

LIVIA CAVAGLIERI

L'IMPRESA RISTORI-CAPRANICA. INVENZIONE
E SVUOTAMENTO DELLA COMPAGNIA
GRANDATTORIALE

L'articolo propone una lettura della dimensione imprenditoriale del teatro di Adelaide Ristori, concentrandosi sulle diverse modalità con cui l'attrice e il marito, Giuliano Capranica marchese del Grillo, declinarono in trentacinque anni di attività l'unità produttiva di base del teatro drammatico ottocentesco, la compagnia, senza la quale l'interprete, pur dotata di qualità eccezionali, non avrebbe potuto esistere sulla scena. L'argomento merita attenzione specifica, sia per la centralità che gli aspetti economici e anche più propriamente commerciali ebbero per l'impresa Ristori-Capranica¹ (come dimostra l'archivio, dove sono conservati migliaia di documenti che riguardano l'attività economica e organizzativa della compagnia e raccontano la vita dell'impresa, tanto quanto quella dell'attrice),² sia per i processi imitativi che essa generò nella scena coeva, avviando la modalità produttiva grandattoriale. Il 'teatro del Grande Attore' nacque di fatto con una Grande Attrice: Adelaide Ristori, la prima – anche solo per motivi anagrafici – a essersi formata e a essere «partorita dalla lotta per la sopravvivenza»,³ in cui si trovò costretta la scena drammatica di primo Ottocento.

1. Cfr. E. BUONACCORSI, *Adelaide Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, «Teatro Archivio», 1981, 5, pp. 156-188 (ora in *L'arte della recita e la bottega*, Genova, Bozzi, 2001, pp. 307-354).

2. Già Alessandro d'Amico, nume tutelare del *Fondo Adelaide Ristori* conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, aveva intuito come lo straordinario lascito aprisse nuove prospettive di ricerca non solo sull'individualità attorica dell'attrice, ma anche sulla compagnia in quanto nucleo produttivo: cfr. A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori*, in *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. FERRONE, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 49.

3. A. D'AMICO, *Il teatro verista e il «grande attore»*, in *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. TINTERRI, Bologna, il Mulino, 1990, p. 28.

1. «*Tutti bravi, tutti buoni, ma chi fa denari [...] è la mia Adelaide*». ⁴ *Apprendistato impresariale di un giovane marchese*

La Compagnia Alberto Nota fu la prima formazione creata e condotta insieme da Adelaide e Giuliano, nel 1851-1852, dopo il matrimonio, la nascita dei figli e alcune avventure commerciali mal riuscite, che li convinsero che il mestiere del teatro non era poi così male, nonostante le condizioni misere e avverse nelle quali si dibatteva la scena drammatica. Nello stesso periodo in cui veniva costituita l'Alberto Nota erano infatti in corso le lunghe trattative per rientrare nella Compagnia Reale Sarda, che l'attrice aveva abbandonato nel 1841. Nonostante le titubanze circa il ritorno in arte, il dado era ormai definitivamente tratto: Ristori era pronta a tornare sotto le luci della ribalta e, questa volta, non da scritturata ma come proprietaria, insieme al marito, di una formazione ufficialmente diretta dal capocomico Giovanni Pisenti.⁵

Adelaide avrebbe dovuto recitare con dei dilettanti, i quali «sia per educazione, sia per poca abitudine dell'arte» avrebbero dato migliori garanzie di adattarsi al «nuovo metodo di recitazione spoglio da tutte le antiche convenzioni dell'arte». ⁶ Il progetto non era privo di implicazioni promozionali e bene si sposava con ragioni di convenienza sociale (essendo la pratica amatoriale del teatro più onorevole della professione), cui la novella marchesa e la nobile famiglia, che l'aveva *obtorto collo* accolta, erano ancora sensibili. Le cose andarono diversamente e la compagnia fu composta, sotto l'attenta supervisione dell'attrice, da comici di professione, fra cui spiccava la 'maestra' Carolina Internari.

Ancora ragioni di convenienza spiegano perché la Alberto Nota agì sotto la rappresentanza di prestanomi, anche se fu Giuliano a combinare il giro, sfruttando legami di parentela e di amicizia. Nelle trattative con i teatri egli si avvalse di più agenti contemporaneamente; dove poté, cercò di procacciarsi la stagione normalmente destinata all'opera per ottenere la dote; infine, investì in scene e costumi, promettendo una messinscena comparabile in splendore al teatro musicale, piuttosto che alla miseria della drammatica. Fin da questa prima impresa il marchese trasferì in un «ambito organizzativamente ed eco-

4. Lettera di Giuliano Capranica del Grillo a Bartolomeo Capranica, Firenze, 4 dicembre 1852, in Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in poi MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*.

5. Per la ricostruzione degli anni fino al 1853 – e particolarmente per la vicenda della Alberto Nota – mi baso su T. VIZIANO, *La marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 509-566.

