



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

MATTEO PAOLETTI, LIVIA CAVAGLIERI, STEFANO LOCATELLI e RUBEN VERNAZZA

Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025

Arti della performance: orizzonti e culture
n° 15

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale. Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna).

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 4.0)

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0

2026

n. 15

PAOLETTI, CAVAGLIERI, LOCATELLI e VERNAZZA

Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025

ISBN 9788854972254

ISSN 2421-0722

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829>

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Editing: Emanuele Regi

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, già professore ordinario presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Ha insegnato Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.



Il volume *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-1925* è stato finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, nell'ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* - PNRR - Mission 4 Component 2 Investment 1.1 - CUP J53D23013420006 – project code 2022P749MT_001, coordinato da Matteo Paoletti (<https://site.unibo.it/performing-arts-economics/en/>). Le posizioni e opinioni espresse nei contributi sono unicamente riferibili agli autori e non riflettono necessariamente quelle della Unione Europea, né l'Unione Europea può essere ritenuta responsabile delle stesse.

***Spettacolo dal vivo, economie,
politiche culturali. Italia 1840-2025***

a cura di

Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli e
Ruben Vernazza



Arti della performance: orizzonti e culture
n. 15

Indice

p. 8	<i>Introduzione</i>
------	---------------------

ECONOMIA E ORGANIZZAZIONE DELLO SPETTACOLO NELL'OTTOCENTO

p. 12	Giulia Taddeo, <i>Alessandro Lanari impresario di ballo alla Pergola. Documenti sulla stagione di Primavera 1845</i>
p. 38	Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani, <i>Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano</i>
p. 107	Thaiz Bozano, <i>Mappa interattiva del "giro del mondo" di Adelaide Ristori</i>

AMMINISTRARE L'OPERA LIRICA: ECONOMIA, DIRITTO, EDITORIA, INVENZIONE

p. 112	Ruben Vernazza, <i>I rendiconti Ricordi-Verdi (1849-1895): una banca dati per lo studio economico del repertorio</i>
p. 134	Davide Ciprandi, <i>Ricordi (e Verdi) contro i teatri milanesi: le dispute sui diritti d'autore e gli interventi del Comune di Milano (1867-1874)</i>
p. 151	Niccolò Galliano, <i>Editoria musicale, diritto d'autore e reti transnazionali. La filiale Ricordi di Buenos Aires nel primo Novecento</i>
p. 174	Filippo Annunziata, <i>Contenziosi legali e teatro d'opera: uno sguardo alla storia e al presente</i>

ECONOMIE E POLITICHE TEATRALI NEL SECONDO DOPOGUERRA

p. 198	Stefano Locatelli, <i>Del buon senso del teatro. Ipotesi di ricerca sull'archivio della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra</i>
p. 245	Giuseppe Amato, <i>Le serie TC, TCF e Commissione consultiva per la prosa del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo: documenti, problemi e metodologia</i>
p. 262	Maria Grazia Berlangieri, <i>Fonti storiche, intelligenza artificiale e data visualization: un framework metodologico per lo studio dei documenti teatrali. Il caso studio Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971</i>
p. 278	Giulia Abbadessa, Gabriel Grandelli, <i>Intelligenza Artificiale e Data Visualization applicate ai finanziamenti dello spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971</i>

STATO, REGIONI E NUOVI PLAYER. IL SISTEMA DELLO SPETTACOLO DAL VIVO, OGGI

- p. 306 Matteo Paoletti, *Per una mappatura delle attività di spettacolo dal vivo in Italia: il database MIDAS (2014-2025)*
- p. 328 Alessandra Carbonaro, *Il finanziamento regionale dello spettacolo dal vivo, tre casi a confronto: Sicilia, Calabria e Basilicata*
- p. 344 Luca Roncone, *Stato, Regioni e finanziamento pubblico: il 'caso' Emilia-Romagna in una prospettiva di lungo periodo*
- p. 376 Matteo Casari, Emanuele Regi, *Le politiche contemporanee dello spettacolo dal vivo tra intervento statale e autonomie locali (2001-2024). Sulle residenze artistiche*
- p. 402 Benedetta Celati, *Tra pubblico e privato: il ruolo delle Fondazioni di origini bancaria e delle Camere di commercio nel sostegno allo spettacolo dal vivo*
- p. 417 Daniele Donati, *Tra neutralità e scelta. Brevi riflessioni sui criteri al sostegno pubblico allo spettacolo*
- p. 438 Abstract
- p. 452 Profili biografici

Introduzione

Il presente volume raccoglie risultati del Progetto di Interesse Nazionale *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* (PRIN 2022), che dall'ottobre 2023 al febbraio 2026 ha coinvolto oltre venticinque ricercatori e ricercatrici, con lo scopo di rinnovare le metodologie e le prospettive di indagine sulle arti performative attraverso il dialogo e la cooperazione interdisciplinare tra discipline umanistiche (Studi Teatrali, Musicologia ed Estetica) e scienze sociali (Economia e Diritto), con l'ausilio dell'Informatica digitale.

Il gruppo di ricerca era composto dalle unità operative dell'Università di Bologna (Coord. Matteo Paoletti - Principal Investigator), della Sapienza Università di Roma (Coord. Stefano Locatelli), dell'Università di Genova (Coord. Livia Cavaglieri) e dell'Università di Palermo (Coord. Ruben Vernazza). Ciascuna unità ha sviluppato un percorso di ricerca interdisciplinare, concentrandosi su periodi storici circoscritti che permettessero di indagare l'evoluzione dello spettacolo dal vivo italiano attraverso momenti salienti nello sviluppo del sistema normativo e delle prassi produttive della storia teatrale e musicale italiana. Gli snodi esaminati toccano l'Ottocento di Verdi e Ricordi e del Grande Attore, il passaggio tra Fascismo e Repubblica, la scena contemporanea. Ciascuno di essi è stato affrontato sulla base di un'ampia ricerca documentale condotta su fonti primarie in massima parte inedite e spesso neglette dagli studi teatrali e musicologici – rendiconti d'impresa, atti amministrativi, libri contabili, contratti, leggi, provvedimenti –, prodotte da teatri, case editrici, compagnie, istituzioni e privati in un arco cronologico che abbraccia quasi due secoli di storia, dagli anni Quaranta dell'Ottocento al 2025.

Questi documenti hanno consentito un'ampia raccolta di dati quantitativi – centinaia di migliaia di *records* – sistematizzati anche tramite sistemi informatici e di *data visualization* e analizzati attraverso metodologie qualitative e la stretta collaborazione tra studiosi appartenenti a discipline diverse, dalla storia economica al diritto amministrativo, dalla scienza delle finanze al diritto commerciale, all'informatica digitale. Il confronto interdisciplinare ha arricchito la conoscenza di momenti decisivi per la storia delle politiche culturali in Italia, evidenziando come l'evoluzione del quadro istituzionale ed economico abbia condizionato estetiche e pratiche performative con modalità a lungo sottovalutate. Se la letteratura intorno alle industrie creative è ampia, soprattutto per quanto riguarda

il cinema, le ricerche che qui si presentano sottendono un'idea certo non nuova, ma nondimeno forte: che l'attenzione per i fattori economici della creazione artistica conduca a una comprensione più complessa e realistica delle dinamiche che informano lo sviluppo del sistema dello spettacolo dal vivo in Italia, talvolta confermando e chiarendo su rinnovati fondamenti documentari tendenze già enucleate dalla storiografia, talaltra smentendo narrazioni costruite su basi ideologiche o aneddotiche. Il presente volume rende conto dei quattro ampi casi di studio che ciascuna Unità di ricerca ha sviluppato in maniera autonoma ma interdipendente. L'Ottocento è stato letto principalmente attraverso la capacità imprenditoriale di figure chiave del teatro italiano: la prima e la seconda parte del volume si concentrano così, da un lato, sull'impresario Alessandro Lanari e la Grande attrice Adelaide Ristori, dall'altro sul compositore Giuseppe Verdi e l'editore Ricordi. Lanari e Ristori, al centro del lavoro dell'Unità genovese, sono inquadrati in una luce per molti versi nuova attraverso un'ampia ricerca d'archivio condotta presso sezioni poco e per nulla indagate del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dell'Accademia degli Immobili e dell'Archivio di Stato di Firenze. L'asse Verdi-Ricordi è stato indagato dall'Unità di Palermo in una prospettiva volutamente composita. Al centro delle riflessioni è il tema della proprietà intellettuale dell'opera lirica, osservato attraverso il prisma dell'economia, della legislazione, del diritto, della creatività, sulla base di documenti in massima parte inediti, conservati in particolare presso l'Archivio di Stato e la Cittadella degli Archivi di Milano, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e l'Archivio Storico Ricordi. Un asse che è anche una soglia, affacciata su altri autori e attori dell'industria operistica, lungo un arco cronologico che dagli anni Quaranta dell'Ottocento giunge alla contemporaneità. La terza parte del volume, di competenza dell'Unità di Roma Sapienza, si concentra sulle politiche culturali del secondo dopoguerra e fino agli anni Sessanta, con ricerche documentarie e quantitative per la prima volta possibili grazie allo studio delle carte conservate nel Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, presso l'Archivio Centrale dello Stato. La quarta parte, curata dall'Unità bolognese, analizza infine la scena teatrale contemporanea, concentrandosi sull'evoluzione istituzionale e normativa conseguente alla riforma costituzionale del 2001 e sulla legislazione concorrente tra Stato e Regioni in materia di attività culturali, interrogandosi su come tali mutamenti abbiano impattato sul sistema dello spettacolo dal vivo italiano, anche alla luce dell'imminente adozione del Codice dello Spettacolo. L'ampia messe documentale su cui si fondano le ricerche delle quattro Unità è stata resa disponibile grazie alla determinante collaborazione di archivisti, funzionari e dirigenti, che si ringraziano per competenza e disponibilità.

Il progetto ha prodotto numerose attività di disseminazione, a partire dal convegno tenutosi a Roma il 5-6 novembre 2024, che ha visto la partecipazione, tra gli altri, del Sottosegretario di Stato Gianmarco Mazzi (Ministero della Cultura), e ha dato uno spazio a un fecondo confronto con ospiti internazionali (Virginie Yvernault, in rappresentanza del gruppo di ricerca *Registres de la Comédie-Française*, Peter Marx, Jutta Toelle e Thomas Schmidt) e italiani (Lucio Argano, Francesca Cantore, Federica D'Urso, Damiano Garofalo, Pierluigi Ledda, Giacomo Manzoli, Mirco Modolo, Paolo Noto, Armando Petrini, Alessandro Pontremoli, Gaetano Sabatini, Emanuele Senici, Gloria Staffieri), il cui contributo è stato essenziale per definire l'evoluzione della ricerca in una prospettiva interdisciplinare. Esiti preliminari sono stati discussi in una sessione dedicata presso il congresso annuale della International Federation for Theater Research (Colonia, 9-13 giugno 2025) e in seno al convegno *La fabbrica dell'opera verdiana, ieri e oggi* (Parma, 2-3 settembre 2025). Le *Giornate dello Spettacolo AGIS* (10-11 dicembre 2025), in presenza del Ministro della Cultura Alessandro Giuli, hanno dato spazio alle ricerche riguardanti il sistema contemporaneo dello spettacolo dal vivo. Il convegno conclusivo (Bologna, 7-8 ottobre 2025) ha consentito di evidenziare ulteriori legami con la produzione cinematografica e musicale grazie al confronto con Marco Cucco, Paolo Noto ed Emilio Sala e di accentuare la dimensione internazionale del progetto, avviando un confronto metodologico ed epistemologico con le ricerche sviluppate dal gruppo guidato da David O'Shaughnessy (University of Galway) nell'ambito del progetto ERC *Theatronics: the business of theatre, 1732-1809*.

Data la novità della ricerca, nei trenta mesi in cui si è sviluppato il progetto sono state numerose le occasioni in cui i membri delle Unità di ricerca hanno avuto l'opportunità di rendere pubbliche, in maniera indipendente, le acquisizioni del proprio lavoro. L'effettivo consolidamento di nuove prospettive, tuttavia, richiede tempi lunghi. I risultati presentati in questo volume ambiscono pertanto a segnare insieme un punto d'arrivo e uno di nuova partenza: da un lato tracciano un bilancio delle attività svolte, mettendo in luce temi, fonti, strumenti, dispositivi epistemologici e inquadramenti esegetici; dall'altro pongono le basi per ulteriori sviluppi e approfondimenti, fin d'ora previsti, di tematiche specifiche, aprendo al contempo traiettorie d'indagine che – questo è il nostro auspicio – possano costituire nuovo stimolo per la ricerca.

Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza

Febbraio 2026



Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano

di Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani¹

I. Introduzione

If culture's historians ignore business,
they overlook the resources that make or break an artistic choice (Davis 2000: 1).

Condotto attraverso una ricerca interdisciplinare, che ha coinvolto il dominio della storia economica insieme a quello della storia del teatro, questo lavoro mira a sviluppare un'indagine di taglio microstorico sulla dimensione economica delle compagnie drammatiche di pieno Ottocento e particolarmente sull'interdipendenza tra strategie sceniche e strategie imprenditoriali, a partire dal caso studio rappresentato dal "giro del mondo" di Adelaide Ristori. Questa famosa tournée vide l'attrice salpare da Bordeaux il 9 maggio 1874 – accompagnata dalla sua troupe, la Compagnia Drammatica Italiana (d'ora in poi CDI), e dalla famiglia – e ritornare a Roma diciannove mesi più tardi, il 14 gennaio 1876, dopo avere dato 312 recite tra Brasile, Argentina, Uruguay, Perù, Cile, Messico, Stati Uniti e Australia, e avere percorso per terra e per mare la circonferenza del globo terrestre.

Il giro del mondo fu un'impresa eccezionale e pionieristica, dai costi e dai rischi elevati, che pose definitivamente l'attrice-marchesa e le sue «donne mondiali» (D'Amico 1984: 28) nell'olimpo globale delle celebrità teatrali, suggellando un delicato momento di passaggio dall'apice della maturità scenica all'inizio della fase di declino, che si concluderà con l'addio alle scene nel maggio 1885. Ciononostante, sul piano storiografico il giro del mondo è finora rimasto inesplorato nella sua complessa articolazione, benché una quarantina di anni fa Paola Bignami vi avesse portato l'attenzione degli studi, definendo

¹ Benché l'articolo sia stato concepito e discusso nella sua interezza congiuntamente dalle tre autrici, a Livia Cavaglieri si devono i §§ I-II-III-VII-VIII.I-VIII.II; a Marina Romani il § IV; a Emanuela Chichiriccò i §§ V-VI-VII.III-VII.IV-VII.V-VII.VI.

questa tournée mondiale «il “capolavoro” artistico ed economico della coppia Adelaide Ristori-Giuliano Capranica»² (1988: 186) in un prezioso volume, che si fermava alle soglie del grande viaggio.

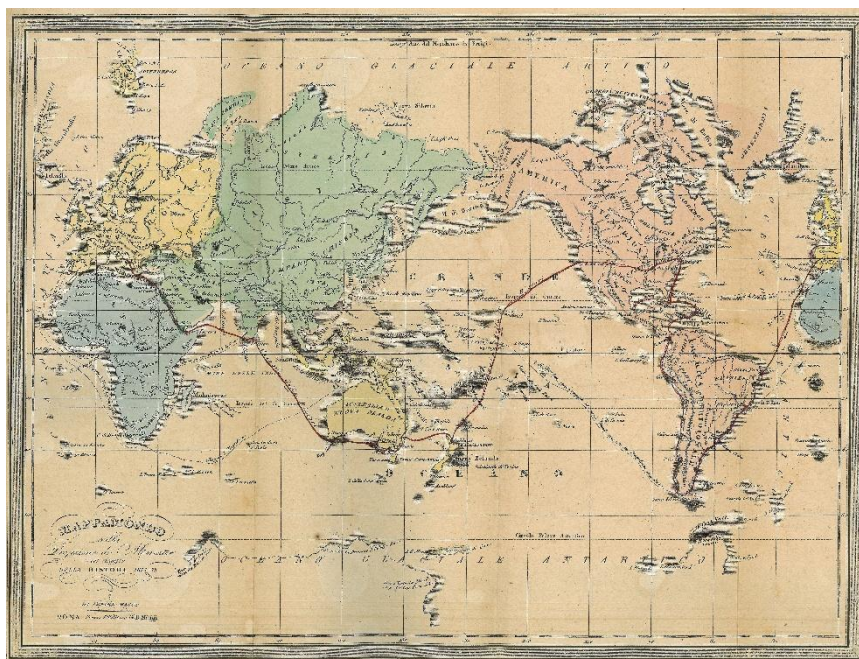


Fig. 1 – Itinerario del “giro del mondo” (Galletti 1976)³

La nostra ricerca mira in primo luogo a ricostruire sul piano storico l’avventurosa e leggendaria tournée dalla progettazione alla realizzazione. Ci siamo basate sulla documentazione presente nel Fondo Adelaide Ristori⁴ che, in quanto archivio al contempo di persona e d’impresa, conserva estensivamente (ma tutt’altro che esaustivamente) anche la documentazione economica e contabile e organizzativa dell’attrice e della sua compagnia nelle serie 2) *Gestione e contabilità dell’attività teatrale* e 3) *Attività teatrale*⁵. Poca fortuna hanno avuto rapidi sondaggi all’interno dell’Archivio Capranica, conservato

² Il capocomicato della coppia si basava sulla direzione artistica di Adelaide e la direzione economico-organizzativa del marito Giuliano Capranica, marchese del Grillo. Per un profilo complessivo dell’attrice, si rimanda a Mariani 2024.

