratti il trovarobe ha l'obbligo di conservare il mobilio, il vestiario, il comparsame o la tappezzeria⁴¹ di proprietà del capocomico. Bergonzio non è responsabile del loro deperimento mentre le altre scritture impegnano i trovarobe ad averne somma cura «non tralasciando di smacchiare, spazzare, rammendare e attaccare bottoni e di lavare i piccoli oggetti di scena come ad esempio cravatte, guanti, calze, colli». Durante le beneficiate degli artisti o *serate*, escluse quelle di nome, le scritture prevedono per i trovarobe una «lista» fissata a tre lire, probabilmente una somma di denaro che il trovarobe riceve in più⁴². Un altro articolo vago è quello

³⁸ A tal proposito Sergio Tofano ricorda, non senza ironia, gli ingombranti cassoni di trovarobe pieni di «cianfrusaglie, chincaglierie, soprammobili, aggeggi, ciarpame, apparecchi e accessori d'ogni genere, articoli di lusso e a buon mercato, oggetti, oggettini, ninnoli, anticaglie, ricordi, servizi e forniture per tutti i bisogni» (Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., pp. 77-80).

³⁹ Così nella scrittura.

⁴⁰ Analizzando la parola *comparsame* nelle diverse scritture, sembrerebbe sensato pensare si trattasse di oggetti generici.

⁴¹ Nei contratti Darè e Rissone sono esclusi dalla tappezzeria i grandi tappeti e le «striscie» [*sic*].

⁴² Troviamo lo stesso articolo nella scrittura di Cesare Cappa (cfr. *supra*, nota 37). Il macchinista ha obblighi diversi dal trovarobe, eppure in caso di beneficiate riceve una «lista» di tre lire. È dunque assai probabile che si intendesse una somma di denaro in più rispetto alla paga giornaliera.

in cui Pasta obbliga Darè a pagare il trasporto degli oggetti che possano occorrere in scena per le ultime recite.

L'insieme degli addizionali appena citati tratteggia un'immagine delle pratiche del trovarobe e degli strumenti del suo mestiere: candele, cibo, bevande, tappeti, tende, un mondo di oggetti silenziosi, compagni di scena che il trovarobe predispondeva sulla ribalta⁴³.

Le richieste degli scritturati: due diversi punti di vista

Nel giugno 1899 la compagnia Rasi è a riposo⁴⁴, un riposo forzato – per cui, da contratto, gli artisti non possono pretendere alcuno stipendio⁴⁵. Fervono però i preparativi per la ripresa: Eleonora Duse ha infatti scritturato la compagnia, con qualche modifica dell'organico, per un corso di recite all'estero, dal 16 agosto al 24 dicembre 1899⁴⁶. Stando a una cartolina non datata che Bergonzio invia a Rasi da Roma⁴⁷, il trovarobe riceve la sua aggiunta alla scrittura e quelle di alcuni colleghi⁴⁸, si reca a

⁴³ Cfr. Arnaldo Picchi, *L'aiutante magico nella forma degli oggetti di scena*, in *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Atti dei convegni (Bologna, 1994-1996), a cura di Paola Bignami e Giovanni Azzaroni, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 170-182: 177.

⁴⁴ «L'Arte Drammatica», 3 giugno 1899: «Gli Affezionati riposano. – A Gigi Rasi era stato offerto per il giugno il Sannazzaro di Napoli ma – tutto ben calcolato – gli convenne maggiormente rinunciarvi e dal primo giugno à posto in riposo la sua compagnia. E – dopo Roma – gli Affezionati si dispersero per lo stivale».

⁴⁵ L'articolo XIV permette a Rasi di dare alla compagnia un mese di riposo «senza che i Signori Artisti possan pretendere per quel tempo alcuno stipendio». L'articolo è soppresso nei soli contratti Rosaspina e Franchini.

⁴⁶ *Diario Sormanni*, 30 aprile 1899: «Ora la compagnia continua il suo giro nelle Romagne, nel Veneto e finirà a Torino, da dove partiremo tutti colla Duse. Noi la raggiungeremo, appena principiate le vacanze. Ci solleva lo spirito, che ne aveva bisogno, il pensiero di questa tournée che consideriamo un compenso a quanto abbiamo fin qui sofferto, sotto tutti i rapporti, e a quanto avremo ancora da soffrire prima della partenza». La scrittura della compagnia da parte di Eleonora Duse è stata conservata da Rasi (BMTS, Fondo Luigi Rasi, cart. 11, n. 38).