6. Così il progetto a stampa (23 settembre 1851), allegato alla lettera di Francesco Galloni a Giuliano Capranica del Grillo, [Forlì], 18 dicembre 1851, MBA, *Fondo Ristori*, *Corrispondenza*.

nomicamente arretrato», quale era quello drammatico, «il mestiere impresariale dell'opera lirica, elevato alla potenza delle sue relazioni sociali».⁷ Se è già stato ragionevolmente ipotizzato che Giuliano avesse assimilato tali modi di operare assistendo agli affari condotti dal padre Bartolomeo,⁸ ci pare di potere aggiungere che anche Antonio Ristori (attore mediocre, ma avveduto nell'orientare la carriera della figlia)⁹ possa avere avuto un ruolo di guida nell'istruire il genere nella gestione contabile di una compagnia drammatica. Il *Libro dei conti e memoria delle spese e incassi fatti nello Anno 1843-44 nella Compagnia di Romualdo Mascherpa*,¹⁰ da lui redatto, testimonia infatti una non comune attenzione per il controllo del bilancio familiare.

Tra giugno e dicembre 1852, la Compagnia Alberto Nota diede quasi duecento recite in dieci piazze del centro e del nord Italia, con buon esito complessivo. Giuliano ne riferì con orgoglio al padre, che fino a quel momento non aveva dimostrato alcuna fiducia nelle doti imprenditoriali del figlio:

L'amministrazione di questa impresa fu condotta da me soltanto e vorrei pure che potesse conoscere qualcuno dell'arte, che potesse rassicurarla se fu con perizia e perfetta conoscenza, che lo fui. Solo le dirò che, e Lipparini, e Carletti, impresario di Bologna, e Ronzani di Trieste, assicurano che dalla compagnia di De Marini in poi non ne videro altra, così ben regolata ed amministrata di questa. I miei libri, tenuti nella massima regolarità, gliene faranno fede in Roma e le proveranno come nessuno potè prendermi di furto neanche un soldo e come questi otto mesi mi fruttarono L. 24 mila, guadagno, mi sembra, non piccolo, e del quale non potei risentire vantaggio perché Lire 6 mila [...] pagai a Roma; Lire 8 mila mio mantenimento e viaggi di otto mesi; Lire 2.500 vestiario comperato per Adelaide poiché quello che aveva l'aveva venduto, quando credeva lasciar l'arte; Lire 5 mila mi rimane di capitale in n. 26 scenari e fondo di 250 costumi di vestiario, e Lire 2.500 o 3.000 me ne rimarranno

7. C. MELDOLESI e F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 265.

8. Cfr. *ibid.* A Roma i Capranica furono proprietari dei teatri Capranica e Valle. A testimonianza del potere esercitato da questa famiglia negli affari teatrali, si ricordi che il Valle fu il primo teatro pubblico romano cui fu concesso nel 1785 di agire anche al di fuori del Carnevale e che Bartolomeo negli anni Venti dell'Ottocento fu anche segretario generale della deputazione degli spettacoli. Cfr. J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985 e *Il teatro Valle*, a cura di A. D'AMICO, M. VERDONE, A. ZANELLA, Roma, Palombi, 1998.

9. Cfr. il noto passo in A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 31 (ediz. originale: Torino, Roux & C., 1887).

10. In MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale*. Si tratta dell'unico libro di conti conservato antecedente al matrimonio con Giuliano. Nel registro, che prosegue anche per il 1844-1845, Antonio riporta il repertorio piazza per piazza, la paga ricevuta, gli introiti delle beneficiate di Adelaide e le spese sostenute, oltre ad appunti più confusi.

terminato l'anno, e serviranno, unitamente ai risparmi, che farò in Comp. Reale nei primi mesi, per rimettere un milliajo di scudi questa Primavera nel mio patrimonio.¹¹

Appesantito da ipoteche e debiti, Giuliano si era dunque rimboccato le maniche e aveva iniziato a gestire in prima persona il proprio capitale («la mia Adelaide»). Da subito l'impresa Capranica-Ristori fece bei guadagni, ma anche dovette fronteggiare spese non piccole: il ricavo netto di 24.000 lire fu assottigliato da debiti preesistenti («Lire 6 mila [...] pagai a Roma»), spese vive di tournée («Lire 8 mila mio mantenimento e viaggi di otto mesi») e costi di avviamento della compagnia (lire 7.500 per i costumi di Adelaide, gli scenari, il vestiario per le comparse).

