

Livia Cavaglieri

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

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

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

Il primo è di ordine sociologico, riguarda la cosiddetta «invenzione del tempo libero» e concerne l'aumento massiccio della domanda di spettacolo proveniente dalla piccola borghesia e dalle classi operaie urbane, in linea con dinamiche generali già avviate in altri paesi dell'Europa occidentale¹. Si tratta di una domanda di spettacolo inteso primariamente come intrattenimento, perciò è soprattutto la spettacolarità leggera a prendere piede: operetta², caffè-concerto, varietà, rivista, avanspettacolo³.

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

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

³ Ma si assiste anche a un primo, molto modesto, ingresso di pubblico popolare

Le città si disseminano di una pluralità di locali pubblici che offrono spettacolo. In Italia possiamo indicare come data simbolica di inizio l'inaugurazione del Salone Margherita a Napoli, il 15 novembre 1890: a partire da quel momento nella penisola si moltiplicano i caffè-concerto, i teatri di varietà e i locali polivalenti, poi i primi cinematografi⁴, i cine-teatri⁵.

Il successo dei generi di puro intrattenimento, mescolandosi agli altri cambiamenti che segnano le città, porta a una mutazione della dinamica distributiva dello spettacolo. Generi leggeri e spettacoli popolari non erano certo mancati nella ricca offerta teatrale del pieno Ottocento, che nelle grandi città prevedeva, accanto al «palazzo degli spettacoli», fiere e baracconi, arene, diurni e politeami. Questa varietà di luoghi – funzionali alla commercializzazione di molteplici tipologie di spettacolo e all'accoglimento indifferenziato degli spettatori – era nata per ospitare appunto spettacoli molto diversi da quel che si intendeva per “teatro”. Tuttavia, arene, diurni e politeami sapevano offrire, accanto alla spettacolarità minore, anche prosa e melodramma in allestimenti ridotti. Invece i nuovi luoghi di spettacolo, per motivi al contempo tecnici e commerciali, ospitano sempre meno frequentemente i generi tradizionali e tendono a specializzarsi nella spettacolarità di puro intrattenimento, minando la predisposizione all'alleanza tra generi alti e bassi all'interno di uno stesso contenitore⁶, che aveva differenziato l'Italia rispetto a paesi come la

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

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

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

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

Francia e l'Inghilterra. Lo spettacolo leggero raggiunge emancipazione distributiva, la concorrenza fra generi alti e bassi si sposta dall'interno all'esterno della sala. In sintesi, si avvia anche nelle grandi città italiane quel processo di specializzazione nella programmazione dei locali di spettacolo, che in alcune capitali europee era già particolarmente marcato⁷.

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

Immettere lo spettacolo teatrale in questo più ampio contesto, che investe la tecnologia come la sociologia, permette di fermare l'attenzione sui mutamenti del mercato e, in particolare, sullo scompaginarsi e il ricomporsi dell'arena competitiva in cui erano abituate a muoversi le compagnie teatrali. Oltre a doversi misurare con i concorrenti diretti, cioè con le altre formazioni che agiscono nel mercato drammatico, le compagnie subiscono la nuova minaccia competitiva dell'operetta, del caffè-concerto, del varietà e del cinema, generi capaci di meglio soddisfare (e spesso con costi di produzione decrescenti⁸ e dunque prezzi finali più attraenti), gli stessi bisogni dei pubblici potenziali di riferimento. In più, queste nuove forme di spettacolo sono in grado di polarizzare l'attenzione di investitori e mecenati, mentre le case di produzione cinematografica iniziano ad attrarre attori e attrici.

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

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

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

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

Gli organizzatori entrano nella produzione teatrale

Che conseguenze ha tutto questo nell'ambito del teatro drammatico? Come si riflette il mutamento del sistema della concorrenza, in particolare sulle dinamiche produttive della prosa? Certamente l'effetto più evidente – che, beninteso, deriva anche da noti e non trascurabili fattori endogeni – è che la compagnia capocomicale di giro, l'istituto produttivo per eccellenza, entra in crisi¹. Ma, prima che questa crisi sia conclamata e che la prima sovvenzione statale segnali un'importante discontinuità politico-economico², come rispondono (più o meno consapevolmente) ai mutamenti del mercato coloro che portano su di sé il rischio imprenditoriale di una compagnia, cioè i capocomici? Nei circuiti secondari, le compagnie imboccano spesso la strada antica della

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

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

compagnia sociale³. Ma le compagnie primarie devono potere garantire la propria solvibilità in altro modo.