³ Per la mappa interattiva del giro del mondo si rimanda al seguente link: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1p3PO8uQnS-QhZ7zL-iTsgaPyBj4GgFM&usp=sharing> (ultimo accesso: 11 febbraio 2026) e al contributo di Thaiz Bozano in questo stesso volume.

⁴ Il fondo è conservato presso il Civico Museo Biblioteca dell’Attore di Genova; per indicarlo d’ora in avanti si useranno le abbreviazioni MBA, FAR. Per un inquadramento archivistico del fondo e degli interventi che lo hanno interessato, si veda Mezzani 2024. L’inventario è consultabile all’indirizzo: <https://sablignia.arianna4.cloud/patrimonio/ec13eb40-6979-47fb-92d9-132c38b8353f/fondo-ristori-adelaide> (ultimo accesso: 11 febbraio 2026). Ringraziamo sentitamente Gian Domenico Ricaldone, curatore del fondo, Donatella Mezzani, curatrice del recente riordino, e con loro Paola Lunardini e Marco Moretti di MBA per la collaborazione e la disponibilità costanti e preziose.

⁵ Come noto, si tratta di un caso estremamente raro poiché le compagnie drammatiche itineranti tendevano a disperdere la documentazione. L’unico altro caso italiano comparabile, a nostra conoscenza, è rappresentato dal fondo del capocomico Cesare Rossi (conservato presso la Biblioteca Federiciana di Fano), la cui compagnia fu per un periodo semistabile presso il Teatro Carignano di Torino (cfr. Petrini 2024).

presso l'Archivio Storico Capitolino a Roma⁶, mentre non è stato possibile consultare le carte conservate dalla famiglia nel palazzo romano di via Monterone 76. La ricchezza della documentazione conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore ci ha indotto a non estendere la ricerca presso archivi localizzati nei paesi visitati da Ristori, la cui lontananza geografica avrebbe in ogni caso rappresentato una criticità.

Alla documentazione d'archivio abbiamo accostato l'analisi dell'autobiografia dell'attrice (Ristori 1887 e 2005), dei resoconti di viaggio firmati da due testimoni che l'accompagnarono nella straordinaria peregrinazione (Galletti 1876⁷ e Piazza 1948⁸) e della scarsa letteratura che si è specificamente occupata di alcuni segmenti del giro del mondo (Carlson 1984: 219-221; Mitchell 1995a e 1995b; Vizio 2013: 296-352).

Ci siamo, in seconda battuta, concentrate sulla finora inesplorata documentazione di carattere contabile per analizzare la dimensione economica del giro del mondo e portare alla luce le dinamiche di interdipendenza tra strategie sceniche e strategie imprenditoriali. L'analisi di questi aspetti rappresenta l'originalità metodologica di questo lavoro, che entra nello specifico di quell'intreccio tra arte e commercio, valore artistico e valore economico, che caratterizzò peculiarmente il teatro drammatico di pieno Ottocento, teso a declinare la relazione tra domanda e offerta secondo un deciso orientamento al mercato (Meldolesi, Taviani 1995; Livio 2000), piuttosto che a quello che, in termini contemporanei, potremmo definire "rischio culturale". Accentuata dagli effetti della prima globalizzazione, la propensione al mercato era il derivato di una condizione strutturale che vedeva le compagnie costrette ad autosostenersi sul mercato senza finanziamenti esterni, pubblici o privati che fossero. La persistenza sul lungo periodo di un sistema che poteva contare, salvo rare eccezioni, solo sugli incassi come fonte di ricavo suggerisce l'evidenza empirica che il teatro drammatico fu allora capace di generare redditi e, talvolta, persino ricchezza, certo sfruttando un periodo particolarmente favorevole, durante il quale la richiesta di svago e socialità era assorbita quasi interamente dallo spettacolo dal vivo. Questa redditività mette in discussione l'applicabilità della teoria del "morbo dei

⁶ L'archivio (d'ora in poi abbreviato in ASCA, *Capranica*) contiene prevalentemente documentazione di carattere privato, ma non mancano carte relative all'attività di attrice di Ristori e alla conduzione della CDI. Per quanto riguarda specificamente il giro del mondo, è d'interesse la b. 68, che contiene parte del copialettere a firma di Giuliano Capranica, Luigi Trojani (amministratore della CDI) e Nino De Andreis (segretario della famiglia). I fogli sono però quasi illeggibili. Si ringrazia Cristina Falcucci per l'assistenza.

⁷ Bartolomeo Galletti era un amico di famiglia, che si unì al giro su invito di Giuliano, a seguito di un «dolore domestico inaspettato e terribile – uno di quei dolori cui non resiste il cuore di un padre» (così nel paratesto dedicatorio in Galletti 1876). Su di lui cfr. Monsagrati 1998, secondo il quale Galletti conobbe Ristori durante l'esilio parigino, conseguente alla sua militanza garibaldina nei rivolgimenti del Quarantotto.

⁸ Curato dal figlio Dino, il volume raccoglie le lettere scritte dal giovane attore Marco Piazza ai genitori, durante la tournée.

costi” (Baumol e Bowen 1966) al teatro drammatico del secondo Ottocento, come del resto già suggerito da Guerzoni e Romani (1998), i quali hanno confermato per l’opera la validità anche in sede storica del morbo, evidenziando invece come la prosa sia dotata di anticorpi robusti: costi di produzione contenuti, flessibilità del rapporto costi/ricavi, adattabilità del repertorio alla domanda e replicabilità conveniente delle recite. Se osserviamo il nostro caso studio, è vero però d’altra parte che le ripetute tournée che i Capranica intrapresero, nonostante il desiderio più volte manifestato dall’attrice di lasciare l’arte⁹, segnalano che i profitti provenienti dall’attività teatrale non erano sufficienti a garantire sul lungo periodo il tenore di vita a cui ambiva la famiglia¹⁰, pur sommati alle rendite fondiari derivanti dall’asse Capranica del Grillo e ai guadagni provenienti dalle speculazioni commerciali e finanziarie condotte da Giuliano.

L’interrogativo, dunque, nuovo e cruciale è: in che modo e fino a che punto il teatro drammatico poteva generare redditi? Per rispondere alla prima parte della domanda (in che modo?) abbiamo messo in correlazione l’offerta della CDI con la ricezione del pubblico, decostruendo i meccanismi di confezione della celebrità¹¹ (di cui Ristori fu antesignana e non del tutto consapevole maestra), finalizzati a confondere l’audience in un insieme omogeneo di ammiratori in festosa accoglienza, per portare alla luce i comportamenti diversificati di spettatori eterogenei e lontani fra loro e per studiarli, all’intero di differenti contesti di fruizione, nelle loro peculiarità sociali e culturali. La varietà dei paesi attraversati permette infatti di osservare e valutare le diverse strategie con cui la CDI seppe adattare ogni volta la propria offerta alla domanda. In concreto questo ha significato inaugurare uno studio sistematico e inedito, anche sul piano metodologico, dei borderò contenuti nella sottoserie *Borderò e documentazione allegata*, per verificare la presenza quantitativa di pubblico nelle diverse tappe della tournée e, a partire dalla tipologia di titolo d’ingresso incrociata con altre fonti, anche la sua composizione qualitativa. Il quadro che ne è per ora derivato ci dice che i teatri non furono tutti sold-out e che il plauso per l’attrice-marchesa non fu sempre scontato e assoluto, ma che anzi dovette essere raggiunto anche attraverso accurate strategie di marketing. Rispondere alla seconda parte della domanda (fino a che punto?) ha voluto dire superare l’invalsa, ma del tutto insufficiente, prassi di misurare il successo di una serata o tournée basandosi sui soli incassi e prendere invece in

⁹ Il tema dell’abbandono dell’arte punteggia l’intera carriera di Ristori, sin dal matrimonio, e si fa più intenso a partire dagli anni Settanta.

¹⁰ Anche la pubblicazione dell’autobiografia nel 1887 fu guidata dall’intento di fare quattrini (Valoroso 2022: 59).

¹¹ Intendiamo qui il concetto di celebrità nell’accezione proposta da Antoine Lilti (2014), che distingue la celebrità da forme più antiche di notorietà e riconoscimento (come la reputazione o la gloria) e ne situa l’apparizione nel secondo Settecento, in conseguenza della nascita della sfera pubblica moderna, dell’espansione dei circuiti mediatici e del ruolo cruciale acquisito dal pubblico.

considerazione anche la documentazione contabile (sottoserie *Registri*, *'quindicine'* e *fascicoli di documentazione contabile*), che testimonia le spese incontrate dai capocomici. In corrispondenza con il giro del mondo il fondo Ristori restituisce la serie dei libri delle quindicine (in cui erano registrati i pagamenti agli scritturati), mentre mancano del tutto registri contabili di carattere consuntivo, che documentino in modo chiaro, inequivocabile e continuativo le spese sostenute. L'incompletezza e la frammentarietà della documentazione non rendono possibile una ricostruzione completa del consuntivo economico del giro del mondo: a questo obiettivo abbiamo dovuto dunque rinunciare. Considerazioni significative sul comportamento economico e sulla mentalità contabile dei Capranica possono però essere avanzate e valere forse anche come indicazioni sul piano generale, per comprendere il funzionamento economico delle compagnie teatrali itineranti. Va infatti tenuto presente che, per quanto compagine eccezionale per il suo assetto proprietario e gestionale, la CDI generò una trasformazione di tipo imitativo nel sistema della concorrenza, inducendo anche le altre formazioni italiane ad allargare la circuitazione all'estero.

La ricerca è complessa e in ancora in corso: presentiamo qui i primi esiti del lavoro condotto all'interno del PRIN 2022 *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms Between Aesthetics and Social Sciences*. Dopo una prima parte dedicata alla ricostruzione del giro del mondo, all'inquadramento della postura economica dei Capranica e alla presentazione dello studio sui borderò (§§ II-V), nella seconda sezione si approfondiranno due macro-tappe della tournée mondiale: il Perù¹² e l'Australia (§§ VI-VII). I casi studio sono stati scelti perché permettono di comparare le strategie della CDI in due regioni radicalmente diverse per dinamiche di colonizzazione, presupposti culturali e strutture sociali, ma accomunate dal fatto di accogliere per la prima volta la grande attrice. La spinta ideativa di questa memorabile tournée non nacque infatti, come si vedrà tra poco, dalla sfida deliberata di compiere un giro del mondo, ma piuttosto dalla brama di conquistare nuovi mercati da sfruttare in chiave estrattiva, secondo la fortunata ricetta che i Capranica avevano messo a punto in vent'anni di circuitazione internazionale (Cavaglieri 2024b: 166-169).

¹² I risultati relativi alla tappa peruviana sono in corso di pubblicazione anche in Cavaglieri, Chichiriccò, Romani 2026.

II. Il contesto: circuitazione internazionale e celebrità nell'era delle grandi migrazioni

Pur nel suo indiscusso pionierismo¹³, il giro del mondo di Adelaide Ristori va riportato all'interno dell'enorme espansione della mobilità – di persone, cose, idee – che caratterizzò la seconda metà del XIX secolo e che fu principalmente legata a due fattori, derivanti dalla seconda rivoluzione industriale: le epocali innovazioni tecnologiche nell'ambito dei trasporti (navali, ferroviari e stradali) e delle comunicazioni, che accorciarono le distanze, e i grandi movimenti migratori, che indussero un'inedita mobilità del lavoro e rivoluzionarono i processi di antropizzazione e popolamento delle nuove terre¹⁴. In quella che è stata definitiva l'era della prima globalizzazione, la circuitazione del teatro europeo conobbe a livello mondiale un'espansione enorme nell'estensione geografica dei tour e nell'intensità e nel numero di artisti coinvolti: migliaia di cantanti, ballerine e ballerini, musicisti, attori e attrici, performer, scenografi, impresari e agenti si trasformarono in migranti temporanei¹⁵ (talvolta anche definitivi, come vedremo) e sfruttarono i nuovi mercati e le nuove opportunità di lavoro nelle terre colonizzate dagli europei. Alla progressiva integrazione dei mercati internazionali dello spettacolo il teatro italiano partecipò intensamente, trainato dal successo planetario dell'opera e poi dalle tournée dei Grandi attori, in primis quelle apripista di Adelaide Ristori, e con lei di Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

Se il fenomeno della circuitazione internazionale interessò artisti di ogni livello, fra cui moltissimi di mediocre fortuna in patria, è indubbio che esso si intrecciò profondamente, fin dai suoi albori, con quello della celebrità, cioè del divismo teatrale, che conobbe una dimensione internazionale grazie all'espansione dei circuiti mediatici e alla mobilità garantita dalle grandi tournée. Sostenuta dall'abilità commerciale del marito e spinta dalla volontà di emulare la prima diva teatrale internazionale, la francese Élisabeth-Rachel Félix, Adelaide Ristori capitalizzò sistematicamente il combinato circuitazione-celebrità, fin dal 1856 quando – rientrata in Italia dalla consacrazione parigina e dalla

¹³ Fra i grandi attori dell'epoca, solo Charles ed Ellen Kean avevano compiuto un giro del mondo, nel 1863-66. Anche in questo caso pare che non si sia trattato di un giro del mondo pianificato in quanto tale, ma di una lunga tournée che, cominciata in Australia, si estese in America del Nord. Sul piano della complessità organizzativa, tuttavia, la tournée non è comparabile: potendo contare sull'identità linguistica derivante dalla colonizzazione britannica, i Kean affittarono sul posto le truppe locali e portarono con sé solo tre attori (Denman Strahan 1984: 121-122).

¹⁴ «Fra il 1815 e il 1914 non meno di quaranta milioni di europei espatiarono, attraversando gli oceani per raggiungere gli Stati Uniti, l'America Latina, il Canada, l'Australia, la Nuova Zelanda e il Sud Africa. Fu un fenomeno dalle dimensioni senza precedenti su scala mondiale» (Amatori e Colli 2017: 117). L'imponenza delle grandi migrazioni transoceaniche non deve fare dimenticare che i flussi migratori interessarono anche l'Asia e che furono ingenti pure all'interno del vecchio continente.

¹⁵ Di questo mi sono occupata in Cavaglieri (in corso di pubblicazione), riprendendo il concetto di «interim theatre migrant» da Szymanski-Düll 2025.

tournee che la rese una “celebrità europea” – fondò dalle ceneri dall’ultima compagnia “di bandiera” della penisola (la Reale Sarda) la CDI, cioè una compagnia su misura, precisamente pensata per fare spiccare le qualità recitative e il protagonismo della vedette. Progettato a partire da un’urgenza, come vedremo, di tipo economico, il giro del mondo va dunque valutato anche come strumento primario per consolidare la celebrità dell’artista su scala mondiale, secondo un modello ereditato dalla generazione successiva di attrici internazionali¹⁶.