2. Nasce a Parigi la prima Grande Attrice italiana

Terminata l'esperienza della Alberto Nota, nella Quaresima 1853 Ristori rientrò nella Compagnia Reale Sarda per un triennio nella posizione di *prima attrice assoluta* e anche – particolare rilevante – di socia senza responsabilità. A vantaggi significativi in termini economici (20.000 lire di paga, numerose beneficiarie, un terzo degli utili), si aggiunse qualcosa di non comune: la partecipazione al governo della compagnia.¹² Giustificata dal momento critico in cui si trovava la Reale Sarda (orbata della sovvenzione sabauda) e rafforzata da ulteriori accordi,¹³ la compartecipazione all'assetto di governo di quella che era stata la più prestigiosa e longeva compagnia privilegiata fu il primo successo strategico messo a segno dall'impresa Ristori-Capranica. Di fatto impadronitisi della Reale Sarda, i Capranica – firmatari entrambi nei contratti, poiché l'incapacità giuridica del soggetto femminile rendeva d'obbligo il consenso maritale – ebbero voce da capocomici, pur non essendolo. Riuscirono quindi

11. Lettera di Giuliano Capranica del Grillo a Bartolomeo Capranica, Firenze, 4 dicembre 1852, cit. Giuliano si riferisce forse all'attore e capocomico Angelo Lipparini e certamente a Giuseppe De Marini (celebre *primo attore*, che però non risulta essere stato capocomico). Petronio Carletti e Domenico Ronzani furono impresari teatrali.

12. Cfr. la Scrittura n. 8, Drammatica Compagnia Reale Sarda / Adelaide Ristori, Torino, 18 maggio 1852, MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale* (firmata da Francesco Righetti, da mettere in relazione con la copia identica firmata da Ristori con autorizzazione maritale di Capranica, in Biblioteca Museo Teatrale SIAE, *Fondo Rasi*, Cart. 11, n. 21).

13. Cfr. *Contratto di società fra la signora Adelaide Ristori del Grillo, ed il signor Francesco Righetti per la durata degli esperimenti della R. Compagnia Sarda a Parigi, ed altri teatri fuori d'Italia*, s.d., Biblioteca Museo Teatrale SIAE, *Fondo Rasi*, Cart. 11, n. 23. Il contratto stabilisce una società al 50%, attribuendo tuttavia a Righetti (art. 4) l'onore di carattere finanziario di trovare «i fondi necessari per le prime spese del viaggio, e per l'andata in scena a Parigi».

a vincere la resistenza del direttore Francesco Righetti e a realizzare il disegno ambizioso e rischioso che da tempo meditavano: superare i limiti strutturali del mercato italiano, andando a recitare all'estero.

In un momento geopolitico favorevole ai Savoia e alla nascente Italia, la Reale Sarda partì dunque nel 1855 per la Parigi dell'Esposizione Universale, la cosmopolita capitale mondiale delle arti, la cui conquista apriva le porte al riconoscimento internazionale. Dopo ponderate valutazioni,¹⁴ si decise di dare le recite al Théâtre des Italiens, che in quegli anni stava fungendo da trampolino di lancio su scala europea per Giuseppe Verdi.¹⁵ Il fatto che la sala avesse un cartellone prevalentemente musicale non fu di ostacolo, ma anzi permise un'alleanza fruttuosa. Principiate il 22 maggio, le recite ebbero, come noto, un successo strepitoso e furono prolungate fino all'8 settembre, risolvendosi in un trionfo personale della *prima attrice*, consacrata a grande tragica, anche in ragione della rivalità mediatica che la contrappose a Rachel, attrice simbolo della Comédie française. Rachel fu per Adelaide tanto un'avversaria, quanto un modello sul piano del repertorio e delle tournée internazionali. Sull'onda del momento propizio, i Capranica organizzarono tempestivamente un'estensione europea del giro,¹⁶ che fruttò loro lauti guadagni e li convinse a dedicarsi intensivamente ai mercati stranieri.

La Reale Sarda rientrò in Italia dopo sei mesi di tournée all'estero con una celebrità alla sua testa: dall'ultima compagnia di bandiera della penisola restaurata era nata la prima Grande Attrice italiana.

3. *La Drammatica Compagnia Italiana: una compagnia a misura grandattoriale*

Allo sciogliersi della Reale Sarda nel Carnevale 1856, forti di quanto avevano appreso durante l'esperienza parigina, i Capranica fondarono dunque rapidamente, sulle ceneri della precedente formazione, la Drammatica Compagnia Italiana, alla cui azzeccata titolazione, emblema di un'investitura guadagnata sul campo, i coniugi rimarranno fedeli nel tempo.

14. La tournée fu preparata con cura meticolosa, sfruttando informatori, intermediari, proiezioni di ogni genere e livello (cfr. P. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 21-75).

15. Si veda R. VERNAZZA, *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)*, Torino-Lucca, LIM, 2019.

16. Dal 10 settembre al 30 ottobre la compagnia recitò in una dozzina di città della provincia francese, per poi spostarsi a Bruxelles, Dresda e Berlino e rientrare a Milano il 12 novembre (cfr. *Repertorio giornaliero delle rappresentazioni*, pp. non numerate, MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*).