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

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

Attori borghesi e compagnie impresariali

Facciamo qualche esempio. Nel 1897 Francesco Pasta si associa con Adolfo Re Riccardi per un primo triennio. La società è confermata nel 1900 quando Virginia Reiter aggiunge il proprio nome in ditta⁴. Il fatto che uno dei più grandi cavalli di battaglia della Reiter, *Madame sans gêne*, di Sardou e Moreau, debutti proprio nel 1900 e che sia commercializzato da Re Riccardi, testimonia l'immediato successo che coglie questa *partnership*.

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

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

Nel 1906 sempre Re Riccardi si associa con Virgilio Talli per un triennio. Nel mezzo del triennio scoppia la bomba del primo paventato trust teatrale (1907), novità che la penisola non è ancora pronta a ricevere: un sistema di compagnie impresariali (quelle di Talli, Novelli, Zacconi, Benini, Mariani-Calabresi, Sichel, E. Gramatica) fra loro integrate per quel che riguardava distribuzione, esercizio e promozione. I Chiarella avrebbero corrisposto un compenso fisso agli scritturati e ai capocomici, questi ultimi beneficiati anche da una partecipazione agli utili, ma non dall'onere delle eventuali perdite. Sbarazzatisi dell'incubo del risultato economico, i capocomici si sarebbero trovati (così scrivono essi stessi) «nella migliore condizione possibile [per] perseguire un più severo e razionale programma d'arte, scevro da preoccupazioni finanziarie»⁵. Come è noto, la combinazione Re Riccardi-Chiarella non prende forma⁶, a causa della pugnace opposizione di Marco Praga e del suo *entourage* di autori iscritti alla SIA, che influiscono sull'opinione pubblica, e diffondono del trust un'immagine unilateralmente peggiorativa⁷. Talli però ritorna al modello della compagnia impresariale nel 1916, quando la sua formazione (la Talli-Melato-Betrone, una delle migliori, ma anche delle più care in circolazione) entra a fare parte del Consorzio Suvini-Zerboni-Chiarella-Paradossi e viene gestita direttamente dalla Suvini-Zerboni, come semistabile del Manzoni⁸.

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

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

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

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

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

1906. Il legame con Paradossi è confermato nel 1912, quando Ruggeri dirige da solo la compagnia, e l'impresario rimane un socio importante anche in formazioni successive⁹.

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

In primo luogo, l'esempio e l'impulso alle compagnie impresariali sembrano provenire dalla Francia¹⁰, dove queste forme erano già in uso. Il primo organizzatore che pratica queste forme nuove è Re Riccardi, importatore non solo di testi, ma anche di idee e prassi organizzative da Parigi, mediatore a suo modo anche culturale, per quanto questa sua funzione sia stata sempre sottovalutata poiché il suo nome è legato prevalentemente a un repertorio di scarso valore artistico-letterario. Tuttavia, in Italia è più rara la presenza di uomini d'affari "puri"¹¹, del tutto estranei al teatro, non infrequente in Francia¹².

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

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

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

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

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

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

In particolare Virgilio Talli e Ruggero Ruggeri meriterebbero uno studio specifico sui loro comportamenti imprenditoriali e sulle relazioni con impresari, agenti, sovvenzionatori. Ruggeri rimarrà a lungo fedele a Beppe Paradossi, esattamente come la sua arte attorica tende a caratterizzarsi «per continuità nello stile e nella poetica»¹³. Documento significativo e miniera ancora solo in parte esplorata sono i suoi famosi taccuini, che testimoniano un'attenzione quasi maniacale per il rendimento della compagnia e una volontà di ottimizzarne al massimo l'efficienza¹⁴.

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

Questo giornale [...] mette in cima al suo programma il proposito di un atteggiamento conciliante: ossia il proposito di “trattare” come si dice in linguaggio diplomatico gli affari comuni per raggiungere quell'accordo perfetto che sarebbe il più puro ideale della nostra arte¹⁷.

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

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

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

¹⁶ *Ivi*, pp. 14 e 36.

