

Indice

- p. 9 Introduzione
- I. *Gli attori e le compagnie*
- 23 *Rotte meridionali fra centro e periferia. Sulle tracce di un comico 'scavalcamontagne'*
 di Grazia D'Arienzo
- 53 *La circuitazione domestica di un'attrice internazionale. In tournée con Adelaide Ristori nell'estate-autunno 1860*
 di Livia Cavaglieri
- 83 *La Drammatica Compagnia della Città di Torino (1877-1884). Il progetto, le vicende, qualche dato*
 di Armando Petrini
- 119 *Giri artistici di piccoli 'Grandi Attori'*
 di Andrea Simone
- 145 *I tour italiani di Andrea Niccoli e il rinnovamento del teatro fiorentino (1894-1908)*
 di Giulia Bravi
- 177 *«La Compagnia Paradiso terrestre». Vent'anni di teatro italiano attraverso i giri della ditta Galli-Guasti*
 di Mariagabriella Cambiaghi
- 207 *Linee di fuga di una compagnia dialettale. L'impresa teatrale di Luisella Viviani (1929)*
 di Antonia Liberto

- p. 229 *Maria Bazzi attrice e scrittrice tra Europa e America*
di Antonella Di Nallo
- 255 *Nives Poli danzatrice eclettica fra tradizione e innovazione*
di Caterina Pagnini
- II. *Le piazze teatrali*
- 281 *Carlo Collodi e la vita teatrale nella Firenze di metà Otto-
cento. Cronache, testimonianze, polemiche*
di Francesca Simoncini
- 305 *Il Teatro Sociale di Sondrio. Ricettività di una sala provin-
ciale*
di Giacomo Della Ferrera
- 327 *Teatri e circuiti della provincia napoletana. La costiera sor-
rentina e la baia partenopea*
di Isabella Innamorati
- 347 *Teatro meridiano fra Scilla e Cariddi (1861-1908). Prima
indagine*
di Teresa Megale
- 367 *La prosa nella piazza 'camomilla'. Attori e attrici al Marru-
cino di Chieti (1861-1941)*
di Leonardo Spinelli
- 389 *Postilla sul secondo Novecento a Napoli. Discettando di li-
bri su attori (e su un teatro che manca)*
di Francesco Cotticelli
- 409 *Indice dei nomi*
- 429 *Attrici e autori*

Introduzione

Il presente volume raccoglie gli atti del convegno *1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: compagnie, spettacoli, piazze* tenutosi presso l'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti i giorni 15 e 16 marzo 2023. Il convegno si iscriveva all'interno delle attività del PRIN 2017 "Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII-XX secolo)" coordinato da Alberto Bentoglio con la partecipazione delle unità di ricerca afferenti alle università di Milano "Statale", di Firenze, di Napoli "Federico II" e di Chieti-Pescara.

Al centro della due giorni chietina è stata l'indagine sulla circuitazione delle compagnie e degli spettacoli di prosa, con particolare riferimento alla situazione italiana nel periodo compreso tra il fenomeno del Grande Attore e l'affermarsi del teatro di regia. L'obiettivo era quello di investigare la vita materiale del teatro nazionale attraverso la ricostruzione delle *tournées*, dei contesti di fruizione, della 'ricettività' teatrale di città e aree geografiche. Grazie al processo di industrializzazione dei mezzi di trasporto, nell'arco cronologico prescelto per le indagini si assiste a un deciso miglioramento della circolazione interna e internazionale, con la conseguente proliferazione di nuovi mercati teatrali: dalle valli montane alle regioni costiere e insulari, dalle ex colonie del Nord Africa alle comunità di italiani immigrati nel mondo. I relatori sono stati perciò invitati a presentare casi di studio in grado di aiutare la disciplina a mettere a fuoco le 'costanti' e le 'varianti' della professione di attore con il mutare del quadro politico,

sociale ed economico, delle considerazioni di genere, delle condizioni di vita e di lavoro.