Si trattò da subito di una compagnia «su misura»,¹⁷ per cui fu privilegiata, salvo eccezioni circoscritte, la scritturazione di artisti di modesta levatura, presenze opache e funzionali alla indiscutibile preminenza di Ristori, secondo una manifestazione d'intenti grandattoriali messa a fuoco con precoce lucidità, come testimonia una lettera scritta dall'attrice a Carlo Balboni, pochi giorni dopo il rientro in Italia:

non v'è bisogno di contornarmi di alcuna nostra *celebrità* tutte incognite alla Francia (sic) ed altrove, ma ben bensì d'un buon complesso che armonizzi bene con me, di bell'aspetto, di decenza nell'apparenza e di null'altro.¹⁸

Un rapido sguardo alle scritture conservate non lascia emergere altro che generiche e generici (distinti in alcuni casi con l'attributo di primari), con l'unica eccezione di Cesare Vitaliani (padre della più nota Italia), scritturato come *primo attore e primo amoroso*.¹⁹ La Drammatica Compagnia Italiana fu il prototipo della compagnia grandattoriale di prima generazione e fece rapidamente scuola.

Più lenta fu la messa a punto dell'assetto gestionale. Dapprincipio la *prima attrice* cercò di risparmiarsi «gli affanni della capocomico»²⁰ e non assunse la direzione della compagnia. L'incarico fu affidato a Luigi Bellotti Bon:

Combinai con Bellotti Bon, mio cugino, giovine di belle maniere, che tratta bene in francese ed in italiano, acciò mi combinò una compagnia. Io gli do un tanto al mese, ed egli deve combattere con gli artisti, fare le scritture, incaricarsi della direzione, di tutto insomma.²¹

Il talento dell'attore era però sacrificato e la posizione si rivelò scomoda: se nelle intestazioni delle scritture campeggiava «Drammatica Compagnia Italiana diretta da Luigi Bellotti-Bon», di fatto il potere decisionale era concentrato nelle mani della coppia Ristori-Capranica.

Bellotti Bon abbandonò dopo un triennio e fu allora assoldato Francesco Augusto Bon, suo padre putativo, direttore di ottima esperienza, ma ormai

17. E. ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. ARTIOLI, Padova, Esedra, 2000, p. 172.

18. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Milano, 25 novembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza* (ora in BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale*, cit., p. 100).

19. Cfr. le scritture relative al triennio 1856-1859 (Scritture nn. 12-25, MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale*).

20. Cfr. F. SIMONCINI, *Generazioni di attori. Il carteggio di Adelaide con Maddalena Ristori e gli affanni della capocomico*, «Drammaturgia», XX / n.s. 10, 2023, pp. 65-75.

21. Cfr. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Milano, 25 novembre 1855, cit.

settantenne.²² Dalla scrittura con cui Bon fu fissato in qualità di «Direttore Artistico ed Istruttore della Compagnia»,²³ comprendiamo che il ruolo direttivo a lui proposto, diversamente da quello assunto dal figlioccio, era stato epurato da mansioni organizzative e amministrative e orientato verso compiti più artistici e tecnici. «Mettendosi d'accordo colla Sig.ra Adelaide Ristori», il direttore dovrà:

2°. [...] assistere a tutte le prove, letture, concerti artistici, alle ore che verranno d'accordo colla Amministrazione fissate.

3°. Dovrà assistere a tutte le rappresentazioni serali onde invigilare sul buon andamento della rappresentazione per ciò che concerne gli artisti, e dare gli ordini opportuni agli impiegati subalterni sia dell'Amministrazione della Compagnia sia attinenti al teatro.

4°. In cinque giorni di ogni settimana dovrà [...] stabilire un'ora per istruire quelli artisti che ne abbisogneranno più particolarmente, non risparmiando perciò i suoi savì consigli agli artisti più provetti della compagnia.

5°. Sarà obbligato [...] di fare nelle produzioni que' tagli o accomodi che abbisognassero.

6°. Dovrà parimenti [...] invigilare perché sia osservato dagli artisti *l'articolo nono* delle loro scritture.²⁴

L'alleggerimento dai compiti di scritturazione della compagnia si comprende osservando il fatto che, in corrispondenza del passaggio da Bellotti Bon a Bon, i Capranica diedero un'impronta più manageriale alla loro impresa e separarono più nettamente – almeno a livello di supporto ai vertici – alcuni aspetti del lavoro artistico da quello organizzativo. Essi rafforzarono dunque lo staff organizzativo²⁵ (l'«amministrazione speciale», come la chiamerà Adelaide nel brano che a breve citeremo) alle dipendenze dirette del marchese-impresario e crearono il ruolo dell'amministratore e legale rappresentante, ricoperto da Mauro Corticelli, amico ed esperto agente teatrale, con il quale collaboravano da tem-

22. *L'entourage* dei Ristori trovò per questo la scelta fuori luogo. Lo ricavo da T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La Conchiglia di Santiago, 2013, p. 119. Il volume è assai prezioso per ricostruire nel dettaglio la biografia di Ristori, ma è anche insidioso, poiché la studiosa abdica a rigorosi criteri scientifici nella trascrizione delle fonti e nel loro uso, omettendo altresì riferimenti precisi e note a piè di pagina.

23. Scrittura n. 28, *Drammatica Compagnia Italiana/Franceso Augusto ed Emma Bon*, Padova, 4 novembre 1858, MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale* (la moglie Emma venne scritturata come generica).