III. Il giro del mondo: un capolavoro o piuttosto una scommessa?

Quando, il 9 maggio 1874 gli attori e le attrici della CDI s’imbarcano a Bordeaux sul battello a elice “Lusitania” – immaginiamo con un misto di eccitazione e timore per il lungo viaggio che li avrebbe portati nel Sud e poi nel Nord America – non sanno che stanno in realtà partendo per un giro del mondo che durerà quasi due anni, né che potranno un giorno raccontare di avere fatto parte della prima compagnia drammatica italiana ad avere recitato nel continente nuovissimo, l’Oceania. Lo scopriranno solo sette mesi più tardi (Piazza 1948: 52). Le loro scritture indicano infatti la durata di un solo anno, secondo una pratica di scritturazione “a progetto” che i Capranica iniziano a sperimentare a partire dagli anni Settanta, ma prevedono il diritto dell’amministrazione di «prolungare il presente contratto per *alcune settimane o più mesi*, dandone avviso preventivo di due mesi», come effettivamente accade a New York il 5 maggio 1875, quando tutti gli ingaggi vengono allungati «*fino agli ultimi giorni di Novembre o ai primi di Dicembre del corrente anno 1875*»¹⁷.

È sintomatico che il giovane attore Marco Piazza, che nelle prime lettere ai genitori si era premurato di rassicurarli sulla sua prima tournée all’estero¹⁸, comunichi l’estensione del giro fino all’Australia senza scomporsi (Piazza 1948: 63), dando prova della flessibilità e del nomadismo interiorizzato che

¹⁶ Sviluppando un discorso comparativo tra coppie oppostive di rivali (Rachel vs. Ristori, Bernhardt vs. Duse), Knepler ritiene che queste quattro attrici siano state le uniche vere e proprie «international stage actresses»: «They are the only ones who managed to transcend the limitations of language and national culture; who for an extended period of time travelled to perform in the entire world; and who performed to international acclaim in languages which most of their audiences did not understand. [...] those four women exercised an unrivalled dominion and provided the standard against which other actresses were measured [...]» (1968: 4). Sul rapporto generazionale Ristori-Duse, cfr. Schino 2023b.

¹⁷ MBA, FAR, *Gestione e contabilità dell’attività teatrale* (d’ora in poi abbreviato in *Gestione*), Scritture nn. 117-128, art. 18. In corsivo le parti aggiuntive manoscritte, aggiunte sul modulo prestampato.

¹⁸ Così la lettera del 4 maggio 1874: «Ho veduto un raggio di fortuna e grandi miglioramenti per l’avvenire. Tutti gli artisti che sono stati con la Ristori all’estero sono oggi in ottime condizioni. Presentemente all’estero vi sono dieci buone Compagnie italiane: in questi giorni parte anche Morelli con la Tessero. Ciò vuol dire che ci si sta bene e, se ci stanno bene tutti, ci starò bene anch’io [...]».

caratterizzava i comici ottocenteschi, per i quali il viaggio «era non un mutamento, ma una costante» (Castriota 1982: 115). Lo dimostra anche quanto aveva scritto allo zio Giuliano Giovanni Tessero, detto Giovannino¹⁹, il fidato e intraprendente nipote, che era stato inviato in avanscoperta in Sud America, con sette mesi di anticipo sulla CDI, per organizzarne il giro:

«[...] una volta che hai lasciato Roma, tanto fa che resti in viaggio un' (sic) anno o 18 mesi. Questo è il mio parere, so che è anche il tuo, poiché più di una volta ti ho inteso rimproverare la tua decisione per avere troncato nel '69 il viaggio che andava a gonfie vele».²⁰

Soprattutto all'estero e in territori inesplorati, modifiche (volute o subite) di tempi e itinerari dovevano essere ben più frequenti di quanto non immaginiamo²¹. Lo stesso giro del mondo iniziò con una settimana di anticipo per un malinteso rispetto ai giorni di partenza dei piroscafi²².

Richiamato lo spirito di adattamento e l'itineranza come fondante condizione di vita dei comici, ci si stupirà forse meno di scoprire che, contrariamente a quanto si è finora supposto (forse dando troppo credito alle parole di Galletti)²³, il giro del mondo non fu affatto il frutto di un grandioso progetto definito a monte, tappa per tappa, dai coniugi Capranica – o meglio da Giuliano, alla cui sagacia logistica va ascritto il disegno delle tournées della CDI. Il giro del mondo fu invece il risultato empirico e, per certi versi incidentale, di un processo incrementale. Se il primo anno di tournée nel Sud e nel Nord America fu pianificato con anticipo e dettagliatamente, grazie al lavoro di agente svolto da Giovannino, la seconda metà del tour (da San Francisco verso l'Italia, attraverso il Pacifico) fu annunciata sui giornali teatrali nel luglio 1874²⁴, ma fu poi concretamente definita solo in corso d'opera. Le recite in Australia

¹⁹ Figlio della sorella di Adelaide, Carolina, che aveva sposato Pasquale Tessero, Giovannino aveva da poco deciso di lasciare «le spine dell'arte» (MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera a Giuliano Capranica, 14 dicembre 1872) per lavorare come commesso viaggiatore con il cognato. Dopo un paziente e affettuoso assedio epistolare allo zio Giuliano, era però riuscito a ottenere di essere ancora il suo agente per combinare la tournée in Inghilterra del 1873 e poi il giro del mondo.

²⁰ MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di Giovanni Tessero, Lima, a Giuliano Capranica, Roma, 24 gennaio 1874. Nel 1869 la CDI aveva recitato cinque mesi in Brasile, Argentina e Uruguay.

²¹ Dalle numerose lettere che Ludovico Mancini scrive ad Adelaide Ristori (cfr. § III.I) comprendiamo che anche la tournée di Ernesto Rossi del 1871-73 era stata governata dal riadattamento in corso del programma: visti i bei guadagni, Rossi aveva prolungato la permanenza in Cile e Perù e rinunciato al progetto di risalire a New York.

²² Tutte le scritture del giro del mondo indicano come periodo dell'ingaggio 10 maggio 1874 – 9 maggio 1875, poiché inizialmente i Capranica credevano di imbarcarsi per l'America il 16 maggio. Dovettero poi anticipare la partenza di una settimana, a causa degli orari delle compagnie navali. L'imprevisto li obbligò a cercare di anticipare anche i contratti con i teatri.

²³ Colmo di ammirazione illimitata verso i Capranica e il loro staff organizzativo, Galletti scrive di «un gran programma che fu puntualmente eseguito», secondo un «ordine del giorno militare» (1876: 429).

²⁴ Cfr. «L'Arte drammatica» del 18 luglio 1874, n. 37, che riporta la notizia da «Il Trovatore», diretto da Carlo d'Ormeville, con il quale i Capranica intrattenevano ottimi rapporti. L'articolo di P. Mottei riporta l'itinerario di un «giro artistico [...] che dà le vertigini soltanto a pensarci», ma non accenna esplicitamente a un giro del mondo.

furono fissate nei primi mesi del 1875, quando la compagnia si trovava già in Messico, mentre la decina di rappresentazioni che si programmava di dare a Madras, Calcutta e Bombay «à des prix très élevés pour obtenir des grands résultats en peu de temps»²⁵ non arrivarono neppure alla fase di trattativa e rimasero nel cassetto dei desideri irrealizzati.

La scarsa pianificazione della seconda metà del tour spiega una circostanza altrimenti curiosa e incomprensibile, cioè che emerga assai di rado nella documentazione direttamente prodotta dalla CDI e finora da noi vagliata, lo slogan “giro del mondo”, nonostante il suo enorme potenziale pubblicitario, amplificato dal fatto che *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* di Jules Verne era stato appena pubblicato (1872). Nei paesi di lingua spagnola la formula non sembra essere stata utilizzata, mentre in quelli anglofoni il giro – anche se talvolta chiamato «tour of the world» – fu preferibilmente promosso come un «farewell tour», un tour di congedo dall’arte. Adelaide aveva da poco superato i cinquant’anni e, se nella recente tournée inglese aveva ancora ricevuto grandi tributi²⁶, la progettazione realistica di quel giro (in cui l’attrice «batte, letteralmente, la periferia», Giorcelli 1981: 123) lascia intendere la piena consapevolezza di essere entrata in una fase di declino e la necessità di iniziare a giocare la carta dell’ultima occasione.



Fig. 2 – Adelaide Ristori fotografata da Eugène Courret a Lima nel 1874 (MBA, FAR, Fotografie)

²⁵ MBA, FAR, *Attività teatrale*, Organizzazione dell’attività teatrale (d’ora in poi abbreviato in Organizzazione), n. 10, *Instructions pour M. Bushby* (minuta). Il documento non ha autore, ma è stato senz’altro concepito da Giuliano Capranica.

²⁶ Scrive, per esempio, «The Irish Times», 18 agosto 1873: «the greatest living actress of today» (citato in Giorcelli 1981: 127).

Conferma questa interpretazione un passaggio delle preziose *Instructions pour M. Bushby*, conservate in minuta nel Fondo Ristori e destinate a servire da guida all'agente che avrebbe organizzato la tournée australiana. La versione ufficiale è che sono gli ammiratori, dall'Inghilterra all'America Latina e agli Stati Uniti, ad avere chiesto a Ristori di tornare sulle scene e che questa è l'ultima, imperdibile occasione per ammirarla:

«La publicité sur Madame doit être faite avec beaucoup de <soin ?>. Vous commencerez pour (sic) dire que Madame depuis 69 avait quitté la scène pour vivre à Rome au millieu (sic) de la plus haute aristocratie Romaine à laquelle appartient comme Marquise del Grillo. Les offres extraordinaires qui lui ont été faites en Angleterre dans l'Amérique du Sud et dans les États Unis, où elle va pour la 3^{ème} fois, l'ont décidée à laisser encore pour quelques mois sa vie de dame pour faire une dernière tournée artistique. Jamais plus donc se présentera pour l'Australie l'occasion de admirer la plus grande artiste du siècle». ²⁷

Il mito del viaggio intorno al mondo nasce quindi solo successivamente, grazie al volume memoriale che Galletti pubblica con impressionante rapidità al rientro, per i tipi della Tipografia del popolo romano, intitolandolo appunto *Il giro del mondo colla Ristori. Note di viaggio*, forse con qualche intento promozionale condiviso con i Capranica (è una mera ipotesi). Al «viaggio artistico nelle principali città del mondo» (Ristori 1887: 109) Adelaide dedicherà poi ben due capitoli su dieci della sua autobiografia («la prima autobiografia pubblicata da una donna in Italia»; Valoroso 2022: 53), contribuendo così in prima persona alla propria leggenda di attrice mondiale.

La straordinaria estensione temporale e geografica del giro del mondo fu, in sintesi, il risultato di un progetto in bilico fra previsione e caso, pianificazione e improvvisazione, certezze e azzardi: più che un «capolavoro», una grande scommessa, che la diva vinse in termini di immagine e celebrità (pur non riuscendo ad aggiungere il subcontinente indiano al suo portfolio), ma la cui redditività in termini economici sembra decisamente contraddetta dal fatto che, due anni più tardi, i bauli furono di nuovo approntati per l'ennesima tournée. «A chi lo dici che abbiamo bisogno di far molti denari!» (in Viziano 2004: 95), scrive infatti desolata Ristori il 5 agosto 1878 al marito, che stava appunto organizzando un tour della Spagna e del Portogallo per l'imminente autunno-inverno. Per i posteri, la versione ufficiale dei *Ricordi e studi artistici* fu naturalmente un'altra:

²⁷ *Instructions pour M. Bushby*, cit.

«Confesso che, quantunque portassi meco [*al rientro dal giro del mondo*] un tesoro di soddisfazioni, pure mi sorrideva la prospettiva di un riposo che io credeva dovesse essere definitivo... ma che invece interrompi più e più volte in seguito!! [...] quella febbre che infiamma l'artista, e contro la quale non si può lottare, mi condusse a privarmi nuovamente di quella quiete tanto desiderata». (Ristori 1887: 131)

III.1 Da uno «stranissimo sogno» alla progettazione della tournée

Le prime evidenze di un interesse a riprendere la via degli oceani risalgono all'estate 1872, quando Capranica racconta all'impresario italo-americano Diego De Vivo²⁸ uno «stranissimo sogno» che gli è capitato di fare: una tournée della moglie in Messico e in California, luoghi in cui la grande attrice non si è mai esibita²⁹. De Vivo plaude all'idea, che assicura vantaggiosa. Il marchese inizia a immaginare 100-120 recite nel corso di sei o sette mesi, allargando lo scenario dal Messico e California, a Cuba e agli Stati Uniti, dove Adelaide era già stata ferventemente applaudita³⁰.

In parallelo a questo progetto, il fondo Ristori conserva anche una ventina di lettere del 1872 indirizzate da Lodovico Mancini, da Lima e Santiago del Cile, ad Adelaide Ristori. L'attore ragguaglia la sua ex capocomico (aveva militato nella CDI come *generico* tra il 1864 e il 1870) con puntuale zelo sull'andamento della tournée del concorrente Ernesto Rossi, con cui è scritturato in un giro dei paesi sudamericani affacciati sul Pacifico. È impossibile stabilire quanto questo spionaggio sia stato esplicitamente richiesto dai Capranica, per ottenere informazioni in previsione di un tour in paesi inesplorati, e quanto derivi invece da un'azione spontanea di Mancini, che intanto si offre per ritornare nella CDI. Certo è che le voci che egli propaga e gli articoli che fa pubblicare sui giornali locali in merito a una possibile apparizione della Grande attrice in Sud America («il Perù, Lima e Callao, sono minati, Valparaiso e Santiago pure, non manca che la sua scintilla Artistica e tutto piglierà fuoco»)³¹ hanno il loro effetto. Nel gennaio 1873 da Buenos Aires, l'impresario Giovanni Pestalardo cerca di stanare apertamente l'attrice con le solite convincenti espressioni: «gli posso assicurare che avrà come sempre

²⁸ Espulso dal governo piemontese per la militanza repubblicana, De Vivo era arrivato a New York nel 1855 e all'inizio degli anni Settanta era al massimo del successo come impresario prevalentemente d'opera. Era stato uno dei primi a portare compagnie teatrali a San Francisco (nel 1869 era stata aperta la prima linea ferroviaria che collegava le due coste degli Stati Uniti) e forse anche per questo era stato contattato da Capranica, con il quale si conoscevano da tempo. Su di lui, cfr. Bucarelli 1991.

²⁹ MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettera di Diego De Vivo, Navesink, a Capranica Giuliano, 26 agosto 1872. Il copialettere è illeggibile, perciò la situazione narrativa del sogno è dedotta dalla risposta di De Vivo.

³⁰ Ivi, Lettere di Giuliano Capranica a Diego Del Vivo, 9 gennaio 1873 e 4 giugno 1873.

³¹ Ivi, Lettera di Lodovico Mancini, Santiago, ad Adelaide Ristori, Roma, 1° novembre 1872. L'attore distribuì in Sud America ritratti dell'attrice e fu (parzialmente) rimborsato dei costi sostenuti per fare pubblicare articoli sulla stampa locale, ma alla fine non fu scritturato nella stagione successiva (per cui andò con Salvini).

immensi onori e Lire Sterline, come in ogni parte del mondo dove è stata la celebre Ristori. Chile, Lima, California, per lei paesi nuovi, sono mine d'oro»³². La miccia è accesa: le missive dal Sud America si susseguono e una proposta arriva persino attraverso Rossi³³.

La CDI era stata nel frattempo sciolta nel dicembre 1871, al termine di una tournée nell'Europa orientale, che avrebbe dovuto essere l'ultima per Adelaide, se l'agio della famiglia non fosse stato messo a rischio dalle perdite finanziarie generate dalla guerra franco-prussiana, dalla caduta di Napoleone III e dal fallimento del Crédit Mobilier, attraverso cui Giuliano aveva acceso un mutuo per l'acquisto del palazzo parigino di Rue des Malesherbes (Viziano 2013: 282). Il denaro per mantenere un tenore di vita aristocratico e per garantire una elevata posizione sociale ai figli si faceva inoltre sempre più necessario, dato che Giorgio, 24 anni, era stato nominato all'inizio del 1873 Gentiluomo di S.A. la Principessa Margherita, con tutti gli obblighi che ciò comportava, e che Bianca era entrata in età da marito (Viziano 2004).

Dopo un anno di riflessioni e sondaggi – e forse anche un tentativo di costituire una società con Edoardo Majeroni per evitare di rischiare da soli³⁴ – la decisione di ripartire è presa e dal giugno 1873 il carteggio di Giuliano con agenti, impresari e contatti americani si fa più fitto e concreto.