Gli esiti delle riflessioni che qui si presentano non sono un punto d'arrivo ma rappresentano uno stimolo alla ricerca futura: solo tramite il recupero della memoria ancora oggi sommersa nelle biblioteche e negli archivi sarà infatti possibile arricchire la conoscenza sull'apporto degli interpreti alla creazione di originali 'drammaturgie d'attore', così come incoraggiare approfondimenti sulle dinamiche di scambio tra sistemi produttivi primari e secondari, tra circuiti 'centrali' e 'periferici', tra le reti di contatti professionali operanti all'intersezione dei diversi modelli organizzativi dello spettacolo italiano del tempo.

Il volume è stato suddiviso in due sezioni. La prima riguarda lo studio della circuitazione teatrale attraverso il punto di vista degli interpreti e delle compagnie di giro, la seconda ha invece privilegiato una prospettiva di indagine collegata ai teatri e alle aree geografiche.

La prima sezione consta di nove interventi che seguono il filo cronologico delle argomentazioni. Il saggio di Grazia D'Arienzo si concentra sulle rotte della compagnia di 'scavalcamontagne' guidata dall'attore e capocomico Gaspare De Cenzo tra gli anni Dieci e Sessanta dell'Ottocento. I soggiorni nelle sale popolari di Napoli – il San Carlino, La Partenope e il teatrino Sebeto, noto soprattutto per i drammi spettacolosi e le cosiddette "assassinate" – venivano infatti regolarmente alternati con *tournées* nella provincia campana, nei centri urbani ubicati sulla Strada regia delle Puglie e nelle campagne pontificie attraversate dalla via Appia e dalla via Casilina. Completa il contributo una antologia di inediti documenti d'archivio.

Poggiandosi sulla ricca documentazione archivistica conservata al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, il contributo di Livia Cavaglieri prende in esame la *tourné* condotta da Adelaide Ristori in Italia nel 1860, dopo oltre un anno e mezzo di lontananza dell'attrice dalla patria e poco prima della partenza della Drammatica Compagnia Italiana alla volta della Russia. In questa occasione Adelaide e il marito Giuliano Capranica

del Grillo decisero di rinunciare alla pratica della lunga tenuta, tipica del teatro italiano, e di applicare una strategia di natura 'estrattiva', finalizzata a ottenere il massimo ricavo dalle piazze e dalle stagioni minori tramite una circuitazione 'tocca e fuggi'. Il libro di conti della *tournée* italiana, redatto dall'amministratore Mauro Corticelli, ha consentito alla studiosa di illustrare puntualmente i processi organizzativi, l'efficienza logistica – come ad esempio l'uso degli 'scali recitativi' –, i criteri di scelta del repertorio. La rielaborazione dei dati economici in forma di grafici e tabelle che tengono conto, tra le altre cose, della redditività delle singole piazze, degli incassi medi per titolo e del rapporto in percentuale tra ricavi lordi e netti per ogni città, consente di aggiornare gli strumenti di studio sulla circuitazione teatrale del passato.

Il contributo di Armando Petrini indaga la storia della compagnia semistabile fondata e poi diretta da Cesare Rossi all'interno del Carignano di Torino negli anni dal 1877 al 1884. I materiali documentari, conservati presso la biblioteca Federiciana di Fano e l'Archivio storico della città di Torino, contribuiscono a far luce con dovizia di particolari sulla conduzione del teatro e della compagnia piemontese da parte di Rossi: il racconto illustra i tentativi di ingerenza della Giunta municipale, concede voce ai principali gestori delle altre sale torinesi e infine segue da vicino il pensiero riformistico di Rossi, le cui considerazioni in certi punti echeggiavano le parole scritte qualche anno prima dal grande Gustavo Modena. Lo scrupolo documentario dell'attore e capocomico di origini marchigiane permette inoltre di passare in rassegna la struttura organizzativa e l'andamento delle *tournée* della Drammatica Compagnia della Città di Torino, offrendo così uno spaccato minuzioso della vita materiale del teatro italiano del tardo Ottocento.