24. Ivi. Il corsivo è nel testo e si riferisce all'articolo che norma la reperibilità degli artisti e il divieto di modificare le parti assegnate.

25. La valenza strategica del potenziamento della capacità gestionale della compagnia (nel frattempo localizzata a Parigi), grazie all'ampliamento dello staff organizzativo e alla scelta di collaboratori di vaglia, affiancati da una rete – spesso informale ma sempre efficace – di agenti e intermediari è sottolineata in BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale*, cit., pp. 77-79, 114-116.

po.²⁶ A Corticelli fu affiancato un segretario, François Soubiranne, mentre fedele segretario personale dei Capranica fu Giovannino, detto Nino, De Andreis.

Perfezionata questa architettura, che prevedeva un direttore artistico alle dipendenze dirette di Ristori (Bon) e un amministratore da quelle di Capranica (Corticelli), l'elemento inaspettato fu, il 16 dicembre 1858, l'improvvisa morte di Francesco Augusto Bon. A questo punto, evidentemente spinti dalla sorte a prendere una decisione diversa, i Capranica rinunciarono ad affidare la direzione artistica a un'altra persona. Fu dunque messo a punto l'assetto definitivo della compagnia, che vide Adelaide impegnata anche nel ruolo di direttrice artistica, come racconta lei stessa in un famoso passo dell'autobiografia:

Mia esclusivamente era la direzione artistica in tutte le sue particolarità. Da me partiva ogni ordine, ogni disposizione; mi occupava di tutte quelle grandi e piccole cose, che ogni artista sa comprendere, e le quali concorrono a far completa la riuscita di uno spettacolo. Dei miei interessi era incaricata un'amministrazione speciale.²⁷

La saldatura tra primattorato e direzione artistica era naturalmente tutt'altro che una novità ma, con la Drammatica Compagnia Italiana, essa divenne il marchio di fabbrica del teatro grandattoriale.

4. «La degna realizzatrice dei piani di zio»²⁸

La Drammatica Compagnia Italiana si distinse per un capocomicato a due teste, che esprimeva sia i limiti della sfera di azione femminile nell'Italia dell'Ottocento, sia due vocazioni perfettamente complementari. Il brano appena citato dall'autobiografia prosegue, infatti, cedendo la scena (fatto raro nei *Ricordi e Studi artistici*) a Giuliano, il cui operato d'impresario è nobilitato dall'elegante perifrasi di «anima d'ogni intrapresa»:

Ma io sono orgogliosa di dire che il mio caro marito era l'anima d'ogni intrapresa. E poiché parlo di lui, il mio cuore mi porta a dire che egli non ha mai cessato d'e-

26. Egli manterrà l'incarico fino all'autunno 1868, al rientro dalla seconda tournée negli Stati Uniti. Dopo la brevissima sostituzione di Carlo Magi, gli subentrerà Luigi Trojani (marito della sorella minore di Adelaide, Annetta). Su Corticelli, si veda P. BIGNAMI, *Scritture teatrali in giro per l'Europa*, in *Corticelli Mauro impresario*, a cura di G. AZZARONI e P. BIGNAMI, Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 119-140.

27. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 81.

28. Lettera di Giovanni Tessero ad Adelaide Ristori, Melbourne, 18 agosto 1887, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza* (ora in A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2022, p. 138).

sercitare su me e sulla mia carriera un'influenza costantemente benevola. Era lui che sosteneva il mio coraggio, quando esitavo innanzi alle difficoltà; egli mi faceva intravedere la gloria che potevo conseguire, mi mostrava lo scopo da raggiungere, mi facilitava ogni cosa per arrivare alla meta. Senza di lui, non avrei mai osato tentare l'audace avventura di portare fino agli antipodi la bandiera italiana.²⁹

Queste parole rispondono sia a quell'immagine di «normalità secondo la quale la donna è appoggiata, sorretta dal consorte»,³⁰ sulla quale Adelaide costruì con abilità il proprio personaggio pubblico in armonia con i tempi, sia all'esigenza di riportare sotto il controllo dell'autrice e protagonista dell'autobiografia una relazione straordinaria, in cui un l'elemento trainante sul piano visionario fu forse, per certi versi, più il nobile impresario, che l'attrice mondiale – una donna che, in fondo, avrebbe vissuto più volentieri da marchesa che da attrice-marchesa e il cui percorso artistico fu puntellato, fin dalla vendita del guardaroba in seguito al matrimonio, da continui tentativi di lasciare l'arte.³¹ Di converso, la corrispondenza restituisce di Giuliano l'immagine un uomo sempre proteso alla ricerca di nuovi guadagni, attivo anche nel campo finanziario e in quello immobiliare, tentato da speculazioni commerciali di vario genere, inarrestabile nello spostare la frontiera ogni volta 'oltre' (era lui a stabilire le mete e a tracciare le rotte delle rischiose e pionieristiche tournée), dotato insomma di un'inventiva imprenditoriale fuori dal comune e dalla quale la Grande Attrice appare a tratti quasi soggiogata. È una via interpretativa che pare suggerire, per esempio, una lettera preoccupata che Capranica scrive all'agente Luigi Magi a un passo dalla partenza per il primo giro in Sud America:

Faccio a voi immaginare se avevo bisogno con simili sborsi di essere un poco tranquillizzato da voi e dal sapere che tutto è sistemato a seconda dei miei desideri. [...] ciò non toglie la penosa titubanza del mio animo trattandosi specialmente *che pesa intieramente sulla mia testa tutta la responsabilità di questa speculazione in faccia alla mia signora ed ai miei figli*.³²

Ancora, le parole con cui, vent'anni più tardi, Giovannino commenterà la notizia del ritiro dalle scene della grande zia («Tu, il vero moto perpetuo,

29. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 81.

30. M. SCHINO, *Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, p. 108.

31. Ciò si ricava in più punti dalla lettura di VIZIANO, *La Ristori*, cit.

32. Lettera di Giuliano Capranica del Grillo a Luigi Magi, Parigi, 8 maggio 1869, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Corsivo mio.

la degna realizzatrice dei piani di zio»³³ indicano una dominanza di Giuliano, un qualcosa di più forte di quell'«influenza costantemente benevola» con cui l'autonarrazione dei *Ricordi e Studi artistici* risolve un rapporto che merita di essere approfondito. Il ruolo svolto da Capranica nella gestione non solo della compagnia, ma anche della sua Adelaide, fu cruciale: indagare la sua azione sia nello specifico, sia in dialettica con il punto di vista della moglie pare ormai necessario.³⁴

5. La circuitazione estrattiva: 'made in Italy' da esportazione

La totale coincidenza tra impresa e famiglia che caratterizzò gli assetti proprietari e gestionali della Drammatica Compagnia Italiana, nonché l'abbondare di scritturati e collaboratori legati alla rete parentale (oltre ai citati Bellotti Bon e Trojani, i fratelli Cesare ed Enrico, Giovannino Tessero, Edoardo Majeroni, ecc.) ci portano a discostarci dalla tesi del pur ancora oggi fondamentale testo di Bignami, secondo la quale l'impresa Ristori-Capranica, grazie alla mole e all'estensione del *business*, superò la dimensione degli affari famigliari, collocandosi all'interno del fenomeno di industrializzazione della seconda metà dell'Ottocento e assumendo le caratteristiche di impresa industriale, perdendo cioè la natura artigianale tipica dello spettacolo teatrale.³⁵ Al di là del fatto che è ormai assodato che l'artigianalità prevalente del processo sia una condizione ineliminabile e strutturale dello spettacolo dal vivo, occorre chiarire che quando più opportunamente si parlerà di industrializzazione teatrale nel primo Novecento ci si riferirà non ai processi produttivi (che non possono che rimanere artigianali), ma piuttosto a trasformazioni negli assetti proprietari delle compagnie e, specificamente, all'ingresso di società di capitale anonime nella produzione teatrale. Dal punto di vista degli assetti proprietari, la Drammatica Compagnia Italiana non sembra prevedere la presenza di altri soci, almeno allo stato attuale delle ricerche. Essa rimane invece all'interno del modello capocomicale tradizionale, rappresentato dall'impresa di tipo familiare, non formalizzata a livello giuridico e, su scala europea, riportabile alla tipologia

33. Lettera di Giovanni Tessero ad Adelaide Ristori, Melbourne, 18 agosto 1887, cit. Corsivo mio.

34. Su questo è in corso la ricerca dell'unità dell'Università di Genova, da me coordinata, all'interno del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms Between Aesthetics and Social Sciences* (PRIN 2022 - 2022P749MT), responsabile scientifico nazionale Matteo Paoletti, finanziato con fondi PNRR/Next Generation EU.

35. Cfr. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale*, cit., pp. 11-12 e ancora pp. 77-78.

delle compagnie di *actor managers*. Se dal punto di vista imprenditoriale l'impresa Ristori Capranica non aprì dunque una nuova fase, essa portò però la forma della compagnia tradizionale agli estremi limiti di efficienza e al massimo delle potenzialità di sviluppo commerciale. Fattore decisivo fu l'inizio di un processo di globalizzazione grazie al quale, in un periodo di migrazioni di massa e di grandi innovazioni nei settori dei trasporti e delle comunicazioni, il teatro europeo fu protagonista di un'espansione senza precedenti della domanda e dell'offerta su scala mondiale.³⁶ La Drammatica Compagnia Italiana si inserì con successo in questa corrente e generò una trasformazione di tipo imitativo nelle altre formazioni italiane, che allargarono a loro volta la circuitazione all'oltreconfine.³⁷