La preparazione del viaggio transoceanico si interseca con la più impellente organizzazione di una tournée (la quinta) in Inghilterra, Scozia e Irlanda (dal 11 giugno al 11 novembre 1873, cfr. Giorcelli 1981) che, secondo Bignami, servì ad accumulare liquidità per il grande viaggio e «a collaudare “sul campo” sia i materiali di scena³⁵ sia le capacità e la coesione degli attori, molti dei quali ingaggiati di recente e mai usciti dall'Italia» (1988: 133). L'ipotesi della ricerca di liquidità supplementare è tutt'altro che peregrina, perché un'operazione di quel genere richiedeva significativi oneri per fare fronte alle rilevanti spese anticipate e non recuperabili (o *sunk cost*, vedi § IV.II), rappresentate dal viaggio e dal foglio paga maggiorato della compagnia, senza considerare gli anticipi che gli scritturati avrebbero sicuramente chiesto e che infatti domandarono largamente (Bignami 1988: 149-150).

Mentre la zia si sta ancora esibendo nel Regno Unito, alla fine del settembre 1873, Giovannino lascia l'Italia per imbarcarsi per l'America Latina e impostare – seguendo ma anche variando le istruzioni e i

³² Ivi, Lettera di Giovanni Pestalardo, Buenos Aires, ad Adelaide Ristori, Roma, 27 gennaio 1873.

³³ Cfr. ivi, Lettera di Antonio Somigli a Giuliano Capranica, 18 marzo 1873.

³⁴ Cfr. ivi, Lettere di Lodovico Mancini ad Adelaide Ristori, 1 marzo 1873 e a Luigi Trojani, 22 aprile 1873.

³⁵ Il riferimento è alle due nuove produzioni: *Renata di Francia* di Paolo Giacometti e *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo, adattata da Paolo Ferrari.

consigli dello zio³⁶ – le tappe sudamericane della nuova, grande tournée. Affiliato alla massoneria (come pure il fedele segretario Nino De Andreis), sulla cui rete fa gran conto per anche la missione sudamericana³⁷, Giovannino viaggerà attraverso il Sud e il Centro America per undici lunghi mesi, fino a ricongiungersi con la compagnia nell'agosto 1874 a Valparaíso. Le dettagliate e lunghe lettere che il nipote scrive allo zio Giuliano sono miniere preziose, che permettono di ricostruire passo per passo il compito che gli è affidato e le strategie operate per assolverlo (cfr. § VI), anche ostacolando le compagnie concorrenti³⁸. Se rapidi sono i passaggi nelle già rodate Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideo, tempi supplementari e paziente tessitura di relazioni sono necessari per raccogliere le informazioni e stabilire le recite nelle piazze nuovissime in Cile, Perù e nell'ancor più misterioso e pericoloso Messico³⁹. In queste terre ignote e lontane occorre capire quali piazze privilegiare, se il periodo programmato sia conveniente agli spettacoli, con quali teatri trattare e impostare dal nulla la campagna promozionale. Cruciale è anche l'attenzione per gli itinerari e i mezzi di trasporto che saranno utilizzati dalla nutrita compagnia e dall'ingombrante condotta. L'infaticabile Giovannino studia itinerari, soluzioni di trasporto, orari e tariffari, ragguagliando lo zio e inviandogli prospetti e mappe self-made.

³⁶ Nonostante l'esperienza del nipote, Giuliano non rinuncia a dargli una lezione generale prima della partenza: «Sii calmo nel trattare gli affari; non spaventarti della prima difficoltà; tratta come uno che se non trova buone condizioni tralascia di combinare, mostrando che le enormi spese dell'Amm.e e ciò che la sir.ra Ristori preleva per essa, fanno sì che le condizioni devono essere eccezionali. Se non si sente Salvini, si sente Rossi, ma di Ristori che ha entusiasmato il mondo intiero, e che ora per la 5a volta ha entusiasmato anche di più di prima la fredda Inghilterra non ve ne è che una: [...]. Non ti arrabbiare, non ti fiaccare e pensa al tuo scopo soltanto. Se anche qualcuno agisce un poco villanamente, [...] fa sembiante di non capire specialmente se quest'uomo è necessario al tuo affare. Fatti amare da tutti e sii con tutti dolce ed allegro. Con la gaiezza e la bonomia si vincono molte ritrosie. Cura sempre la tua salute e non affaticarti soverchiamente». MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettera 3 ottobre 1873 di Giuliano Capranica, Londra, a Giovanni Tessero, Parigi (minuta).

³⁷ Cfr. *ivi*, Lettere di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 17, 21 e 24 settembre 1873.

³⁸ Per esempio, ancora prima di lasciare l'Italia: «Oggi ho saputo [...] che il sig. Salvini prima di partire da Genova per il suo lungo viaggio aveva ricevuto da Tamberlinck che trovasi a Lima un contratto in piena forma per quel teatro. Se ciò è vero, non credo sia una cosa da trascurarsi da parte nostra, per cui, se è possibile, potresti sino da ora scrivere laggiù avvisando del mio arrivo. In tal modo se Salvini non avesse che qualche trattativa, semplicemente la possibilità d'avere la Ristori, cangiata in certezza, renderà al medesimo più difficile ottenere il teatro mentre faciliterebbe la cosa a me quando vi andrò». *Ivi*, Lettera di Giovanni Tessero, Torino, a Giuliano Capranica, 3 settembre 1873.

³⁹ L'aggiunta del Messico tra le destinazioni da raggiungere avviene via lettera, una volta che Giovannino è già partito, forse per evitarne le rimostranze. Il nipote si adegua e prontamente chiede un ritocco dello stipendio: «Decisamente mio caro zio, hai deciso di mandarmi nel Messico? Non è vero? A me sta in testa però che tale idea tu l'avesti già in testa da lungo tempo. Non comprendo perché non me l'abbia detto fino ad ora. Forse per non darmi la botta tutta in una volta, e ti sono grato della buona intenzione. [...] Ho raddoppiato il lavoro e il guadagno resta lo stesso, anzi resta diminuito poiché non posso in alcun modo fare le economie che avevo ideato». *Ivi*, Lettera di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica, 3 ottobre 1873.

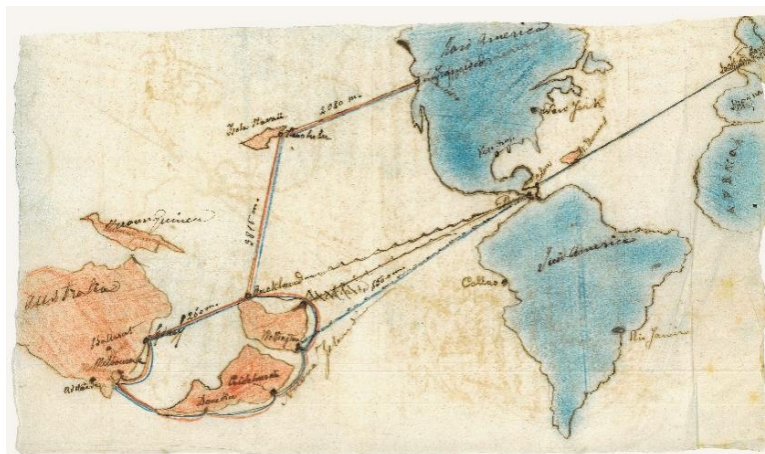


Fig. 3 – Disegno di itinerari possibili per il giro del mondo, attribuito a Giovannino Tessero (MBA, FAR, Documentazione diversa, n. 21)

Nel frattempo dall'Italia prosegue l'organizzazione della parte nordamericana del giro. Negli Stati Uniti il mercato della circuitazione "di serie A" è accentrato nelle mani di grandi agenti. Per il marchese è più difficile adoperare la strategia prediletta, ossia la contrattazione diretta delle condizioni con i singoli teatri⁴⁰ attraverso agenti di fiducia. Ci prova con De Divo, che però – già impegnato con Marie Aimée, Salvini e Tamberlick – non risponde per lunghi mesi: quando finalmente dà le proprie condizioni, è ormai troppo tardi. Giuliano si affida allora, forse di malavoglia, al management di Maurice Grau, nipote di Jacob⁴¹, associatosi con Carlo A. Chizzola nell'impresa del Lyceum Theatre⁴². L'intera organizzazione è dunque in questo caso nelle mani dei due impresari, che si impegnano «a fornire i Teatri, Orchestra, Capo d'Orchestra, Figurazione, Annunzi, Stampa, Agenti, Impiegati, etc., etc.» e a pagare i viaggi della compagnia, a fronte di una divisione al 50% degli introiti lordi delle rappresentazioni⁴³, laddove il marchese ambiva in genere ad arrivare a una percentuale a lui più favorevole, almeno del 60%.

Un terzo polo di attrazione, intanto, si profila negli scambi tra Giuliano e Giovannino: l'idea di non tornare nel vecchio continente dopo avere terminato le rappresentazioni in California, ma di salpare da San Francisco, attraversare il Pacifico e raggiungere la favolosa Australia («Sono tutti concordi nel dirla l'Eldorado del mondo»)⁴⁴. La decisione finale sembra essere stata presa proprio sul filo della partenza, se non addirittura durante la traversata oceanica, come si potrebbe desumere dal contratto

⁴⁰ «Per questa parte importantissima della speculazione, amo avere le mani libere» scrive Capranica a Giovannino nella Lettera 22 novembre 1873, di cui in MBA, FAR, è conservata minuta.

⁴¹ Regista dello strepitoso successo delle tournée precedenti negli Stati Uniti (Buonaccorsi 1981 e Simoncini 2020), Jacob Grau era ormai gravemente malato. Per qualche informazione su questa famiglia di impresari di origine moravo-ebraica, cfr. Henderson 2006.

⁴² È questa la nuova denominazione del rinnovato Théâtre Français, in cui Adelaide aveva debuttato nel 1866.

⁴³ MBA, FAR, *Gestione*, Contratto n. 101, Parigi, 7 maggio 1874.

⁴⁴ Ivi, *Corrispondenza*, Lettere 24 gennaio e 12 maggio 1874 di Giovanni Tessero, Lima, a Giuliano Capranica.

che Capranica firma il 18 giugno 1874 a Rio de Janeiro con Elliott White Bushby, incaricato di trovare recite in Nuova Zelanda, Australia e Indie orientali (cfr. § VII).

III.II L'itinerario, la compagnia e il repertorio

Nella sua articolazione finale il giro del mondo si snoda su 32 piazze, distribuite in 8 paesi e raggiunte attraverso lunghi e rischiosi viaggi, che ancora una volta dimostrano quella «energia sovrumana» (Mariani 2024: 173), che caratterizzò Adelaide Ristori e la rese unica.

Dopo venti giorni di navigazione, la tournée inizia il 1° giugno a Rio de Janeiro, dove Adelaide è accolta dall'affettuosa amicizia dell'imperatore Dom Pedro II (Vannucci 2022) e dal frizzante fanatismo del pubblico, e prosegue a Buenos Aires e Montevideo. Dopo altre tre settimane di viaggio e il periglioso attraversamento dello stretto di Magellano, la tournée riprende in agosto nei nuovi territori che interessano davvero i Capranica. In Cile l'attrice, accolta da bande militari e cene di gala, recita per due mesi. Segue un soggiorno in Perù di un mese e mezzo. In Messico la troupe arriva alla fine di dicembre dopo un complesso trasferimento di un mese, che prevede l'attraversamento dell'istmo di Panama in ferrovia (il canale navigabile sarà aperto solo nel 1914), ma le recite messicane danno incassi inferiori alle aspettative. Da Vera Cruz, con scalo a L'Avana, Ristori giunge negli Stati Uniti per la terza volta in dieci anni e, con un ritmo frenetico, tocca 15 città in tre mesi e mezzo per 92 rappresentazioni totali (ma con minor successo che nelle tournée precedenti)⁴⁵. Il 21 giugno 1875 la troupe s'imbarca da San Francisco per una traversata di 30 giorni, avida di riposo⁴⁶. Dopo scali a Honolulu e ad Auckland, la CDI arriva a fine luglio in Australia, dove rimane per quattro mesi e mezzo (89 recite), per poi riprendere la via degli oceani il 4 dicembre e giungere a Brindisi il 13 gennaio 1876, dopo brevi scali a Ceylon, Suez e Alessandria d'Egitto.

⁴⁵ Anche se la stampa accoglie sempre con grande rispetto l'attrice, inizia a diffondersi l'impressione di essere di fronte a un «famous relic of a stored past» (Carlson 1984: 220).

⁴⁶ Così Piazza ai suoi: «vi dirò francamente che questa volta ci imbarchiamo tutti con piacere, avidi di un mese di riposo e di quieto vivere, dopo tanto movimento di fare e disfare i bagagli» (1948: 67).

Data iniziale	Data finale	N. recite	Città	Paese
09/05/1874	29/05/1874	da Bordeaux a Rio de Janeiro		
01/06/1874	17/06/1874	12	Rio de Janeiro	Brasile
19/06/1874	25/06/1874	da Rio de Janeiro a Buenos Aires		
26/06/1874	06/07/1874	8	Buenos Aires	Argentina
08/07/1874	09/07/1874	da Buenos Aires a Montevideo		
09/07/1874	13/07/1874	5	Montevideo	Uruguay
15/07/1874	28/07/2014	da Montevideo a Valparaiso		
01/08/1874	13/08/1874	10	Valparaiso	Cile
15/08/1874	15/09/1874	23	Santiago del Cile	Cile
17/09/1874	06/10/1874	12	Valparaiso e Quillota	Cile
07/10/1874	17/10/1874	da Valparaiso a Lima		
19/10/1874	27/11/1874	29	Lima e Callao	Perù
28/11/1874	29/12/1874	da Callao a Città del Messico		
31/12/1874	07/02/1875	29	Città del Messico	Messico
11/02/1875	11/02/1875	1	Puebla	Messico
13/02/1875	16/02/1875	5	Vera Cruz	Messico
17/02/1875	27/02/1875	da Vera Cruz a New York		
02/03/1875	27/03/1875	21	New York e Brooklyn	USA
29/03/1875	07/04/1875	9	Boston	USA
08/04/1875	08/04/1875	1	Providence	USA
09/04/1875	09/04/1875	1	Hartford	USA
10/04/1875	10/04/1875	1	New Haven	USA
12/04/1875	17/04/1875	6	New York e Brooklyn	USA
19/04/1875	24/04/1875	6	Philadelphia	USA
26/04/1875	28/04/1875	3	Washington	USA
29/04/1875	30/04/1875	2	Baltimore	USA
01/05/1875	01/05/1875	1	Philadelphia	USA
03/05/1875	08/05/1875	6	New York e Brooklyn	USA
10/05/1875	15/05/1875	6	Chicago	USA
17/05/1875	20/05/1875	4	Cincinnati	USA
21/05/1875	21/05/1875	1	Louisville	USA
22/05/1875	22/05/1875	1	Indianapolis	USA
24/05/1875	26/05/1875	3	Saint Louis	USA
02/06/1875	20/06/1875	17	San Francisco	USA
21/06/1875	22/07/1875	da San Francisco a Sydney		
26/07/1875	23/08/1875	21	Sydney	Australia
28/08/1875	05/10/1875	30	Melbourne	Australia
11/10/1875	25/10/1875	13	Sydney	Australia
30/10/1875	01/11/1875	2	Sandhurst	Australia
02/11/1875	06/11/1875	5	Ballarat	Australia
08/11/1875	13/11/1875	3	Melbourne	Australia
15/11/1875	15/11/1875	1	Geelong	Australia
21/11/1875	04/12/1875	14	Adelaide	Australia
04/12/1875	14/01/1876	da Adelaide a Roma (con sbarco a Brindisi)		

Tab. 1 – Tabella riepilogativa del giro del mondo

Uno dei maggiori elementi di complessità, sul piano economico, logistico e relazionale, del giro del mondo è rappresentato dalla numerosità della compagnia, o per meglio dire, della “comunità viaggiante” (bauli compresi⁴⁷), visto che i Capranica si muovono con la famiglia al seguito. Da quando erano nati, Giorgio e Bianca, avevano sempre accompagnato i genitori in tutte le tournée; il giro del

⁴⁷ Il gruppo viaggia con oltre 200 colli contenenti le scenografie, i costumi, le carte amministrative, i materiali promozionali e i libretti bilingui degli spettacoli, oltre agli effetti personali dei singoli viaggiatori.

mondo fu l'ultima occasione. Con la famiglia (cioè in prima classe e con soluzioni abitative migliori) viaggiano Nino De Andreis, la dama di compagnia di Bianca, Bartolomeo Galletti, Giovannino Tessero e poco personale di servitù.