Alle compagnie italiane con protagonisti fanciulli e adolescenti è invece dedicato il saggio di Andrea Simone. Poco indagata dalla storiografia teatrale, la moda degli attori bambini si impose nella seconda metà dell'Ottocento, favorita dalla fortuna commerciale della letteratura per i più giovani, che in Italia aveva in Carlo Collodi e Edmondo De Amicis i suoi mag-

giori esponenti. Il fenomeno, di cui vi è traccia anche in gran parte dell'Europa e negli Stati Uniti, correva parallelo rispetto al teatro degli adulti e, per quanto riguarda le compagnie più fortunate, ricalcò in pieno il modello e le rotte internazionali tracciati dai Grandi Attori nostrani. Il caso più emblematico è quello di Gemma Cuniberti, la capostipite delle attrici bambine in Italia: appellata dalla critica come «la piccola Ristori», Gemma fu una vera diva, capace di attirare su di sé un'ampia serie di resoconti giornalistici, di tributi letterari, di manifestazioni di affetto dei fans, compreso l'apprezzamento dei reali della Corona italiana. Scrissero per lei importanti drammaturghi come Giacinto Gallina, Paolo Ferrari e Leopoldo Marengo, solo per citarne alcuni.

Riannodando il filo del discorso alla metà dell'Ottocento, Giulia Bravi individua le principali personalizzazioni della maschera di Stenterello create dai più talentuosi interpreti fiorentini del periodo, da Amato Ricci a Raffaello Landini e Alceste Corsini. Come i suoi predecessori, anche l'attore Andrea Niccòli imparò presto a misurarsi con un repertorio composito, mettendo a frutto il metodo della contaminazione e dell'ibridazione con la drammaturgia contemporanea. Sul finire dell'Ottocento il suo Stenterello compirà felici *tournées* nelle colonie del Nord Africa e nelle terre irredente sul fronte austriaco, dove sarà acclamato come simbolo dell'italianità. In patria, invece, ridimensionato gradualmente il repertorio di stenterellate, all'inizio del nuovo secolo Niccòli darà un impulso decisivo all'affermazione di una moderna drammaturgia vernacolare fiorentina: nel 1908 la sua compagnia porterà in scena al Teatro Alfieri di Firenze la *prima* della celebre commedia *L'acqua cheta* di Augusto Novelli.

Mariagabriella Cambiaghi ricostruisce la presenza nel teatro italiano di inizio Novecento delle prime compagnie specializzate, con particolare riferimento alla storica formazione Paradiso terrestre, guidata da Dina Galli e Amerigo Guasti e affiliata alla società Suvini-Zerboni. Dotata di un repertorio leggero e sentimentale, la formazione agì fino al 1926, registrando numerose stagioni di *sold-out*, con le vendite dei biglietti

che spesso terminavano già alcuni giorni prima dell'inizio delle rappresentazioni. Nei venti anni di attività la ditta si mostrò infatti capace di fidelizzare gli spettatori, inaugurando ben presto una modalità operativa in netta controtendenza rispetto agli orientamenti del periodo, ossia una circuitazione fondata su un repertorio di titoli ricorrenti e limitata a poche ma ben remunerative piazze 'stabili': Torino, Milano, Roma, Napoli e Genova. La notorietà della meneghina Dina Galli, il cui talento poggiava e sveltava su un *ensemble* di interpreti ben amalgamato, consentì alla compagnia di inaugurare persino una doppia distribuzione all'interno della città di Milano, in cui gli stessi spettacoli offerti all'usuale pubblico che affollava le principali sale popolari, come l'Olimpia, furono accolti con entusiasmo anche dagli spettatori in panciotto del centrale Teatro Manzoni.

Il contributo di Antonia Liberto si sofferma su un episodio della famiglia d'arte Viviani: il tentativo, nel 1929, di Luisella di emanciparsi dal cono d'ombra del fratello Raffaele, della cui compagnia era *prima attrice*, per tentare la via autonoma del capocomicato a fianco del marito Arturo Vietri. La fuoriuscita consentì all'attrice di mettersi alla prova, con successo, come drammaturga, ma si rivelò nel complesso poco fortunata: nonostante le buone recensioni della critica, la neonata formazione durò infatti solo una stagione e non riuscì ad andare oltre a un circuito distributivo che da Napoli portò gli attori a recitare nei teatri della provincia e solo in maniera episodica nelle piazze più importanti del Centro e Nord Italia.