L'impresa Ristori-Capranica non si limitò però alla penetrazione nei mercati esteri, ma mise a punto una tipologia di circuitazione inedita per le consuetudini distributive italiane, che vorrei definire 'estrattiva'.³⁸ Partendo dall'esperienza di un teatro itinerante per tradizione come quello italiano, i Capranica presero a modello di riferimento i meccanismi distributivi dello *star system*, che caratterizzava Francia e Inghilterra: qui le *vedette* scritturate nei teatri stanziali delle capitali erano use sfruttare intensivamente la propria fama a un doppio livello, con cicli di recite straordinarie nelle città di provincia e con *tour* transoceanici, sulle orme dei cantanti d'opera.³⁹ Imperniata sulla creazione di un prodotto teatrale da esportazione, orientata più al successo commerciale che alla ricerca artistica,⁴⁰ basata sull'efficienza logistica e potenziata da un uso sa-

36. Su questi processi si vedano C.B. BALME, *The Globalization of Theatre 1870-1930. The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2020; M. PAOLETTI, *A Huge Revolution in Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2020; N. LEONHARDT, *Theatre Across Oceans. Mediators of Transatlantic Exchange, 1890-1925*, London, Palgrave Macmillan, 2021.

37. È d'interesse notare che le strategie dei Capranica furono trasmesse anche direttamente alle altre compagnie: per esempio, Tommaso Salvini per il primo giro in Sud America si affidò all'esperienza di Lodovico Mancini, che aveva partecipato nel 1866-1867 alla tournée americana della Drammatica Compagnia Italiana.

38. Cfr. L. CAVAGLIERI, *La circuitazione domestica di un'attrice internazionale: in tournée con Adelaide Ristori nell'Estate-Autunno 1860, in 1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: attori, compagnie, piazze*, a cura di L. SPINELLI, Roma, tab edizioni, 2024, pp. 53-82.

39. Cfr. P. DEGLI ESPOSTI, *L'attore nell'Ottocento europeo*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 64-73 e *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, a cura di F. FILIPPI, S. HARVEY e S. MARCHAND, Paris, Armand Colin, 2017.

40. Come noto, la formula creata dai Capranica prevedeva: prevalenza scenica assoluta della Grande Attrice; restrizione e specializzazione del repertorio in una galleria di 'donne mondiali'; ricorso a una recitazione facilmente 'leggibile' anche da pubblici non italofofoni; adesione al realismo storico; valorizzazione dell'abito di scena (l'oggetto divistico per definizione); replicabilità

piente dei canali di comunicazione (comprese strategie raffinate di costruzione dell'immagine e della celebrità in scena e fuori scena),⁴¹ la circuitazione estrattiva aveva la finalità di ottenere il massimo ricavo dalle piazze visitate, fermandovisi il minimo tempo necessario.

La circuitazione estrattiva comportò una modifica strutturale della distribuzione, ossia l'abbandono progressivo delle teniture regolate sulle stagioni in cui era suddiviso l'anno comico e la riorganizzazione dei giri secondo la logica delle recite straordinarie e della profittabilità delle piazze. Per un decennio Ristori e la sua troupe si sottomiserò a continuativi *tour de force*, alternando periodi di più lunga stanzialità nei centri che promettevano costante concorso di pubblico (le grandi e popolose capitali estere o, in Italia, Torino e Napoli, dove si aveva l'accortezza di recitare nella remunerativa stagione di carnevale), a sbriciolamenti della presenza in periodi più brevi, non disdegnando rapidissimi passaggi (tre, due, ma anche una sola serata) nelle piazze di provincia o nei teatri che avevano il cartellone già occupato ma che si trovavano in posizioni strategiche, 'di scalo', lungo la rotta programmata. Questa mobilità svincolata dal calendario dell'anno comico ricevette un ulteriore impulso dalla prima tournée americana (1866-1867), che rese Adelaide Ristori una diva mondiale.⁴² Quanto la circuitazione fosse ormai scollata dalle consuetudini distributive della penisola emerge dal fatto che nel Repertorio giornaliero delle rappresentazioni le recite iniziano a essere registrate secondo l'anno solare, piuttosto che seguendo l'anno comico, cioè la tradizionale unità di misura del tempo teatrale.

La modalità della circuitazione estrattiva si scontrava però con i tempi nella microsocietà attoriale, in cui la Drammatica Compagnia Italiana continuava inevitabilmente a essere radicata. Una spia della frizione fra le diverse logiche si accese nel corso del capolavoro dell'impresa Ristori-Capranica, il 'giro del mondo'. Nei primi giorni del dicembre 1875, mentre la troupe si trovava in Australia ed era quasi giunta al termine di venti mesi di spostamenti transoceanici, l'inarrestabile coppia avrebbe voluto prolungare la tournée, che nel continente australe si stava rivelando parecchio remunerativa. Ciò però non fu

degli spettacoli (si veda almeno G. LIVIO, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 611-675).

41. Cfr. L. MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, in part. pp. 23-27 e E. LAMOUCHE, *L'attrice et ses sculpteurs: bustes et statuettes d'Adélaïde Ristori en costume de scène*, «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», 2023, 5, pp. 172-191.