Secondo quanto siamo riuscite a ricostruire da scritture e locandine, la CDI per la pluriennale tournée fu composta da ventidue membri. Nove scritturati provenivano dalla tournée nelle isole inglesi: Giacomo Glech (*primo attore, generico primario*) in CDI fin dalla sua costituzione nel 1856, scritturato con la moglie Marietta Bergonzoni (*generica*) e la figlia Graziosa (*generica*); Adolfo Aleotti (*primo attore giovane, amoroso* e altre parti); un altro collaboratore storico, Napoleone Mozzidolfi (*generico, ispettore di scena e impiegato dell'amministrazione*) con la moglie Carmelita Rossignuoli (*generica*); Virginia Casati (*generica*); Paolo Ninfa Priuli (suggeritore e *generico*) e Gaspare Scheggi (*generico*)⁴⁸. Altri sei attori erano stati scritturati appositamente nella primavera 1874: Zaira Boyer (*prima attrice, giovane amorosa* e *generica*); Giuseppina De Stefani (*seconda donna, madri* e altre parti primarie, nonché *prima donna*, quando non recita Ristori); Tommaso Bellesi (*generico*); Pompeo Viscardi (*generico*); Francesco Verdi (macchinista), Francesco Nolfi (trovarobe vestiarista)⁴⁹. A loro vanno aggiunte sei persone di cui non è conservata la scrittura: Marco Piazza⁵⁰, Onorato Mariani e quattro parenti di Adelaide: il fratello Cesare Ristori, impegnato come direttore di scena (ma durante la tournée si esibì anche in alcuni recital di canto) e la moglie Amalia⁵¹; la nipote Giulietta Tessero, sorella di Giovannino, e il marito Edoardo Majeroni, in alternanza con Glech nelle parti primattoriali. Completava la CDI l'amministratore di compagnia, Luigi Trojani, cognato di Adelaide (era stato sposato con la sorella Annetta Ristori)⁵².

Con quattro nuclei famigliari e un'alta incidenza di membri del clan Ristori, la compagnia restituisce una fedele fotografia della tradizionale organizzazione familiare del lavoro tipica della «microsocietà teatrale» (Meldolesi 1984), così come l'abbondare di generici conferma la radicata predilezione di Adelaide per scritturati mediocri, intercambiabili e – aggiungerebbe Giuliano – economici. Il valore spesso scadente delle compagnie grandattoriali, soprattutto quando venivano formate per operazioni

⁴⁸ Cfr. MBA, *FAR, Gestione*, Scritture nn. 117-122, tutte firmate a Liverpool il 6 novembre 1873.

⁴⁹ Ivi, Scritture nn. 123-127.

⁵⁰ Dino Piazza (Piazza 1948) dichiara che il padre fu scritturato come *primo attore giovane*, ma il ruolo assegnato ad Aleotti, le parti in locandina e la paga di 7 franchi al giorno fanno propendere per il ruolo di *generico*.

⁵¹ Amalia Bicchierai morì di parto a San Francisco, dando alla luce una bimba, che fu allattata in viaggio grazie all'ingegnoso acquisto di una capretta (in MBA è persino conservata la ricevuta), come racconta Adelaide nell'autobiografia.

⁵² Dagli scambi con la Steam Navigation Company si ricava anche la presenza di tre bambini: fra questi desumiamo ci fossero Stella Ristori, probabilmente figlia di Cesare e Amalia e indicata nelle locandine di *Maria Antonietta* come Delfino, e Mario Majeroni, figlio di Eduardo e Giulietta. Con il gruppo viaggiavano anche cinque cani di proprietà dei Capranica e degli altri artisti.

costose come i tour transoceanici, era la vera croce della circuitazione italiana. Con insistenza dall'altro emisfero Giovannino l'aveva ricordato e raccomandato più volte e in più modi allo zio:

«Ti raccomando zio di avere una bella compagnia, bada che qui si accusa molto Rossi e la Pezzana. Anzi la causa dei loro pochi interessi viene data alla meschina compagnia che accompagnano. [...] L'unico che abbia condotto qui una buona compagnia è Salvini e se lo ricordano e lo dicono.

Ad una voce sola, quanti impresari vidi e con quanti amici nostri ho parlato, [...] tutti sono concordi nel pronosticare buoni affari, biasimando però in modo non dubbio la cattiva compagnia che avevi il 69 [...]. Io poi dico a te schiettamente che nella repubblica argentina e a Rio, con l'invasione degli altri artisti italiani hanno fatto dei confronti, e per l'interesse che porto io alla buona riuscita della speculazione; ti prego a far del tuo meglio perché la comp.ia risponda degnamente alle esigenze del pubblico. I nostri nemici, e sono parecchi, sarebbero felici se potessero trovarci un lato debole ove colpirci. È conosciuta la invulnerabilità della Ristori, ecco un motivo di più per scagliarsi sulla povera compagnia. Per quanto possibile fa che l'elemento femmina sia bello anziché buono, ed avrai raggiunto metà dello scopo. [...] Aspettano Salvini e perché ha una buona compagnia farà ottimi affari. Rossi non fece nulla e la Pezzana meno ancora perché la loro compagnia era ed è composta di cani». ⁵³

Il repertorio portato in scena è coerente con la linea artistica e l'immagine di attrice da tempo impostata da Ristori su grandi e regali eroine tragiche sconvolte da passioni sovrumane, eppure sempre capaci di mantenere rispettabilità e dignità nella disgrazia. Una quindicina di titoli fra tragedie e drammi storici comprendono i cavalli di battaglia (*Medea* di Legouvè, *Giuditta*, *Elisabetta regina di Inghilterra* e *Maria Antonietta* di Giacometti, *Maria Stuarda* di Schiller), spettacoli perfettamente rodati (*Pia de' Tolomei* di Marenco, *Camma* di Montanelli, *Fedra* di Racine, *Norma* di Soumet, *Suor Teresa* di Camoletti, *Angelo tiranno di Padova* di Hugo, *Debora* di Mosenthal e *Giovanna la pazza* di Tamajo y Baus) e le due novità, debuttate a Londra nel 1873, cioè *Lucrezia Borgia* di Hugo – un ennesimo ruolo materno per un'attrice ormai matura – e *Renata di Francia* di Giacometti (che avrebbe dovuto funzionare da contraltare del kolossal *Maria Antonietta*, ma che passò completamente in sordina).

⁵³ MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettere 7 e 15 novembre 1873 di Giovanni Tessero a Giuliano Capranica. Analoghe raccomandazioni provengono da Pestalardo e da altri.



Fig. 4 – Adelaide Ristori in Elisabetta Regina d’Inghilterra, fotografata da Thomas Houseworth nel 1875 (MBA, FAR, Fotografie)

Delle varie farse comiche che la compagnia ha in repertorio⁵⁴ e che sono rappresentate soprattutto in occasione delle poche beneficiate riservate agli altri attori (Majeroni, De Stefani, Tessero, Cesare Ristori), *I pazzi per progetto* è recitata anche dalla grande attrice. A Sydney ne è addirittura stampato il libretto in lingua inglese (Cosenza 1875), come avveniva tradizionalmente per i testi maggiori, che «si presentano come fascicoli di una collana editoriale, quella del “Repertorio drammatico di M.me Ristori”» (Chichiriccò 2024: 32), perché il pubblico potesse seguirne più agilmente l’azione. I pezzi più attesi per le beneficiate sono e rimangono di sapore poliglotta: la scena del sonnambulismo di *Macbeth* (dal 1873 recitata in inglese) e il monologo degli addii da *Giovanna d’Arco* di Schiller in francese (lacrato residuo della *Beatrix* di Legouvé, cfr. Cambiagli 2024).

⁵⁴ Ovvero: *Amore e mistero* (G. Bonfio), *Un chiodo nella serratura* (F. Mazzoni), *Funerali e danze* (F. Cameroni), *L’oro e l’orpello* (T. Gherardi del Testa), *Un signore che tocca tutto* (Delacour e Montjoye), *La forza dell’amore materno* (Bayard), *Ciò che piace alla prima attrice* (T. Gherardi Del Testa).

IV. Brevi note sulla contabilità dei costi del giro del mondo

In questa sede, dedicata al *cost accounting*, l'obiettivo è quello di suggerire alcune ipotesi interpretative circa le modalità di tenuta della contabilità dei costi, la natura e la consistenza delle fonti archivistiche che la documentano e certificano. Queste ultime, se rapportate alla parallela computazione dei ricavi (cfr. § V), risultano meno omogenee e consistenti, oltre che fisicamente frammentarie⁵⁵. Nei paragrafi a seguire verrà proposta una chiave lettura rivolta ad esplicitare alcune plausibili ragioni alla base delle differenze esistenti sia nelle testimonianze archivistiche *tout court*, sia nel ruolo che le spese (in rapporto alle entrate) sembrano rivestire nel *sentiment* dei reggitori della CDI. Prima di procedere oltre pare tuttavia opportuno introdurre alcuni *caveat* connessi alla scelta di concentrarci proprio su questa particolare tournée. Il fatto che essa rappresenti, in una certa misura, una scommessa la rende potenzialmente un *outlier* sia rispetto alla storia pregressa della compagnia (che non aveva mai esplorato realtà come il Messico, il Perù, o l'Australia), sia rispetto alle decisioni di epoca successiva, dove si capitalizzò l'esperienza fatta. Su questo piano avanzare generalizzazioni troppo decise appare, al momento, inopportuno. Per estendere, e validare con maggior sicurezza, le asserzioni proposte dovrei esaminare uno spettro di fonti più ampio, idoneo a rispecchiare le caratteristiche della documentazione computistica conservata in archivio nel suo insieme, onde rilevare omogeneità o divergenze, eventualmente susseguitesisi nel corso del tempo, nella gestione dell'impresa, o nella tenuta e conservazione delle pezze contabili. Oppure avere riguardo anche a qualche altra, meno *eccentrica*, tournée. Per ragioni di tempo non ho potuto farlo. Le conclusioni avanzate in questa sede, in quanto circoscritte alle tappe esaminate, devono ritenersi necessariamente provvisorie.

⁵⁵ Relativamente alla contabilità dei costi del giro del mondo – specificamente individuata come tale – residuano solo un paio di fascicoletti, il n. 45 e il n. 46, conservati in MBA, FAR, Gestione, Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile (d'ora in poi abbreviato in Contabilità). Essi contengono una documentazione promiscua e comprendono giustificativi di spesa, documenti che registrano i movimenti di numerario effettuati per limitati periodi di tempo e alcuni sinottici dei ricavi lordi, oltre ai riepilogativi dei libretti venduti (questi ultimi sistematicamente conservati). La loro esiguità contrasta vistosamente con la mole, fisicamente molto più corposa, dei borderò. L'archivio è stato recentemente riordinato ad opera di Donatella Mezzani che ha rilevato sia maneggiamenti a monte del versamento all'Ente conservatore, sia interventi successivi, che ha ipotizzato essere stati operati da chi, nel tempo, ha studiato le carte. In particolare i documenti confluiti presso il Museo Biblioteca dell'Attore risultavano: «accorpati solo parzialmente in serie ordinate per cronologia o per tipologia, descritte in maniera incompleta in elenchi manoscritti e dattiloscritti», dove le carte più disordinate erano proprio quelle relative alla documentazione gestionale e contabile della CDI (Mezzani 2024: 13).

IV.1 La contabilità di un'impresa familiare impegnata in una sfida eccezionale

La prima osservazione da fare è la più ovvia. La CDI ha rappresentato – per i contemporanei e per chi, a vario titolo e con varia formazione, ha studiato i documenti conservati presso il Museo Biblioteca dell'Attore – il simbolo dell'impegno, in ambito teatrale, dei coniugi Capranica. L'impresa, tuttavia, non sembra mai avere avuto una propria autonomia giuridica trattandosi di una forma organizzativo-aziendale familiare, nata e vissuta in assenza di un atto costitutivo formale⁵⁶. Essa si configura pertanto come una sorta di marchio chiamato a proiettare all'esterno, e a propagare, l'attività svolta congiuntamente da Adelaide e Giuliano.

Pur in presenza della relativa anomalia connessa alla condizione nobiliare dei coniugi, della consapevolezza che non sempre è agevole distinguere tra scelte artistiche e commerciali, e nemmeno tra attività maschili o femminili, la divisione del lavoro all'interno della coppia rispettava la consuetudine⁵⁷. Il marchese, come gli altri membri della sua famiglia, conosceva bene l'ambiente teatrale, ma non interferì – né in questa occasione, né in altre – nella direzione artistica della compagnia⁵⁸. Preferì piuttosto, come si è detto, riservarsi la gestione strategica e commerciale della tournée che combinò con affari di altro tenore forse per diversificare i rischi, o forse per una personale attitudine alla speculazione⁵⁹. I documenti utilizzati da Teresa Viziano e Paola Bignami e le carte di archivio lasciano intendere, con una certa chiarezza, che il motore principale dell'iniziativa, intentata per guadagnare, fosse lui⁶⁰.

La forma giuridica, o l'assenza, di una definita forma giuridica, trascinano – oggi come in passato – conseguenze contabili. Se nella gestione della cosa pubblica e, più tardi, nelle società di capitali, aventi investimenti fissi rilevanti, il processo di registrazione computazionale iniziò a strutturarsi più compiutamente a partire dalla metà Ottocento, questo non si dà per le ditte individuali e le società di

⁵⁶ Per quanto a nostra conoscenza non risultano redatti atti notarili o documenti formali che certifichino la esistenza di una società come elemento distinto dalla famiglia. Giuridicamente anche oggi l'attività dell'impresa familiare, disciplinata dall'articolo 230 bis del Codice Civile, può svolgersi senza costituzione formale. Tuttavia, anche in questo caso, deve essere prodotto un atto pubblico, o una scrittura privata autenticata, indicante il nome e il rapporto di affinità dei partecipanti con l'imprenditore che resta l'unico responsabile per i debiti societari.

⁵⁷ Sulle relazioni tra rapporti famigliari e conduzione dell'impresa si veda Carrino 2018, *passim*.

⁵⁸ Il codice Pisanelli del 1865, rimasto in vigore fino al 1919, richiedeva la autorizzazione maritale per l'esercizio di attività economiche come la mercatura o altri negozi, da parte delle donne maritate. Questo non impediva alle donne di occuparsi di affari, e spesso esse offrivano risorse manageriali o tecniche per l'esercizio dell'impresa (Licini 2007: 56). Cfr. anche Steffan e Zoppelli 2023: 67, 98, 106, 126, 285.

⁵⁹ Nel 1875, ad esempio, Giuliano commerciava anche in sacchi di caffè; MBA, *FAR, Corrispondenza*, Copialettere, Sydney, 22 ottobre 1875. Un ristretto di bilancio al 1878 – conservato in ASCA, *Capranica*, alla b. 191 – evidenzia, ad esempio che il marchese affiancava ai proventi della rendita immobiliare quelli derivanti dal possesso di titoli pubblici e di azioni.

⁶⁰ Sulle attività di Giuliano Capranica si vedano Viziano 2013, *passim* e Bignami 1988: docc. 82, 100, 101, 102. Per il commercio di caffè cfr. MBA, *FAR, Corrispondenza*, Copialettere, Lima, 11 gennaio 1874.

persone soggette ad adempimenti legislativi piuttosto laschi⁶¹. La tenuta dei conti riflette le maglie larghe delle norme sull'attività di impresa (Licini 2012: 593-596). Non stupisce pertanto che le modalità dell'operare della giuridicamente evanescente CDI si inseriscano nel solco delle società di persone. Si tratta di un tema presente alla letteratura storiografica che, nella storia delle registrazioni dei fatti aziendali operate dai piccoli organismi economici, individua come tratti caratteristici imprecisione, mancanza di sistematicità, ambiguità (Ead. *passim*; Pollard 2000: 81-97).