⁴⁷ BMTS, AUT-014-A11-02.

⁴⁸ Le integrazioni alla scrittura per le recite all'estero sono documenti redatti a mano su carta semplice composti da otto articoli da considerarsi come facenti parte del primo contratto. Sono conservate insieme alle scritture (BMTS, Fondo Luigi Rasi, cart. 14). Bergonzio riceve quelle di Arnaldo Tombari e Virginia Del Moro e le rispedisce a Rasi insieme a quelle di Rosa Ingargiola e Ferruccio Garavaglia.

farle firmare e si affretta a rispedirle al capocomico, divenendo così un ponte tra Rasi e la compagnia. A riprova di questa sua funzione di intermediario, chiede al capocomico, anche per Arnaldo Tombari e Virginia Del Moro, un anticipo per pagare le spese di viaggio e potersi recare alla riunione di compagnia fissata per il 1° luglio a Vicenza⁴⁹. Evidentemente Rasi non risponde perché il trovarobe, questa volta con un certo imbarazzo, insiste scrivendo il 21 giugno 1899 una seconda cartolina postale⁵⁰ nella quale inserisce il prezzo dei biglietti per convincere Rasi della ragionevolezza della richiesta: 18,90 lire a testa e spese di bagaglio⁵¹.

⁴⁹ Per il tema degli anticipi del capocomico, rinvio ai contributi di Mirella Schino e Livia Cavaglieri per questo Dossier.

⁵⁰ BMTS, AUT-014-A11-03.

⁵¹ Il prezzo del biglietto veniva calcolato in base alla distanza fra la stazione di partenza e quella di arrivo, stabilendo un costo a km e sommando 5 centesimi di tassa di bollo. Un altro calcolo veniva fatto poi per il bagaglio e per il facchinaggio. Il portale archivistico della Fondazione FS Italiane (disponibile al link <<https://www.archiviofondazionefs.it/>>, ultima consultazione del 26 giugno 2026) permette l'accesso ai cosiddetti *Orari Ufficiali delle Strade Ferrate delle tramvie, della navigazione e delle messaggerie postali del Regno d'Italia con la indicazione delle principali corrispondenze estere compilato per cura del Regio Ispettorato Generale delle Strade Ferrate*. Consulto il terzo volume, quello redatto nel marzo del 1899, l'anno in cui la Drammatica Compagnia Fiorentina è in tournée. Faccio riferimento alla tabella B del tariffario, quella in cui vengono indicati dei prezzi di riferimento per calcolare il costo a tariffa ordinaria dei biglietti per viaggi su tutte quelle linee nei cui rispettivi quadri orari non erano indicati dei prezzi fissi (p. LXX). Nel tariffario viene fatto l'esempio di un biglietto a tariffa ordinaria, con treni accelerati, omnibus o misti, in terza classe da Roma Termini a Firenze S.M.N., per un viaggio di 316 km: il prezzo definitivo del biglietto era di 16,15 lire. Gli scritturati con le paghe più basse pagavano un biglietto del genere con ben tre giorni di lavoro. Dopo la prima tappa a Firenze, la compagnia si sposta a Forlì: una distanza totalmente approssimativa di 80 km su linea ferroviaria: un biglietto a tariffa ordinaria costava circa 9,95 lire in prima classe, 6,97 in seconda e 4,52 in terza. Aggiungendo le 0,05 lire di bollo, viaggiando in terza classe, uno degli scritturati meno pagati, spendeva quasi l'intera paga. Secondo le *Prescrizioni e norme pel trasporto dei bagagli e dei cani* ciascun viaggiatore poteva portare gratuitamente in carrozza piccoli colli di massimo 20 kg e di certe dimensioni. Tutto il resto doveva passare il controllo in accettazione e veniva spedito nella stazione di arrivo dove poteva poi essere ritirato tramite uno scontrino. L'articolo VII della scrittura di Rasi è quello relativo al trasporto degli equipaggi sia per mare che per terra, compresa la presa e resa a domicilio, tutto a carico del capocomico. Si fa eccezione per il bagaglio necessario a otto recite da stabilirsi di volta in volta. L'articolo viene ovviamente soppresso nel contratto dell'amministratore. Nell'articolo VIII Rasi specifica di non assumersi alcuna responsabilità per le perdite o i danni che potrebbero verificarsi a causa dei trasporti. È