42. Insieme a Rachel, Bernhardt e Duse, Ristori fu delle quattro «first truly international stage actresses», un fenomeno che sarà soppiantato dal divismo cinematografico, secondo H. KNEPLER, *The Gilded Stage: The Lives and Careers of Four Great Actresses Rachel Felix, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt and Eleonora Duse*, London, Constable, 1968, p. 4.

possibile perché «la maggior parte degli attori non aveva aderito nel timore di arrivare troppo tardi in Italia per il successivo anno teatrale». ⁴³ La Drammatica Compagnia Italiana era infatti ormai diventata una sorta di compagnia a progetto (costruita per singole tournée e non sulla continuità di lavoro garantita dai trienni comici) e si sarebbe sciolta al termine di quel giro. Attori e attrici premetterono, allora, per rientrare in Italia entro il principio della Quaresima 1876 e non perdere gli ingaggi del nuovo anno comico.

6. Lo svuotamento della compagnia

Il giro del mondo (pubblicizzato come un *farewell tour*) avrebbe dovuto chiudere gloriosamente la carriera di Ristori, che invece tornò più volte a calcare le scene, spinta dalla ricerca del denaro necessario per mantenere un tenore di vita aristocratico e per garantire una elevata posizione sociale ai figli. ⁴⁴ Ormai l'astro della Grande Attrice stava calando e le due tournée scandinave (1879-1880) prevedero una messinscena di ripiego e una compagnia ridotta a poco più della metà degli scritturati rispetto agli anni di massima gloria, ⁴⁵ quando i guadagni straordinari avevano permesso ai Capranica di portare con sé fino a una trentina di persone, nonostante le spese ingenti e la complessità di gestione che ciò comportava. ⁴⁶

Sfiorato il punto limite dell'equilibrio economico e della dignità di scena, l'impresa Ristori Capranica pervenne infine a un nuovo formato produttivo, che ne testimonia ancora una volta la duttilità imprenditoriale. Per le ultime tre tournée della sua vita (1882-1885), ⁴⁷ l'attrice-marchesa mise a frutto la propria abilità nella riproduzione delle lingue straniere e si presentò al pubblico d'Inghilterra, Scozia, Irlanda e Stati Uniti riproponendo in lingua inglese quattro dei suoi cavalli di battaglia: *Macbeth*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Maria Stuarda*, *Maria Antonietta*. La coraggiosa formula fu ideata per catturare

43. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 345.

44. Cfr. T. VIZIANO, *Adelaide Ristori e Bianca Capranica. Madre attrice, figlia marchesa*, in *Donne e teatro*. Atti del convegno (Venezia, 6 ottobre 2003), a cura di D. PEROCCO, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004, pp. 87-104.

45. Cfr. F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 17-23.

46. Occorre ricordare che, nei giri all'estero, ogni scritturato aveva diritto ai viaggi pagati, al 30% in più della paga e, nel caso delle Americhe, a un ulteriore soprassoldo giornaliero.

47. Si tratta di due tournée delle isole inglesi (luglio-dicembre 1882 e *Madame Ristori Tour*, settembre-dicembre 1883) e dell'ultima tournée negli Stati Uniti (novembre 1884-maggio 1885), con la quale l'attrice diede l'addio alle scene. Si vedano C. GIORCELLI, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, «Teatro Archivio», 1981, 5, pp. 130-141 e VIZIANO, *La Ristori*, cit., pp. 372-399.

ancora una volta, ormai sessantenne, la curiosità di spettatori e spettatrici che l'avevano già applaudita e per sfruttare fino all'ultimo un repertorio datato, senza doverlo cambiare. Se in questo modo il prodotto teatrale fu adattato e riconfezionato per potenziarne la commerciabilità, gli ultimi tour segnarono anche una svolta sul piano della compagnia, giacché permisero ai Capranica di liberarsi, una volta per tutte, dagli alti costi e dalla complessità organizzativa, logistica e relazionale del capocomicato itinerante. Virato il repertorio in inglese, non fu più necessario scritturare un'intera compagnia in Italia, ma fu sufficiente ingaggiare artisti locali. Tramite gli stessi impresari stranieri con cui furono co-organizzati i giri,⁴⁸ fu dunque realizzato un *casting* a distanza, che vide l'intervento puntuale della marchesa soprattutto nella delicata scelta dei coprotagonisti.⁴⁹

Negli stessi anni in cui il suicidio di Luigi Bellotti Bon, avvenuto il 31 gennaio 1883, impressionava l'intera società teatrale e gettava simbolicamente una luce sinistra sulla sostenibilità economica di operazioni teatrali su grande scala, i Capranica giunsero così in ultimo a 'svuotare' la compagnia tradizionalmente intesa e ad adottare invece un formato distributivo di stampo prettamente divistico.

48. Si tratta rispettivamente di Augustus Harris, attore e impresario del Drury Lane; G.W. Harris, dell'Alexandra Theatre di Liverpool, e di Carlo Chizzola per la tournée statunitense.

49. Si veda, per esempio, il serrato carteggio tra Ristori e G.W. Harris (giugno 1883), per la scelta del primo attore, che sarà Arthur D'Esterre Guinness.