La stessa idea di capitale di impresa – a cui mi riferisco, nei termini del Codice di Commercio del 1885, come all'insieme delle risorse materiali e finanziarie utilizzate dal *commerciante* per produrre reddito e valore nel corso del tempo – viene declinata da Giuliano Capranica in maniera singolare⁶². In una lettera scritta al padre negli anni '50, dove il marchese si compiace dei successi commerciali della Compagnia Alberto Nota, egli definisce *capitale* i 26 scenari e i 250 costumi che ha comprato per 5000 L., pagandoli con gli introiti delle recite. Al contrario usa la parola *costo* per riferirsi alle 2500 L. spese per acquistare i costumi utilizzati, nelle medesime occasioni, dalla moglie (Cavaglieri 2024a: 159). La differenza consisterebbe nel fatto che, gli scenari e gli abiti delle comparse potevano essere noleggiati (quindi si trattava di cespiti potenzialmente idonei a produrre un extra-reddito), mentre gli abiti di scena di Adelaide (un elemento che dava smalto alla sua *performance*) erano di uso strettamente personale. Pur essendo entrambi, tecnicamente parlando, strumenti necessari alla produzione del reddito d'impresa Capranica chiama *capitale* i primi, e *costo* i secondi. Si aggiunga che in entrambi i

⁶¹ Alcuni studiosi, come Edler De Roover, collocano le origini della contabilità dei costi nell'Italia del XVI secolo. Tuttavia l'interpretazione storiografica prevalente si focalizza sullo studio delle imprese industriali in ordine alle ragioni che, in un certo contesto hanno spinto queste specifiche unità di produzione a sviluppare ed applicare sistematicamente le tecniche di controllo dei costi. Per una rassegna sul tema di rinvia a Antonelli e D'Alessio 2011: 117 e ff. Sui vantaggi dell'ordinata tenuta della contabilità in partita doppia per il bilancio di uno stato si era espresso, già nel 1852, Camillo Benso di Cavour che definì questo processo «indispensabile ad una buona amministrazione essendoché in tal modo non permette ritardi, né alterazioni nella descrizione dei fatti, rendendo certo il controllo e assicurandolo contro le omissioni (sic) e gli errori». Id. Intervento al Parlamento subalpino nella seduta dell'8 maggio 1852, in Luchini 1898: 86.

⁶² Cfr. Codice di Commercio per il Regno d'Italia, annesso alla legge del 2 aprile 1882, n. 681, serie 3ª pubblicata sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 82 e riportato nel Supplemento al n. 86 del 6 aprile 1882, consultabile al link: https://archive.org/details/bub_gb_fAYA1pN4E5EC/page/n9/mode/2up (ultimo accesso: 11 febbraio 2026). La legge del 1882 si concentrava sulla figura del commerciante, la figura centrale nella normativa del Codice, definito come colui che «attua atti di commercio per professione abituale». Il normatore si preoccupa, pertanto, di regolare i cd. «Atti di commercio» elencati in una dettagliata lista comprendente «Le imprese di somministrazioni e spettacoli pubblici». Gli adempimenti contabili che l'individuo (o la società) dovevano rispettare erano modesti. Qui si riportano i principali che, come si vede, risentono ancora, in alcuni punti della confusione, in un certo senso data per scontata, tra il patrimonio personale ed aziendale dell'operatore economico. L'art. 20 specifica che il commerciante deve tenere un libro giornale, ove registrare quotidianamente: «i suoi debiti e crediti, le operazioni del suo commercio, le sue negoziazioni [...], e generalmente tutto quanto riceve e paga per qualsivoglia titolo, civile o commerciale, oltre la dichiarazione, mese per mese, delle somme impiegate per le spese della casa; e ciò indipendentemente dagli altri libri, che sono in uso nel commercio, ma non indispensabili. Deve anche conservare in fascicoli le lettere e i telegrammi che riceve, e copiare sopra un libro le lettere e i telegrammi che spedisce». L'articolo 21 stabilisce invece che ogni anno deve essere redatto, su un apposito libro un inventario dei beni mobili e immobili, e dei debiti e crediti di qualunque natura e provenienza. L'art. 22 prescrive che libro giornale e il libro degli inventari devono essere vidimati da un giudice del tribunale di commercio o dal pretore e presentati una volta all'anno ai medesimi, e vidimati immediatamente sotto l'ultima scrittura.

casi, nonostante questo tipo di beni venga continuamente reimpiegato nel corso degli anni, e delle recite, la spesa sostenuta per il loro acquisto sembra essere imputata interamente all'esercizio in cui è sostenuta⁶³. Resta pertanto esclusa ogni concezione di ammortamento diversa dal sistematico reimpiego nel corso del tempo⁶⁴. Tali modalità gestionali – che accomunano la CDI alle sue omologhe nazionali – pongono la coppia in una postura economica di almeno parziale antitesi alla funzione imprenditoriale intesa in senso Schumpeteriano⁶⁵. Lo sforzo dei Capranica sembra infatti rivolto principalmente all'incremento del patrimonio familiare, e al mantenimento della condizione sociale della famiglia (genitori e figli), piuttosto che all'accrescimento del valore dell'impresa nel tempo (cfr. § III.I).

Queste sintetiche osservazioni ci portano alle procedure, non neutrali, di contabilizzazione dei costi di produzione. Nel suo operare l'amministrazione della CDI non si conformava al principio di competenza⁶⁶ ma, più o meno, al principio di cassa riferito non all'esercizio, ma alla tournée. Come si esplicherà più dettagliatamente in seguito nemmeno quest'ultimo veniva, in realtà, completamente rispettato. I documenti espressivi di oneri, anche cospicui, sostenuti per la realizzazione del giro del mondo spesso, emergono solo dal carteggio. Tale informalità computazionale si spingeva anche oltre. Una lettera, che riporta le commissioni pagate via *cheque* a varie Compagnie assicurative, inviata nel novembre 1875 a Elliot Bushby, l'agente incaricato dai Capranica di seguire la tournée australiana, reca sul retro un numero progressivo. Questo indica che il documento è stato registrato come se fosse una fattura⁶⁷.

La disinvoltura computistica che talora si coglie nella contabilizzazione dei costi non trova un parallelo in quella dei ricavi: i borderò venivano sistematicamente conservati, e le cifre indicanti gli incassi erano

⁶³ Non è chiaro se l'acquisto sia avvenuto a credito o in contanti. Nel primo caso, almeno in teoria è possibile concordare una rateizzazione di cui però non abbiamo per ora trovato traccia.

⁶⁴ Non si tratta di un dettaglio trascurabile: nel 1873, ad esempio, Giuliano Capranica scriveva a De Vivo che i costumi per Maria Antonietta erano costati 22.000 franchi; cfr. MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettera 4 giugno 1873. Se pure riferite al teatro d'opera, sul reimpiego del materiale e sulla creazione di circuiti teatrali dove replicare il prodotto si rimanda alle osservazioni di Piperno 1987: 27.

⁶⁵ Sul ruolo dell'imprenditore come soggetto istituzionalmente dedito alla valorizzazione dell'impresa cfr. Berta 2004, *passim* e Id. 2018.

⁶⁶ Il principio di competenza include nel calcolo del reddito di impresa le entrate e le uscite di pertinenza di un esercizio fiscale (l'anno) indipendentemente dal momento in cui si verifica la loro manifestazione finanziaria.

⁶⁷ MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettera di Gibbon a Elliot Bushby, 10 novembre 1875. Il progressivo è il 672. Questo numero è coerente con i progressivi delle altre registrazioni di novembre: il numero 671 è un rendiconto dare/avere del 15 del mese. Il 674, che è del 16, registra un pagamento a Luigi Trojani. La leggera discrasia cronologica, presente anche in altre registrazioni, è probabilmente dovuta al fatto che Bushby consegnò la lettera alla amministrazione della CDI qualche giorno dopo averla ricevuta ed è stata quindi registrata successivamente; cfr. *ivi*, *Gestione*, Contabilità, fasc. 46. Come regola generale le modalità di registrazione contabile, a monte dell'informatizzazione, prevedevano che il documento relativo al movimento da contabilizzare fosse numerato con un progressivo deputato ad identificarlo qualora fosse necessario risalire, in un secondo momento, al dettaglio della voce e ai fatti amministrativi che la avevano determinata.

ampiamente enfatizzate e pubblicizzate. I documenti espressivi dei proventi (non a caso lordi) delle recite sono citatissimi sia nella diaristica (Galletti 1876, *passim*; Viziano 2013, *passim*), sia nella corrispondenza epistolare dei protagonisti di questa storia. La celebrazione delle entrate sembra pertanto funzionale (per Ristori come per altre celebrità del tempo) a rivestire il ruolo di cassa di risonanza per promuovere la sua immagine, e preparare il terreno alle future tournées⁶⁸. Specularmente, ma l'ottica è la medesima, ai costi (sempre consistenti) viene negata quella *dimensione pubblica* che, ove palesata, avrebbe inevitabilmente ridimensionato il successo economico dell'impresa.

La documentazione conservata nei fascicoli della contabilità del giro del mondo non certifica, inoltre, i debiti contratti per preparare e finanziare l'impresa, e nemmeno i connessi oneri accessori. Si tratta di un aspetto non secondario. Disporre di una elevata liquidità era fondamentale perché molti pagamenti (come le quindicine o i costi sostenuti per i viaggi) erano certi, ma non altrettanto poteva darsi degli incassi. Non era affatto detto che il flusso di denaro in entrata compensasse quello in uscita. La compagnia rimaneva sulla piazza solo per un periodo di tempo limitato, e accedere localmente al credito a breve era costoso, e rischioso. Ne sapevano qualcosa attori come Salvini, Rossi, Pezzana e Paladini i quali, recatisi a recitare nelle Americhe, dovettero farsi supportare da impresari locali che approfittarono delle loro difficoltà economiche (Viziano 2013: 299). Ma anche per Giovanni Tessero, deputato ad andare in avanscoperta per preparare la tournée, ottenere le lettere di cambio⁶⁹, e le correlative manleve, non era stato facile:

«Dopo aver girato con La Grua per circa tre ore di carrozza [scriveva nell'ottobre 1873 Tessero a Capranica] alla fine ci riuscì di ottenere questa benedetta credenziale [...]. Fummo da Rothschild, e cosa strana ma vera, non ha corrispondenti in quei paesi. Fummo da altri banchieri e tutti, dopo un'ora di anticamera, ci rispondevano la stessa cosa». (Bignami 1988: 154, doc. 101)

Le cose non stavano nei termini esposti da Giovanni. Nei paesi che la CDI avrebbe visitato *le Grand Baron*, e i suoi famigliari, contavano su una rete di parenti e corrispondenti. In Messico James si affidava ai servizi dei Davidson, mentre la *maison* di Londra, retta dal nipote, si appoggiava a De Drusina. Quest'ultimo, nel 1843, fu sostituito da Nathaniel, Benjamin e Lionel Cohen, i quali seguivano, gli affari

⁶⁸ In questo senso, per Salvini, si veda, ad esempio, MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettere di Lodovico Mancini a Adelaide Ristori, 27 febbraio 1872, 28 marzo 1872, 2 aprile 1872.

⁶⁹ Sul cambio finanziario, cfr. Felloni 1997: 94-98.

sia in quella regione, sia a San Francisco. In America Latina Rothschild si valeva dei Samuel, un gruppo di ebrei sefarditi, imparentati con la famiglia, trasferitisi là all'inizio dell'Ottocento. Jeffrey Cullen che si sostituì a Benjamin Cohen venne inviato in Australia presso i Montefiore, anch'essi congiunti dei Rothschild. Carl Shafenberg, già *confidential clerk* (in italiano "segretario particolare"), della *maison* ebbe, nel 1847, un mandato di agenzia per Cuba. Negli Stati Uniti insieme, con Albert Gans, era stato piazzato uno dei più famosi e intraprendenti agenti della casa di Parigi: August Belmond⁷⁰.

Al diniego di James, se teniamo fede a Tessero, ne seguirono vari altri e, per finalizzare l'operazione, il Comptoir d'Escompte richiese un sostanzioso premio al rischio, nella forma di una commissione elevata (Viziano 2013: 296). Tutti questi segni indicano con una certa chiarezza che, almeno a Parigi, la reputazione finanziaria del marchese, e probabilmente il patrimonio, non erano giudicati sufficientemente solidi. Nello stesso senso depongono le considerazioni di Antonella Valoroso la quale ricorda come, nel 1878, la morte di La Grua, che gestiva gli investimenti parigini dei Capranica, ne accentuò probabilmente le difficoltà finanziarie (Valoroso 2022: 46)⁷¹.

Denaro e manleve alla fine si ottennero, ma la cittadinanza contabile dei debiti contratti a questo scopo non è nota, come non lo sono i criteri e il momento della computazione, e nemmeno l'esistenza di una eventuale rateizzazione del pagamento. Di un mutuo bancario di 50.000 L. al 6% non sono si conoscono, almeno per ora, né la durata, né il regime di capitalizzazione, né i criteri di ammortamento (Bignami 1988: 162, doc. 109). Nemmeno, del resto, sono state rinvenute le ricevute che documentano altre spese molto cospicue, come il prezzo della traversata verso l'America Latina. Anche questo dato è rivelato dal carteggio (Bignami 1988: 161, doc. 108).

Le lacune delle fonti archivistiche – mancano documenti fondamentali come il libro giornale⁷² – da un lato opacizzano il quadro contabile. Dall'altro, come si dirà, sono questi stessi vuoti a suggerire un'interpretazione della considerazione in cui erano tenuti gli esborsi nella conduzione dell'impresa. I giustificativi di costo mostrano una consistenza *spot*: si addensano in certi momenti (o in date località), e si diradano – talora fino a sparire – in altre⁷³. In alcune circostanze queste omissioni possono forse

⁷⁰ Cfr. Romani 2021: 174, 178, 179, 181, 182.

⁷¹ In questo senso si veda anche Viziano 2013: 204.

⁷² Il libro giornale è un registro cronologico dove le operazioni sono organizzate in ordine di data. La sua compilazione è preceduta da quella della Prima nota, un brogliaccio che raccoglie una prima stesura delle medesime che sono poi riportate in bell'ordine sul Libro giornale. Per ogni riferimento ai registri o alle modalità di tenuta della partita doppia si rinvia, per comodità, a Coronella 2023. Si tratta comunque di indicazioni reperibili in qualunque manuale per la preparazione all'esame di ragioneria generale.

⁷³ Risultano, ad esempio, ben documentate, le prime 4 settimane di attività a Sydney. I dati relativi alla tappa di Adelaide sono quasi inesistenti e così quelli relativi alle recite tenute in Sandhurst e Ballarat. Al contrario la documentazione della tappa peruviana, probabilmente perché la famiglia non ricorreva ad un agente, è molto più ricca; cfr. MBA, *FAR, Gestione*, Contabilità, fasc. 45 e 46.

attribuirsi all'esistenza di una 'contabilità parallela' chiamata a dare conto di spese ascrivibili anche, o solo, al *ménage* familiare⁷⁴. Il compenso del cassiere, Nino De Andreis, che seguì tutta la tournée, non rileva, ad esempio, nella documentazione superstite.



Fig. 5 – Caricatura di Nino De Andreis, attribuita ad Alfredo O'Connell (MBA, FAR, Caricature, n. 14)

È possibile che in virtù della sua qualità di segretario privato di Capranica egli fosse pagato a parte. Ma anche se l'ipotesi di un sistema di computazione parallelo fosse esatta, non basterebbe a giustificare le massicce lacune nella documentazione superstite.

La struttura della contabilità (spesso organizzata per rendiconti sinottici e compendari che rendono problematico risalire ai fatti amministrativi alla base delle registrazioni) indica che i titolari della CDI non consideravano i costi come uno strumento di programmazione (ex-ante) e valutazione (ex-post) delle dinamiche aziendali. Il *cost accounting* non sembra supportare una politica di *cost account pricing*⁷⁵. Di fatto, quando la gestione non è completamente in economia (come a Callao), si contratta con i proprietari dei teatri per comprendere, nel canone concordato, oltre all'affitto della sala anche voci come l'illuminazione, i macchinisti, il personale di biglietteria ecc.⁷⁶. Questa tattica consentiva, con una visione complessiva di alcune spese fisse, di fare qualche conto sugli ipotetici margini di guadagno in relazione alla capienza del teatro, sulla base di un presunto afflusso di pubblico. Il prezzo dei biglietti, dal canto suo, rispecchiava le cifre praticate localmente dai teatri⁷⁷. In Australia un tentativo di fissare

⁷⁴ Questo sarebbe peraltro in contraddizione con il dettato del Codice Civile che specificava che il commerciante dovesse dare conto anche delle spese sostenute a titolo civile probabilmente per rispecchiare l'indebitamento complessivo della posizione.

⁷⁵ Con questo sistema il prezzo di vendita dei biglietti si calcola sulla base della somma dei costi di produzione cui aggiungere un margine di profitto reputato congruo.