All'attrice e drammaturga londinese, ma di origini della Svizzera italiana, Maria Bazzi è dedicato il saggio di Antonella Di Nallo. In virtù del doppio passaporto linguistico, alla metà degli anni Venti del Novecento l'artista si adoperò per esportare le migliori proposte del teatro del Nord America in Italia e le novità della drammaturgia italiana presso le platee statunitensi. Per quanto lodevole, il tentativo non fu dei più memorabili: se infatti in Italia l'attrice ebbe il merito di allestire la *prima* del dramma *Anna Christie* di Eugene O'Neill, oltreoceano il suo proposito naufragò rapidamente a causa della fredda risposta

del pubblico di Manhattan per le opere di Pirandello, d'Annunzio, Praga e Niccodemi. Tiepida fu anche la risposta della comunità italiana di New York, i cui gusti erano rimasti legati alla precedente generazione di drammaturghi. Un decennio più tardi sarà invece la censura fascista a impedire a Maria Bazzi di importare in Italia alcune sue traduzioni di autori stranieri contemporanei, tra cui Ernest Charles Temple Thurston e Edward Knoblok.

Nel successivo ritratto biografico della ballerina e coreografa novecentesca Nives Poli, curato da Caterina Pagnini, emerge con forza il tema del singolo individuo che si batte per cambiare le norme e le convenzioni. Tutta la carriera è infatti vissuta dall'artista nel segno di una continua contaminazione tra tradizione e innovazione, in favore della circolazione di idee e pratiche di scena. In questa ottica si leggono le coraggiose operazioni di riadattamento e riduzione per la ribalta scaligera di classici internazionali, come ad esempio *La bella addormentata* di Čajkovskij oppure *L'uccello di fuoco* di Stravinskij, realizzate da Poli sin dai primi anni Trenta del Novecento con un occhio di riguardo al contesto ricettivo, politico e culturale del tempo. La successiva creazione di un metodo coreografico 'sinfonico', in cui danza e musica erano concepite in un rapporto paritario e strettamente biunivoco di ispirazione, pose Nives in rotta con il conservatorismo del pubblico della Scala e con la critica nazionalistica dei primi anni Quaranta.

La seconda sezione del volume raccoglie sei contributi che indagano la circuitazione teatrale nei grandi centri urbani e nelle città di periferia, dal Nord al Sud Italia, dal versante tirrenico a quello adriatico.

La piazza fiorentina è l'osservatorio privilegiato da Francesca Simoncini per indagare gli sviluppi del dibattito sulla riforma del teatro di prosa all'alba dell'Unità d'Italia. Il clima culturale di una città ancora ignara dei suoi destini di futura capitale del Regno, ma già dotata di una ricca offerta spettacolare, è raccontato attraverso le cronache teatrali locali, con particolare riferimento a quelle apparse sui giornali «L'Arte»

e «Lo Scaramuccia». Il primo era diretto da Napoleone Giotti, pseudonimo del drammaturgo Carlo Jouhaud, e si occupava di questioni letterarie, artistiche e teatrali. Il secondo, fondato e diretto da Carlo Collodi, era quasi esclusivamente animato da interessi teatrali che raccontava per lo più con tono umoristico e talvolta spregiudicato. Il quadro delle fonti è completato dalle lettere con cui Antonio e Maddalena Ristori informavano la figlia Adelaide degli avvenimenti scenici in città.

Il saggio di Giacomo Della Ferrera ricostruisce la vita del Teatro Sociale di Sondrio, la cui inaugurazione risale al 1824. Le recensioni agli spettacoli apparse sul periodico «La Valtellina» a partire dal 1861 indicano come la programmazione risentisse delle mode e tendenze della vicina Milano. Sul finire del XIX secolo il repertorio di prosa, fino a quel momento confinato al periodo primaverile, recuperò maggior spazio all'interno delle stagioni e consentì di presentare in città le novità della drammaturgia italiana – recitate da attrici del valore di Irma Gramatica e Ida Carloni-Talli – ma anche i capolavori del Nord-Europa, tra cui i testi di Henrik Ibsen, alcuni dei quali allestiti a pochi mesi di distanza dalle *prime* italiane. Il genere serio condivise il cartellone con farse, *vaudevilles* e commedie, come quelle proposte all'inizio del Novecento dalle compagnie dialettali di Edoardo Ferravilla, Ferruccio Benini e Davide Carnaghi.