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

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

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

Se ci si libera di una «vision manichéenne [...] qui oppose “commerçants” ou “industriels du spectacle” et “artistes”»¹⁸, ci si rende conto che una delle grandi trasformazioni che investono la mentalità teatrale all'inizio del XX secolo è proprio la nuova attenzione posta alla dimensione economica e gestionale dell'arte teatrale, che non è un fatto infausto di per sé. Si tratta di un mutamento generale e sovranazionale, particolarmente stimolato dal dinamismo degli organizzatori di prosa, portatori non solo di risorse economiche, ma anche di un *savoir faire* organizzativo¹⁹. Se nella prima metà dell'Ottocento

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

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

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

L'insieme delle trasformazioni di cui si è parlato è comunemente definito, già dai contemporanei, "industrializzazione teatrale"²¹, in virtù di una percepita analogia con il fenomeno di industrializzazione vera e propria che investe, benché difformemente, il Paese. L'uso di questa espressione è legato anche al canale degli scambi con la vicina civiltà francese: a Parigi si era iniziato a parlare di industria teatrale fin dalla prima metà del XIX secolo²². Ma è soprattutto dopo la liberalizzazione del sistema teatrale (decreto 6 gennaio 1864) che Parigi diviene la capitale mondiale dello spettacolo e che il teatro rappresenta un grande motore economico della città, ove si riscontra «l'existence d'une production théâtrale "industrielle", au sens banale du terme,

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

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

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

c'est-à-dire pourvoyeuse de pièces standardisées en grand nombre»²³. Il riferimento va naturalmente a Saint Beuve e al suo famoso articolo *De la littérature industrielle* («Revue des deux mondes», 1839), che è la chiave per comprendere il significato dell'uso metaforico del termine industria. Non spuntano infatti fabbriche teatrali reali, ma la predisposizione mercantile che caratterizza il panorama francese in modo esplicito, il successo della formula drammaturgica standardizzata della *pièce bien faite*, l'utilizzo di strumenti seriali come i *livrets scéniques*, la necessità di capitali consistenti per avviare l'attività teatrale motivano la partecipazione metaforica delle scene teatrali a un movimento di industrializzazione²⁴.

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

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

La polemica del 1907 contro il trust ha sullo sfondo anche il problema della drammaturgia italiana: Praga e i suoi sodali temono un'alleanza imprenditoriale fra organizzatori e capocomici che avrebbe potuto accentuare il subordine della drammaturgia italiana proprio in un momento in cui gli autori italiani stanno tentando una rivincita rispetto al sistema delle famiglie d'arte²⁵, consolidando una posizione di supre-

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

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

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

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

Per questo, il progettato trust viene bocciato, nonostante non manchino in esso alcuni aspetti innovativi e interessanti, che segnano l'apertura dei Chiarella e di Re Riccardi a un ripensamento dei moduli della messinscena tradizionale, sia pure secondo un approccio cautamente riformista e certo non visionario²⁶.

Subito dopo la polemica contro il primo trust, c'è un evento simbolico significativo, che indica come il progetto di Praga sia andato in porto: nel 1909 nasce la Confederazione del teatro di prosa, che riunisce capocomici, attori e autori ed esclude completamente gli organizzatori²⁷. La confederazione non è tanto importante come organismo in sé, ma perché fa emergere una spaccatura senza ritorno tra arte e organizzazione. Questa rottura non impedisce singole alleanze²⁸, ma rende più difficile la collaborazione fra le categorie e non farà bene, almeno a mio avviso, al successivo percorso del teatro italiano.

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

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

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

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

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

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

tori accentuano l'aggressività di politiche decisamente commerciali, rese possibili da strumenti giuridici, come le sempre più diffuse società di capitale anonime³⁰, che hanno grande successo nell'ambito della produzione cinematografica.

Di questo atteggiamento aggressivo è emblematico il Consorzio Teatrale Italiano, il trust che vede la luce alla fine del 1915, aggregando le tre più grandi imprese teatrali italiane, al tempo stesso concorrenti e partner: la Suvini-Zerboni, i fratelli Chiarella e Giuseppe Paradossi³¹. Ma è altrettanto emblematico di intrecci complicati e non sempre perspicuamente leggibili, che sia proprio questo trust a possedere la poc'anzi citata compagnia semistabile di Talli al Manzoni.