⁷⁶ Cfr. MBA, FAR, *Attività teatrale*, Organizzazione, n. 10, *Instructions pour M. Bushby* (minuta).

⁷⁷ Cfr., ad esempio, Viziano 2013: 299.

un importo artificiosamente elevato per accreditare il *brand* Ristori come bene di lusso si tradusse in un fiasco (cfr. §§ VII.III-VII.VI)⁷⁸. In qualche modo, si contava anche sui piccoli risparmi: gli appartamenti venivano preferiti agli alberghi, si cercava di mangiare in casa, si contrattava tutto (Buonaccorsi 1981: 169). I continui accenni al carovita, al costo del cibo, del vino, dei trasporti, della lavanderia presenti anche in Galletti, supportano questa versione (Galletti 1876, *passim*).

III.II Note puntuali sulla documentazione dei costi

I fascicoli riuniscono pezze giustificative riferite a singole spese o documenti riepilogativi di esborsi eterogenei – sostenuti da persone diverse, in tempi diversi, per ragioni diverse. Spesso alcuni membri della compagnia presentavano note spese indicanti somme da loro anticipate personalmente. Tali oneri venivano riepilogati su un unico foglio, e accomunati sotto un singolo progressivo. Questo particolare modo di procedere indica che veniva registrato solo l'importo totale (o il saldo) del documento, a sua volta controbilanciato da una unica variazione negativa di cassa⁷⁹. A titolo di chiarimento si propone un esempio. Il 2 agosto 1875 Giovanni Tessero stese una nota dove dava conto di denaro che aveva ricevuto, e utilizzato. Anche questo documento reca un singolo numero progressivo, cosa che lascia pensare alla pura contabilizzazione del saldo.

Le operazioni elencate erano però estremamente eterogenee, e si erano svolte su un lasso temporale piuttosto ampio. A rigore le diverse voci avrebbero dovuto essere imputate, per capitoli omogenei di spesa, ai rispettivi fornitori, o essere oggetto di una registrazione specifica⁸⁰. L'anticipazione di denaro avrebbe dovuto comparire, con un suo progressivo, come uscita di cassa per la CDI a fronte di una entrata di denaro per Tessero, che diventava così debitore per la medesima somma. I successivi esborsi – comprendenti spese di viaggio sostenute negli Stati Uniti e in Australia, spese pubblicitarie, rimborsi all'agente Bushby allo stesso titolo (le ricevute erano andate perse), spese per acquistare materiale di scena, oltre a un 'prestito' (sic) fatto a Capranica – avrebbero dovuto essere scalate, sequenzialmente, dall'ammontare anticipatogli dietro presentazione delle relative note spese. Questioni di tracciabilità e trasparenza avrebbero dovuto suggerire di contabilizzare le voci singolarmente. Il 'prestito', avendo

⁷⁸ Si vedano inoltre le osservazioni di Sciarelli 2005: 61 e ff. e Vizio 2013: 337. Sul rischio di non incontrare le aspettative del pubblico e sul valore, per quest'ultimo, delle esperienze pregresse.

⁷⁹ Un singolo progressivo indica (o dovrebbe indicare) che è stata fatta una singola registrazione. Qualche cautela è necessaria perché, come detto, non è stato conservato il relativo libro-giornale, e nemmeno il brogliaccio.

⁸⁰ MBA, *FAR, Gestione, Contabilità*, fasc. 46, n. 293bis; Sydney 2 agosto 1875.

diversa, natura, doveva essere trattato a sé. Manca inoltre ogni riscontro circa gli oneri sostenuti da Tessero per cambiare le diverse specie monetali elencate nella lista. E questo nonostante Giovannino avesse ben presente, come doveva averlo ben presente il marchese, il tema delle variazioni dei tassi di cambio e l'aggio che la valuta-oro faceva, di norma, sulla valuta-carta, nonché i guadagni o le perdite che si potevano realizzare con questi movimenti di denaro⁸¹.

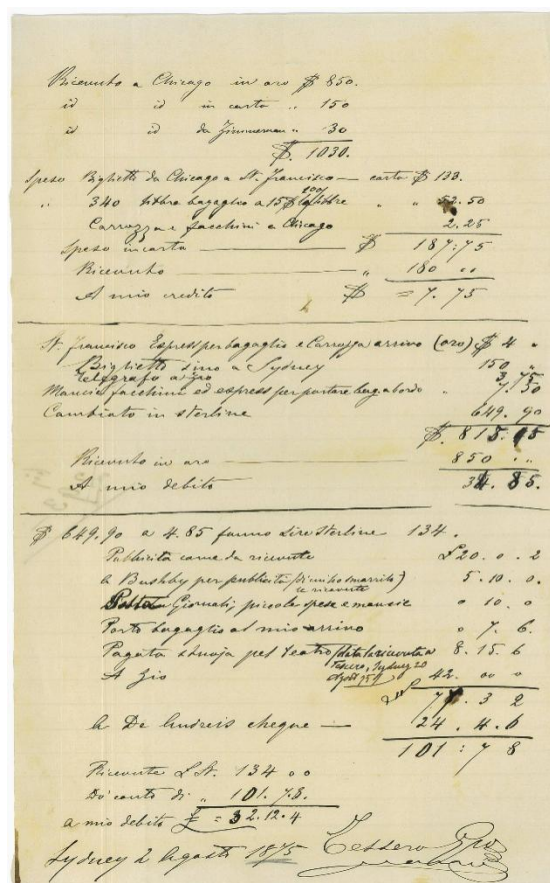


Fig. 5 – Nota riepilogativa presentata da Giovanni Tessero all'amministrazione della CDI (MBA, FAR, Contabilità, fasc. 46)

Diversamente una serie di elementi disparati, furono riuniti in un singolo documento (una sorta di promemoria), e compattati sotto una unica registrazione. Certamente, è possibile, che all'atto della materiale erogazione del denaro l'operazione fosse stata registrata come voce a sé stante, e la sua

⁸¹ Questo aspetto risulta documentato da due lettere scritte da Giovanni a Giuliano nel 1873. Nella prima, dove trattava il suo compenso, chiedeva di ricevere, in Italia, 10 lire al giorno e all'estero 10 franchi, oltre al 30% extra e sottolineava: «lo dico perché all'estero corrono franchi-oro». Nella seconda dichiarava di sapere che la moneta meno soggetta a variazioni di cambio era la sterlina, per cui chiedeva di esserne provvisto; MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettere 23 marzo e 21 settembre 1873. Normalmente, invece, gli acquisti effettuati direttamente da Ristori, da Trojani o da Capranica presso un singolo fornitore o terzi sono rimborsati a fronte di una 'fattura' e registrati singolarmente.

indicazione nel riepilogo delle spese rappresentasse solo un rimando. Ma su questo la fonte tace, il libro giornale manca, e ci dobbiamo fidare del progressivo.

Il caso appena proposto è estremo, ma anche la semplice contabilizzazione di una somma di riepilogativi di costi, dove le singole voci compendiano una serie di movimenti diversi, che a loro volta rimandano ad altri movimenti, ne occulta inevitabilmente una parte. Non è infrequente che un singolo documento riassume pagamenti anticipati da Gaspare Scheggi, insieme ad oneri riconducibili a Cesare Ristori, o ad altri membri della compagnia⁸². Non aiuta a fare ordine la molteplicità di valute a cui si ricorre, non sempre chiaramente esplicitate: in Perù si ragionava in soles, in Australia in sterline, negli USA in dollari, spesso in franchi (il cui valore era parificato alle lire). Talora, all'interno della lista, che funziona come una sorta di carpetta o cartellina, residuano documenti non numerati che permettono di ricostruire i movimenti in capo a ciascuna persona. Ma non sempre queste pezze giustificative riportano un luogo o una data di emissione, non sono identificate da un progressivo, e sono mescolate alla rinfusa. Ne consegue che: se anche tutte le ricevute afferenti alle varie spese fossero state custodite, una ricostruzione a posteriori dei fatti amministrativi sottesi alle registrazioni sarebbe fattibile, ma impegnativa. Se invece, come sembra, l'attenzione alla conservazione delle pezze giustificative collegate alle singole note spese non era elevata, il risultato è una sorta di accecamento contabile: dove, come e quando sono stati usati i soldi da coloro che li hanno anticipati? Tale impostazione nella registrazione dei fatti aziendali non rappresenta, però, il prodotto dell'imperizia o di lacune nelle competenze ragionieristiche di Luigi Trojani, posto che la forma della registrazione è la stessa sia che si considerino distintamente le voci di spesa, sia che si consideri un unico totale di lista. Analogamente le modalità di conservazione documenti – dove in Australia, più spesso che in Perù, molti esborsi rilevano nei borderò – toglie al complesso delle fonti la compattezza necessaria a valutazioni sistematiche in chiave prospettica. Quali che siano le ragioni di queste modalità computistiche sembra chiaro che, in linea di massima, *quanto* si è speso interessava più di *come*, o

⁸² Questo tipo di documenti si riferiscono a spese effettuate da componenti della CDI che avevano anticipato il denaro. Ad esempio nel 1875, a Melbourne, Luigi Trojani registrava una nota spese comprensiva di: spese per il viaggio della compagnia da Melbourne a Geelong, pagamenti a un falegname per la riparazioni di bauli, spese per far copiare la musica di *Maria Antonietta*, spese per una vettura e per il trasporto di bagaglio oltre a tre note spese: una imputabile a lui, una a Scheggi e una a Nolfi. Ciascuna delle note si compone di più voci di spesa i cui giustificativi non sono conservati; cfr. MBA, *FAR, Gestione, Contabilità*, fasc. 46, 15 novembre 1875, n. 671. Le scritture relative a Nolfi, Ninfa Priuli e Verdi indicano che, oltre a recitare, essi dovevano espletare altre funzioni come, ad esempio quella di macchinista o trovarobe. Quella di Scheggi attiene solo alla recitazione ma evidentemente, all'occasione, si ricorreva a lui per sbrigare anche altri compiti; Cfr. *ivi, Gestione, Scritture*, nn. 118, 121, 124, 126.

dove, si è speso. I costi appaiono pertanto più una voce da contenere per quanto si poteva, piuttosto che uno strumento utile al riesame critico, e alla programmazione, dell'attività di impresa.

In almeno un punto, tuttavia, questa osservazione va temperata. Esiste infatti un ambito dove l'attenzione di Giuliano Capranica, e in subordine di Luigi Trojani, è fortissima: i costi del personale stabile. La cartina di tornasole è costituita dal fatto che un documento ausiliario, come i Registri delle quindicine sono, non solo stati conservati, ma sono anche perfettamente ordinati e aggiornati⁸³. Questo nonostante la loro tenuta sia contabilmente complessa⁸⁴.

[illegible]

Fig. 7 – Registro delle quindicine, 1 novembre 1874 (MBA, FAR, Gestione, Registri, n. 18)

Gli attori erano pagati anticipatamente e forfettariamente ogni 15 giorni, il loro compenso era regolato dalle scritture ed era svincolato dagli incassi. Si tratta tipicamente – come anche gli esborsi per il viaggio, o le spese per il vitto e l'alloggio – di *sunk costs*: spese sostenute e non recuperabili. Per ciascuno attore, i Registri annotano, in ordine cronologico, gli anticipi versati a vario titolo a ciascuno di loro,

⁸³ I libri (registri) ausiliari sono documenti, non necessariamente obbligatori, che raccolgono a vario titolo, notizie afferenti l'attività dell'azienda.

⁸⁴ MBA, *FAR, Gestione, Contabilità*, rr. 18-20, 5.05.1874-12.01.1876. Chiaramente occorre anche considerare il tema dei potenziali strascichi giuridici connessi ai rapporti con gli attori. Questo non è tuttavia sufficiente a dare conto della trascuratezza che rinveniamo nel resto della documentazione. Incassi esclusi. Sul tema del valore giuridico delle scritture cfr. Azzaroni 1981: 96-97.

dedotti contestualmente all'atto della corresponsione della retribuzione⁸⁵. In aggiunta al compenso giornaliero contrattualmente stabilito i componenti della compagnia ricevevano un 30% extra per le recite all'estero. A questa somma si aggiungeva il Cd. *soprassoldo* che negli USA ammontava a 2 dollari, e negli altri paesi a 10 lire con l'esclusione dei giorni di viaggio quando non si recitava. L'amministrazione della CDI si sobbarcava, inoltre, il costo dei trasferimenti fuori dall'Italia, e del vitto della compagnia in viaggio⁸⁶. Le altre spese della vita in tournée rimanevano a carico degli attori (cfr. Schino 2023a: 76). Come noto l'incidenza di questi oneri sul totale dei costi imputabili ad una tournée era estremamente significativa (in questo caso si parla di oltre 200.000 lire/franchi) e si diluiva solo all'aumentare del numero delle recite⁸⁷.

Quando uno spettacolo è già stato ideato, allestito ed eseguito il costo marginale di una *performance* addizionale è relativamente basso: la produttività del lavoro degli artisti risulta infatti legata al numero di rappresentazioni eseguite, essendo il loro compenso forfettario⁸⁸. I Capranica lo avevano presente, ed ovviarono come poterono collegando alle tappe nelle città principali rappresentazioni in teatri minori a Callao (in Perù) e Sandhurst e Ballarat (in Australia).

Le distanze da ricoprire nel giro del mondo, nel passaggio da un paese all'altro e da un continente all'altro, imponevano lunghissimi tempi morti: su una tournée durata 379 giorni, oltre sei mesi, poco meno della metà, trascorsero in viaggio (Galletti 1876: 429). L'attenzione a questo aspetto culminerà in quello che, a mio avviso, è il capolavoro di Adelaide e Giuliano: lo svuotamento della compagnia grandattoriale (Cavaglieri 2024a: 169-170). La recitazione direttamente in inglese, affinata dall'attrice nel corso tempo, svincolò la coppia dalle difficoltà logistiche, e da una parte consistente degli oneri legati alla gestione di un seguito consistente di persone. Come si è detto, al costo della paga doveva aggiungersi tutta un'altra serie di spese del tutto indipendenti dagli incassi. Questo senza contare la

⁸⁵ Sul trattamento economico degli attori cfr. Paoletti 2017.

⁸⁶ MBA, *FAR, Gestione, Scritture*, nn. 105-125.

⁸⁷ Nella contabilità della CDI i franchi sono equiparati alle Lire in un rapporto di 1:1.

⁸⁸ Con il termine costo marginale si intende la variazione del costo di produzione totale che deriva dalla fabbricazione o dalla produzione di un'unità aggiuntiva. Per un approfondimento di questi concetti si rinvia a Frank 2003, o ad un altro equivalente manuale di microeconomia. La produttività è un indice dato dal rapporto tra quanto viene prodotto e le risorse utilizzate. La produttività del lavoro è espressa dal rapporto tra il numero di rappresentazioni e quello dei lavoratori, o le ore lavorate. Questo rapporto sarà tanto più favorevole quanto più elevato il numeratore per rapporto al denominatore. In questo senso, sia pure riferite a un contesto diverso, sono particolarmente interessanti le osservazioni di Tyler Cowen (1996: 211). L'autore sostiene che la produttività, nel suo caso riferita a performance musicali, è legata alla riproducibilità che, con le moderne tecnologie, ne permette la fruibilità a gruppi sempre più ampi di persone senza riguardo a vicoli spazio-temporali. Seguendo questo ragionamento egli sostiene, a mio avviso fondatamente, che la tesi della *cost-disease*, è applicabile più appropriatamente a «*repetitive tasks performed with e fixed technologies and with little prospects for future improvements*».

necessità di affrontare ed amministrare, quotidianamente, le esigenze psicologiche e materiali, e i conflitti sempre latenti, all'interno di un nutrito gruppo di individui.

V. *Proposta metodologica per lo studio dei borderò*

Le fonti per il calcolo e la valutazione degli incassi conservate all'interno del fondo Ristori sono ricche, complesse e variano sensibilmente non solo in relazione alle prassi dei paesi attraversati dalla tournée mondiale ma anche al tipo di contratto stipulato, di volta in volta, tra la compagnia e i teatri che la ospitano. La maggior parte delle informazioni, in questo senso, è contenuta nei borderò, le distinte d'incasso delle singole serate, che vanno necessariamente integrati con i rendiconti degli abbonamenti alle recite proposti dalla compagnia nelle tappe più lunghe.