Il saggio di Isabella Innamorati si concentra sull'onda lunga degli effetti benefici della vivace politica teatrale inaugurata nel Regno di Napoli dal governo napoleonico di inizio Ottocento. Nella prima metà del secolo la proliferazione di sale teatrali lungo la baia napoletana e la costiera sorrentina accolse la crescente domanda di intrattenimento estivo di una variegata tipologia di spettatori – dagli aristocratici in villeggiatura nei dintorni della reggia di Portici ai viaggiatori del Grand Tour, dagli studiosi delle antiche rovine di Ercolano e Pompei ai primi turisti dell'epoca moderna – e favorì una circolazione stagionale di impresari e compagnie teatrali dal centro partenopeo ai comuni del litorale. Tra i teatri più attivi lungo il cosiddetto Miglio d'oro vi fu il Regina di Portici: costruito e a lungo gestito dall'imprenditore napoletano Giuseppe Carrione, accolse al suo interno anche spetta-

coli della compagnia di Angelo Spelta, della famiglia Zampa e di alcuni attori collegati al Teatro dei Fiorentini di Napoli.

Lo studio dei viaggi teatrali che univano la Sicilia alla terraferma, con particolare riferimento al rapporto tra le città di Napoli, Palermo e Messina, è al centro degli interessi di ricerca di Teresa Megale. Nel pieno Ottocento i continui scambi di attori e compagnie tra Scilla e Cariddi dettero un impulso decisivo alla nascita di un autonomo e moderno teatro siciliano, proprio mentre nell'isola prendeva sempre più campo il gusto di importazione continentale. Sull'esempio della Compagnia del Teatro dei Fiorentini di Napoli, che già in epoca preunitaria si recava ogni anno in Sicilia in coincidenza della Novena di San Gennaro, giunsero sull'isola le punte di eccellenza del teatro italiano, tra cui Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Fanny Sadowski, Giovanni Emanuel. La presenza di grandi interpreti fu favorita da un capillare sistema di nuovi ed efficienti teatri e da una rete ferroviaria in grado di accorciare le distanze tra una città e l'altra. Nell'ultimo anno del XIX secolo la Compagnia Duse-Zacconi inaugurerà a Messina, Catania e Palermo una *tournée* nazionale che risalirà la dorsale appenninica per arrivare a toccare le città di Milano e Venezia.

Alla storia teatrale della piazza di Chieti guarda il contributo di chi scrive. L'indagine sui carteggi tra attori, impresari e rappresentanti della Deputazione teatrale del Teatro Marrucino, conservati nell'archivio storico comunale della città, rivela la secondarietà della prosa rispetto alla stagione lirica e rimarca una gestione del cartellone priva di slanci e sostanzialmente ancorata a interessi di natura elettorale. Nonostante ciò, fino al secondo conflitto bellico, il Marrucino accolse alcuni dei più importanti interpreti della scena nazionale: da Alamanno Morelli a Adelaide Ristori, da Giacinta Pezzana a Eleonora Duse, da Memo Benassi a Totò.

Chiude il volume uno scritto di Francesco Cotticelli sulla storia della Compagnia Stabile del Teatro Sannazzaro, fondata da Nino Veglia e Luisa Conte agli inizi degli anni Settanta del Novecento. In un contesto di eccezionale effervescenza culturale, in cui affermati artisti della scena nazionale e internazionale

contribuirono a ripensare una nuova identità (in previsione di un tempo post-eduardiano) della città-teatro per antonomasia, il Sannazzaro, ultimo baluardo novecentesco del teatro all'antica, funzionò da laboratorio per lo studio della civiltà teatrale partenopea, in un dialogo aperto e costante tra tradizione e contemporaneità.