Esperimenti di mecenatismo privato e di finanziamento pubblico

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

Il mecenatismo privato, che in Francia aveva sostenuto operazioni d'avanguardia e del tutto fuori mercato come il Théâtre Libre di Antoine³², è nell'Italia dei primi due decenni del Novecento un'opzione rarissima, destinata a prendere maggior quota solo successivamente

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

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

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

(penso a Riccardo Gualino e al movimento dei piccoli teatri d'arte). In ogni caso, quando la liberalità è diretta verso il teatro, la scelta cade molto più frequentemente sul teatro musicale, per motivi di più facile identificazione da parte dei finanziatori, eredità storica, prestigio, visibilità e riconoscibilità stessa dell'operazione³³.

Un caso interessante è rappresentato dalla seconda Compagnia del teatro Manzoni, imperniata su Irma Gramatica, diretta da Praga e legata a doppio filo con la SIA. Dopo il fallimento economico della prima formazione, chi rende possibile la seconda tappa è un mecenate, Giuseppe Visconti di Modrone, esponente di una famiglia la cui liberalità era stata fondamentale per la vita teatrale milanese, segnatamente per il Teatro alla Scala³⁴. Del progetto-truffa dell'Istituto Teatrale Italiano di Luca Cortese³⁵ si può sottolineare come questo riprenda l'idea delle compagnie impresariali, coinvolgendo l'esperto Paradossi, e come una serie di attori non «vedano l'ora» di cedere ad altri la faticosa proprietà di un manipolo di scritturati.

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

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

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

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

se da Boutet e Garavaglia, direttori della Drammatica Compagnia di Roma³⁶, e poi da Virgilio Talli (1918-1921)? Detto in altri termini, stabilità produttiva e *fund-raising* capocomicale possono essere interpretati anche come due facce della stessa medaglia?

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

Le fonti: guide commerciali, statistiche, aspetti quantitativi

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

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

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

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

cinema e della città), sono le guide commerciali teatrali. Un “maestro” del genere è Cesare Dalmas, veronese, direttore del Teatro Andreani di Mantova, noto e attivo anche sul piano nazionale, propugnatore, per fare solo un esempio, del primo Congresso tra i proprietari e dirigenti di teatro. Nel 1899 egli pubblica il *Dizionario dei teatri d'Italia*, un opuscolo con finalità pratiche e commerciali (come si ricava dal lungo sottotitolo *Vademecum dei capocomici, artisti lirici, drammatici, operette, circhi equestri, direzioni e agenzie teatrali*) e più maneggevole dell'*Elenco dei teatri d'Italia* contenuto in appendice ai due tomi sulla legislazione teatrale pubblicati da Rosmini nel 1872³⁸. L'organizzatore pubblica poi una vera e propria *Guida pratica teatrale d'Italia*, ampliando il nucleo originario rappresentato dall'elenco generale dei teatri e facendolo precedere da una serie di sezioni informative, dedicate a «tutto quanto può interessare i componenti la grande famiglia artistico-commerciale del teatro»³⁹. Anche se Dalmas si rifà al *topos* della «grande famiglia», la pubblicazione del vademecum⁴⁰ è segno inequivocabile non solo dello sviluppo del mercato teatrale, ma anche del sempre più frequente approdo al mondo delle scene di persone che non vi arrivano da tradizione familiare. Per navigare nell'oceano teatrale sono dunque necessari repertori pratici che contengano numerose informazioni d'uso, anche banali. La guida ebbe una seconda edizione nel 1913, segno della necessità di aggiornamento e di un «lusinghiero successo»⁴¹.

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

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

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

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

⁴¹ *Unica guida teatrale: teatri, varietà, cinematografi*, Verona, Bettinelli, 1913.

ed economico dello spettacolo italiano (vi è riportata una significativa *Piccola parte estera*), alle categorie del pensiero e della mentalità⁴². E ancora: chi sono, secondo Dalmas, gli «artisti celebri»⁴³? Oppure: cosa ci dicono i cambiamenti da un'edizione all'altra?