Tombari e Del Moro hanno bisogno di circa 100 lire, Bergonzio di 80, per poter così provvedere al suo biglietto e a quelli della sua famiglia. Come abbiamo visto, il trovarobe e la figlia Modesta guadagnano 11 lire al giorno: le 80 lire per il viaggio equivalgono a più di una settimana di lavoro, senza contare che, essendo a riposo forzato, non stanno percependo stipendio. Alle spese di viaggio andranno poi sommate quelle di vitto e alloggio: la richiesta appare dunque più che legittima. Rasi però non risponde nemmeno questa volta, tanto che gli attori inviano una terza cartolina⁵² a pochi giorni di distanza, in cui chiariscono che l'anticipo serve anche a bloccare le stanze in affitto. Non sappiamo se il capocomico abbia infine ceduto, ma quel che è certo è che gli affari non stanno andando bene e la compagnia a riposo ne è il sintomo più evidente. La tournée con Duse permette un po' di respiro ma a dicembre i Comici Affezionati rientrano in Italia senza la grande attrice e riprendono un ultimo corso di recite ai Filodrammatici di Milano, fino ai primi di marzo 1900. Luigi Rasi cerca di tenere insieme le aggrovigliate fila della compagnia, di muoversi all'interno di questo stratificato campo di forze, ma non ce la fa: la Drammatica Compagnia Fiorentina non viene rinnovata l'anno successivo. Le numerose richieste degli scritturati, anche legittime come quelle di Bergonzio, stando al racconto di Sormanni, vengono percepite dal capocomico come un'esagerazione, una persecuzione⁵³: «Povero Gigi, colle sue illusioni fraterne!! I suoi, *amici*, fuori di questo centro, non lo conoscono se non per tormentarlo, qui dentro!...»⁵⁴. Gli attori che chiedono sono attori "ingrati"⁵⁵. Le parole di Sormanni sono quelle di una moglie devota che vede il marito soccombere a un ruolo che non sa gestire, un racconto parziale, il punto di vista del capo della ditta che non riesce a scindere il rapporto amicale da quello lavorativo. Alla fine, Rasi

possibile calcolare il costo dei bagagli seguendo lo stesso tariffario. I viaggiatori dovevano provvedere a loro cura al trasporto dei bagagli, ma potevano avvalersi di facchini che le Amministrazioni ferroviarie affidavano ad imprese esterne. I compensi venivano pagati direttamente ai facchini e ogni stazione aveva un suo determinato tariffario.

⁵² BMTS, AUT-014-A11-04.

⁵³ Cfr. *Diario Sormanni*, 30 aprile, 17 agosto, 18 agosto 1899.

⁵⁴ Ivi, 25 agosto.

⁵⁵ Ivi, 26 agosto: «Garavaglia voleva venire a chiedere denari; fortunatamente non lo ha fatto; ci voleva un bel coraggio. Che vita disordinata la sua, e che ingratitudine verso mio marito che, scritturandolo, gli ha dato sì gran prova di fiducia, non solo come artista, ma come uomo!».

e la moglie lasciano la «colonia artistica che gira il mondo»⁵⁶ e tornano a una vita regolare, alle care abitudini «non fatte per il retroscena del palcoscenico»⁵⁷.

Luigi Bergonzio, teatrante delle retrovie, ha invece abitato quel retroscena tutta la vita, incarnando pratiche e abitudini, frammenti impalpabili ma essenziali del paradigma teatrale ottocentesco.

⁵⁶ Il 5 settembre 1899 Sormanni descrive così la compagnia in tournée: «La sera, davanti alla Tonhalle, abbiamo trovato Mazzanti, Galliani, Sala, poi, nella birreria Scalpellini, Nepoti. Mi fa sempre effetto questa colonia artistica che gira il mondo!!!».

⁵⁷ Ancora Sormanni nella pagina conclusiva del diario dedicata alla Drammatica Compagnia Fiorentina: «E ora siamo usciti dall'intricato labirinto, non senza un grandissimo deficit, che il nostro lavoro coprirà, e che si può dar risposta a quelli che affermavano esser la Compagnia per azioni e non, com'era, esclusivamente di mio marito... Rientreremo in una vita regolare, attiva di un lavoro conveniente alle nostre indoli, alle nostre abitudini, non fatte per il retroscena del palcoscenico». Ricorda poi con affetto i cinque mesi passati con Eleonora Duse, «non lieve compenso alle tante amarezze dell'anno comico», terminando il racconto con ironia: «A momenti dicevo: abbiamo fatto bene a far Compagnia!».