Nell'affrontare la lettura dei saggi, il lettore potrà misurarsi con una ricca e variegata tipologia di fonti conservata nei centri della ricerca teatrale, negli archivi di stato e comunali e nelle biblioteche che punteggiano il nostro paese. Si possono infatti trovare riferimenti a registri contabili di varia natura, elenchi e repertori, annotazioni, contratti, lettere di attori, capocomici e impresari e, ovviamente, cronache e recensioni edite su riviste specializzate, come ad esempio «L'arte Drammatica», oppure su periodici di cultura generale, talvolta a tiratura territoriale, in cui gli articoli appaiono spesso anonimi. Proprio la critica non specialistica si è spesso rivelata uno strumento utile agli studiosi per avvicinarsi ai fenomeni del passato con gli occhi di chi era meno avvezzo alle polemiche che animavano i *foyer* delle capitali del teatro e la carta stampata di settore.

Per quanto una storia del teatro italiano visto dalla provincia resti ancora tutta da scrivere, non è un azzardo pensare che la circuitazione teatrale tardo ottocentesca e primo novecentesca, raggiungendo aree fino a quel momento poco battute, come ad esempio l'Abruzzo, le isole o le valli interne dell'arco alpino, abbia spontaneamente contribuito alla formazione di un sostrato culturale comune degli italiani di oggi. Proprio le compagnie di teatro del passato possono essere considerate come un virtuoso e antesignano esempio di buone pratiche della convivenza civile. Lungo la strada non erano poi così infrequenti occasioni di rimaneggiamenti degli organici, il più delle volte dettati da necessità pratiche, ma spesso forieri di interessanti spunti anche sul piano della rigenerazione creativa. Come ha insegnato Siro Ferrone, il buon teatro si fonda sulla differenza e sulla capacità dei teatranti di sapersi reinventare negli interstizi della grande Storia, di fare necessità virtù, ora

aggirando ora plasmando a proprio favore divieti, ostracismi e mutamenti improvvisi. E d'altro canto cos'è il viaggio delle compagnie se non uno stimolo continuo alla variazione, alla mutazione, all'incontro con l'altro da sé, che poi è la natura stessa del fare teatro? Se è vero che il movimento e la lontananza aiutano a spezzare la monotonia delle abitudini, le *tournées* hanno spesso portato gli attori a rivedere 'da fuori' il proprio lavoro, incoraggiando così la messa a punto di nuove idee di non sempre facile sperimentazione presso gli spettatori più affezionati. In fin dei conti, la storia della recitazione è piena di esempi di attori e attrici che proprio nella circuitazione di medio e lungo raggio hanno trovato una fertile occasione per rimodellare la propria presenza scenica.

A conclusione di questa breve presentazione, desidero innanzitutto ringraziare gli autori che hanno aderito con entusiasmo e piena disponibilità alla proposta di pubblicazione. Uno speciale ringraziamento va a Siro Ferrone che con il progetto *Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI)* da lui fondato e diretto, adesso insieme a Francesca Simoncini, ha permesso di creare nel corso degli anni una rete scientifica di studiosi e appassionati di cui questo volume accoglie una larga rappresentanza. L'occasione di questa pubblicazione mi è gradita per rinnovare il mio debito di riconoscenza verso Sara Mamone, per i suoi sempre preziosi suggerimenti. Ringrazio Teresa Megale per aver generosamente accolto il volume all'interno della collana «Voci di scena» da lei diretta per tab edizioni. Mi corre poi l'obbligo di menzionare il prezioso sostegno del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

Ricordo inoltre la disponibilità della Deputazione teatrale "Teatro Marrucino di Chieti", che in occasione del convegno da cui sono tratti i presenti atti ha concesso il Teatro comunale di Chieti per la proiezione gratuita del film muto *Il fuoco* (1915) di Giovanni Pastrone. La proiezione cinematografica, con la presentazione di Cristina Jandelli e l'accompagnamento musicale dal vivo di Caterina Pagnini e Marta Poggesi, è stata resa possi-

bile grazie al contributo di Cesare Di Martino e Marco Iezzi. A tutti loro va la mia gratitudine. Un ultimo ringraziamento è per Andrea Simone, Mariassunta Nespoli e Jamal Mouawad per gli aiuti prestati a vario titolo in più occasioni.

Leonardo Spinelli