Raccogliendo un'ipotesi di ricerca sull'integrazione dei metodi di visualizzazione grafica nella storia del teatro, si è provato a fornire una mappa dell'industrializzazione teatrale attraverso i dati contenuti nella guida Dalmas 1907. Sono state scelte solo alcune delle voci indicizzate all'interno della *Guida*. Il criterio adottato è anzitutto a favore del teatro drammatico, dell'operetta e del varietà, essendo la guida dedicata anche al ballo e all'opera, e di cinque voci che mi sono parse, nella loro reciproca interrelazione, significative: *Teatri, Giornali, Editori, Agenzie e agenti, Consulenti legali specialisti*. L'unità di misura minima, perché una città trovasse rappresentazione nella mappa, è stata stabilita dalla presenza di almeno cinque sale di spettacolo (cioè un'offerta che si suppone abbastanza differenziata) e di almeno una unità per quello che concerne le voci *Giornali, Editori, Agenzie, Consulenti*. Il che significa che altre città italiane, oltre alle quattordici indicate⁴⁴, ospitano redazioni di giornali specializzati o agenti e agenzie teatrali, ma che la loro sola presenza e l'assenza di una rete di luoghi di spettacolo non mi è sembrata elemento sufficientemente qualificante. Non risultano quindi in mappa centri medi come Alessandria, Forlì, La Spezia, che pure hanno tutte almeno cinque sale di spettacolo, né altre città dotate di un teatro di capienza superiore a 1000 posti come Bergamo, Brescia, Cre-

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

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

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

mona, Ferrara, Modena, Parma, Piacenza, Pisa, Reggio Emilia, Treviso e Vicenza⁴⁵.

La fotografia complessiva, pur nella sua dose di opinabilità⁴⁶, dà conto di equilibri noti, ma talvolta trascurati e comunque non sempre di immediata comprensione, come invece può avvenire attraverso la sinteticità della restituzione grafica. Milano si conferma ancora la capitale teatrale drammatica, ruolo che aveva ereditato nel primo Ottocento da Bologna. Il capoluogo lombardo è seguito con notevole distacco da Napoli, molto del cui movimento teatrale è legato al varietà e al caffè-concerto. Roma si trova solo in terza posizione: sarà negli anni Venti, che acquisirà un maggiore peso. Infine, si può notare che la vivacità delle 11 città rimanenti non ha paragoni con la triade Milano-Napoli-Roma, eppure conferma la particolarità del policentrismo del tessuto distributivo italiano, fatto anzitutto di un patrimonio di edilizia teatrale ricco e straordinario dislocato sul territorio nazionale in maniera capillare (pur se con un noto disequilibrio a favore dell'area centro-settentrionale e delle coste occidentali).

Infine, più complicata rimane l'analisi di documenti che presuppongono, in sede di studio e di restituzione, la capacità di maneggiare il dato quantitativo e dunque l'intervento sulle competenze economiche. Le serie periodiche di statistiche che la SIA pubblica a partire dal 1936 («Lo spettacolo in Italia: annuario statistico»⁴⁷) sono non solo significative della portata del cambio di mentalità di cui si è discusso poco più sopra⁴⁸, ma anche strumenti molto utili, poiché presentano

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

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

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

⁴⁸ Significativo (anche per i futuri indirizzi delle politiche di finanziamento) è

dati già elaborati e serie costruite⁴⁹. Più complesso rimane il panorama del periodo precedente, per il quale le serie vanno costruite dallo studioso, a partire da aggregazioni parziali o da documenti sparsi di tipo contabile, prodotti da un'impresa teatrale, da un'amministrazione, in casi eccezionali da un artista (mastri di cassa, registri delle entrate serali, bilanci preventivi delle stagioni, bilanci consuntivi dell'impresa, contratti, borderò...). Pochi hanno osato riflettere sui numerosi problemi metodologici che questa documentazione pone, nonostante l'avvio brillante che John Rosselli diede a tali questioni alla metà degli anni Ottanta⁵⁰, pubblicando utilissime tabelle comparative dei teatri primari d'Italia nel XVIII e XIX secolo. Imparare a leggere questo tipo di documentazione e a porre domande di ricerca che riportino a un oggetto in primis estetico, cioè lo spettacolo teatrale, sono i contenuti di una sfida aperta al fruttuoso campo interdisciplinare degli studi di storia dello spettacolo, dell'economia e del diritto.

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

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

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