Questi documenti sono conservati con una regolarità e una cura significative. Ne disponiamo per circa il 90% delle recite⁸⁹, per un totale di 1.304 carte che oggi occupano quattro grandi raccoglitori della serie *Gestione e contabilità dell'attività teatrale* del Fondo Adelaide Ristori al MBA: una mole di materiale non indifferente che si va accumulando del corso dei ventuno mesi di tournée e viaggio con il (già molto consistente) bagaglio della compagnia, custodita con diligenza ma, a quanto consta, messa a frutto solo nell'immediato, soprattutto per il calcolo dell'incasso netto lordo delle singole recite.

Dietro questo dato – certamente quello di maggior impatto, che permette alla compagnia di promuoversi su ogni piazza diffondendo i dati del successo delle precedenti – uno studio metodico di borderò e abbonamenti fa emergere una moltitudine di informazioni che consentono di circostanziare gli incassi fin nei minimi dettagli. Grazie a borderò e abbonamenti, infatti, è possibile determinare il numero dei posti venduti su quelli disponibili per ogni settore della sala, con i relativi prezzi e dunque con gli incassi parziali (per settore), calcolare il numero delle gratuità concesse dai teatri e dalla compagnia e, non di rado, conoscere l'identità degli abbonati, dei frequentatori dei palchi e di alcuni spettatori d'eccezione.

Oltre ai singoli borderò, la serie *Gestione e contabilità dell'attività teatrale* conserva, nella sottoserie *Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile*, diversi documenti fondamentali per la valutazione e, soprattutto, per la corretta interpretazione del concetto stesso di 'incasso' condiviso

⁸⁹ I borderò relativi alle 312 rappresentazioni della tournée mondiale conservati nel FAR, *Gestione*, Borderò e documenti allegati, sono 278 su un totale 2.077 fascicoli raccolti cronologicamente in 13 buste.

dalla direzione della CDI. Tra questi si possono trovare diversi rendiconti parziali e cursori delle vendite dei libretti di sala e dei regali ricevuti dall'attrice: voci che figurerebbero senza dubbio tra i ricavi nella nostra concezione di bilancio ma che non sono contabilizzati dalla compagnia nel "Rendiconto generale" degli incassi della tournée, preziosissimo consuntivo conservato nella stessa sottoserie, in cui sono riportati, ad uso interno della compagnia, i ricavi delle recite delle singole tappe in moneta locale e in franchi⁹⁰.

The image shows two pages of a handwritten financial ledger. The left page is titled 'Rendiconto generale' and lists various locations and dates with corresponding monetary values. The right page continues the ledger with more entries. The handwriting is in cursive, and the paper appears aged.

Fig. 8 – "Rendiconto generale" del giro del mondo (MBA, FAR, Contabilità, fasc. 46)

Si tratta di dati che, opportunamente elaborati, consentono di ragionare, oltre che sui risultati economici delle singole tappe e dell'intera tournée, sulla composizione sociale dell'audience che accoglie Ristori e sulle strategie di marketing che la CDI individua e ottimizza, adattando preventivamente la propria offerta (in termini di repertorio, prezzo, comunicazione e – come dimostrerà bene il caso australiano – anche distribuzione) alle caratteristiche delle diverse piazze e rettificandola in corsa, quando necessario, in base al riscontro ottenuto.

I borderò del giro del mondo, pur presentandosi, come accennato, in forme anche molto diverse, hanno spesso alcune caratteristiche in comune.

Nella maggior parte dei casi, la distinta d'incasso vera e propria è contenuta in un bifolio che ha sul fronte della prima carta l'indicazione di data, luogo, titolo e tipo della recita (ordinaria, straordinaria, *matinée*, beneficiata ecc.) e dell'incasso totale lordo, e riprende sul retro della seconda carta le stesse

⁹⁰ Il documento, di capitale importanza per lo studio degli incassi della tournée, sembra essere all'origine di molte delle informazioni economiche riportate da Bartolomeo Galletti nel suo resoconto romanzesco del giro del mondo (Galletti 1876).

informazioni con due varianti: dall'incasso sono talvolta dedotte alcune spese⁹¹ ed è indicato un numero progressivo che dovrebbe corrispondere alla posizione del borderò all'interno del libro giornale dei conti della CDI⁹². Il formato può essere un prestampato con l'intestazione del teatro o senza alcuna intestazione (quindi adattabile a sale diverse) ma anche un semplice appunto manoscritto, e può consistere in un unico foglio, com'è norma in Sud e Centro America, o in diversi fogli (uno per ogni settore della sala e un prospetto riassuntivo delle vendite serali) com'è invece abitudine in Australia.

LOCALIDADES	CANTIDAD			VALOR DE LA LOCALIDAD	IMPORTE TOTAL
	1.ª Fila	2.ª Fila	3.ª Fila		
Palcos de 1.ª fila	20			10	200
Id. de 2.ª id.	28			10	280
Id. de 3.ª id.	28			10	280
Claraboyas	18			10	180
Butacas de Platon	108			10	1080
Id. ocultas	18			10	180
Lancetas izquierdas	125			10	1250
Id. derechas	104			10	1040
Centros izquierdos	73			10	730
Id. derechas	55			10	550
Ocultos izquierdos	92			10	920
Id. derechas	52			10	520
Entradas guales				10	10
Medias id.				10	10
Cajilla				10	10
Suma total					6248

Fig. 9 – Borderò del 21 novembre 1874 (Camma) (MBA, FAR, Gestione, Borderò)

Un elemento di grande interesse dal punto di vista culturale sono i documenti che arricchiscono le distinte di vendita in ragione delle condizioni contrattuali e dei circuiti di distribuzione a cui la CDI fa di volta in volta riferimento. Ad esempio per Rio de Janeiro – dove la familiarità della compagnia col pubblico brasiliano consente ad alcuni suoi rappresentanti di occuparsi direttamente della vendita dei posti nei palchi – disponiamo del dettaglio di vendita di questi ultimi, stilato ogni sera dall'amministratore Luigi Trojani che annota, oltre ai singoli incassi, i nomi degli acquirenti e l'ordine e il numero del palco acquistato, restituendoci oggi un insperato quanto prezioso ritratto di gruppo

⁹¹ La compagnia indica come "spese serali" le spese talvolta fisicamente allegate al borderò. Si tratta di una categoria ambigua e aperta, nella quale in alcuni casi ricadono le voci d'uscita più prossime alla rappresentazione (ad esempio quelle relative alle comparse, al personale di sala o alla manutenzione del teatro); non di rado, però, vi si trovano distinte di spesa decisamente eccentriche (come le spese di tipografia o quelle di viaggio e i dazi). A causa di questa strutturale difformità, l'incasso al netto delle "spese serali" è una cifra poco proficua da considerare in un'ottica comparativa.

⁹² Il condizionale è d'obbligo data la consistenza pesantemente lacunosa, nel FAR, dei libri giornali di entrate e uscite per ampi archi cronologici, compreso purtroppo il biennio 1874/1875 (cfr. § IV.I).

dell'audience locale. Diversamente accade in Australia, dove la compagnia si presenta per la prima volta, senza nessuna conoscenza diretta, e affida la vendita di biglietti e abbonamenti, oltre che al botteghino, alle rivendite autorizzate dei negozi di musica: qui a finire nei borderò con le distinte della biglietteria sono, anziché i dettagli della vendita dei palchi, i sintetici rendiconti dei rivenditori.

Allo stesso modo si riscontrano importanti differenze tra i registri degli abbonamenti a palchi e platea di alcune tappe del Sud America, che sono veri e propri fascicoli rilegati e compilati coi dettagli anagrafici degli acquirenti, e quelli australiani, elenchi sommari e cursori di cifre di posti venduti e incassi parziali.

Infine, vale la pena menzionare la considerevole quantità di documenti che si insinuano a vario titolo nei borderò pur senza farne parte formalmente: oltre alle distinte di vendita di biglietti, abbonamenti e, talvolta, dei libretti degli spettacoli, i bifoli di guardia diventano spesso contenitori delle più diverse ricevute di spesa. Vi si trovano infatti, con una certa regolarità, le quietanze di pagamento dell'affitto delle sale, dei costi di gestione e allestimento del teatro, degli onorari del personale di sala e delle comparse. Ma non di rado, per una sorta di vischiosità che caratterizza questi fascicoli, vi restano incastrate anche fatture di costi concettualmente distanti da quelli serali: dalle spese di viaggio a quelle di cancelleria o tipografia, fino ad arrivare ai tributi fiscali. E non è raro che vi si rinvenivano, oltre alle fatture vere e proprie, criptici elenchi di spese volanti, arbitrariamente dotati o meno di un numero progressivo individuale che permetta di identificarle come documenti autonomi e le riconduca a una voce del complicato bilancio della tournée.

VI. *Il Perù: grandi aspettative deluse*

Dopo essersi esibita, tra il giugno e il luglio del 1874, sulle piazze brasiliane, argentine e uruguaiane – che nel corso di precedenti tournée avevano già manifestato il loro entusiasmo per il repertorio di Ristori – la CDI affronta la sfida dei nuovi mercati della sponda pacifica del continente americano: Cile e Perù, visitati tra agosto e novembre, e poi il Messico, dove approda dopo un mese di viaggio, prima di proseguire per gli Stati Uniti e infine verso la vera 'nuova frontiera', quella australiana. A differenza di quest'ultima tappa (la vera e propria incognita della tournée) le piazze sudamericane del Pacifico rappresentano, per la compagnia, un azzardo piuttosto calcolato. A quest'altezza cronologica, infatti, il pubblico locale ha una sempre crescente familiarità con gli attori di prosa italiani, che vanno

intrecciando una rete sempre più fitta di relazioni con la società civile e con giornalisti, intellettuali e personalità di spicco delle classi agiate.

La scelta di analizzare nel dettaglio l'andamento degli incassi della tappa peruviana risponde dunque all'intenzione di fornire un modello concreto dei temi e dei problemi che si possono incontrare in uno studio di questo tipo applicato ad una 'nuova' piazza della quale è possibile non solo ricostruire nel dettaglio l'esito complessivo ma l'intero processo di pianificazione organizzativa ed economica e le strategie di programmazione degli spettacoli.

La rete di relazioni professionali e diplomatiche intessuta dall'attrice e da Giuliano inizia ad addensarsi intorno al Perù almeno dai primi mesi del 1872, con largo anticipo (oltre 2 anni) rispetto al concreto approdo a Lima della CDI, come evidenzia la corrispondenza con l'attore Ludovico Mancini che, scritturato da Ernesto Rossi per la sua tournée sudamericana, scrive a Ristori dal Cile e dal Perù per aggiornarla puntualmente sulle sorti del concorrente (cfr. § III.I).

Nelle sue lettere, Mancini fornisce all'attrice utili informazioni di carattere generale sul paese – dal clima alla capacità di spesa e ai gusti drammatici del pubblico – ma si concentra soprattutto sulle questioni che sa essere più urgenti per l'interlocutrice.

Il suo 'spionaggio', oltre a regalarci una divertente fotografia delle rivalità tra gli artisti italiani che si contendono, tra contrasti e pettegolezzi, il mercato sudamericano della seconda metà dell'Ottocento, raduna il maggior numero possibile di informazioni sugli spostamenti della compagnia di Rossi, sulle condizioni contrattuali strappate ai teatri che la ospitano e, soprattutto, sugli incassi e i regali tributati dal pubblico al Grande Attore.

Il disegno, chiarissimo, è quello di allettare l'attrice con la prospettiva di enormi guadagni («se Rossi ha fatto netto di guadagno 60.000 franchi, senza i regali i quali furono molti, e nella serata ebbe un brillante del valore di mille scudi, io dico fra me la signora Adelaide deve per ragione fare il doppio [...]»)⁹³ e lusingarla con i più ardenti riscontri dell'attesa del suo arrivo sulle coste del Pacifico; attesa innescata, neanche a dirlo, dall'appassionata intermediazione di Mancini stesso⁹⁴ che si muove per i Capranica, oltre che come aspirante scritturato, come un vero e proprio agente, proponendo diverse scritture per la compagnia⁹⁵, pubblicando sui giornali recensioni delle recite europee e anticipazioni

⁹³ MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 27 febbraio 1872.

⁹⁴ *Ibidem*: «Io qui già seminai a suo vantaggio, parlai di lei come era mio dovere parlare».

⁹⁵ È il caso, ad esempio, di Emma della Seta (ivi, Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 10 aprile 1872) o dei generici Luigi Mazzoni e Ettore Panizzoni, alla cui proposta di scrittura sono allegati anche i ritratti (ivi, Lettera di Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 27 maggio 1872).

sull'imminente arrivo di Ristori⁹⁶ e offrendosi di negoziare le condizioni d'affitto direttamente con proprietari e locatari dei teatri.

Le lettere di Mancini dal Perù sono esemplari della natura 'emotiva' della maggior parte delle informazioni in cui ci si imbatte quando si provano a ricavare dati quantitativi da fonti soggettive: bilanci enfatici o beffardi, che sciorinano gemme, metalli preziosi e cifre astronomiche in qualsivoglia valuta, impossibili non solo da accertare ma anche da stimare concretamente. Eppure sono proprio queste le informazioni su cui può fare affidamento la CDI nel momento in cui attua il suo primo sondaggio – fatto con larghissimo anticipo da un attore/agente spesso affidabile ma scopertamente interessato – delle possibili tappe da inserire nel giro del mondo.

La seconda fase di raccolta delle informazioni, più operativa, è affidata invece al lavoro organizzativo e diplomatico di Giovanni Tessero, nipote dei Capranica, e alla disponibilità di diversi intermediari come l'assicuratore Riccardo Gargini, antico corrispondente di Giuliano, che offre informazioni a tutto campo sul Sud America e promette, in particolare per Lima, di garantire il concorso di pubblico muovendo «tutte le pedine» a sua disposizione in quanto segretario della Società Italiana d'Istruzione e socio del Club Letterario Peruviano e in virtù dei suoi ottimi rapporti con i migliori giornali della città⁹⁷. I contatti diplomatici, qui come in tutto il Sud America, sono dunque attivati a partire dalla solida rete familiare di connazionali espatriati, che forniscono supporto logistico e strategico. È Gargini, oltre a trovare l'alloggio a Lima per la Compagnia, a consigliare di differire e alleggerire il bombardamento promozionale immaginato dall'esuberante Tessero e ad avvertire la direzione della CDI delle cautele necessarie in fase di programmazione delle recite per incontrare il pubblico locale che, come già sperimentato da diversi attori italiani come Rossi e Celeste Paladini, ama «rallegrarsi» e «preferirebbe commedie leggere a vece di drammi»⁹⁸.

Ma il vero 'agente' della tappa peruviana, come accennato, è Giovanni Tessero, figlio della sorella di Ristori e dunque considerato 'interno' tanto alla famiglia che alla compagnia. Giovannino, com'è affettuosamente chiamato, approda infatti in Sud America con alcuni mesi di anticipo sulla tournée con l'incarico di studiare l'itinerario più conveniente per la CDI e prepararne l'arrivo irrobustendo le

⁹⁶ Ivi, Lettera di Ludovico Mancini a Adelaide Ristori, 28 marzo 1872.

⁹⁷ Ivi, Lettera di Riccardo Gargini a Giuliano Capranica, 5 febbraio 1874, dove Gargini menziona «El Comercio», «La Revista teatral» e «La Opinion nacional». In Perù, contrariamente a quanto era avvenuto in Brasile e in Argentina, la CDI non organizza recite dedicate ai connazionali e sembra, in generale, appoggiarsi meno che altrove sulle associazioni di italiani espatriati.

⁹⁸ *Ibidem*: come risulta dalle liste degli occupanti dei palchi conservate insieme ai borderò, la disponibilità illimitata offerta da Gargini, direttore delle assicurazioni del Banco «La Provvidenza» di Lima dagli anni Sessanta, viene compensata con l'omaggio di un palco di II fila per ben 15 delle 25 recite limensi.

relazioni con le autorità, avviando campagne pubblicitarie sistematiche sui giornali e per le strade e, soprattutto, chiudendo i contratti con i teatri alle migliori condizioni.

Le sue lettere dal Perù, a partire dal dicembre del 1873, sono dunque dense di dati più strutturati e oggettivi di quelli di Mancini, ma la visione soggettiva di Tesserò, animoso nipote/agente, pare confondere almeno in parte, come si vedrà, la sua lettura di quei dati e quindi l'interpretazione che ne dà agli zii.

Sbarcato in Perù, Giovannino inizia il suo braccio di ferro l'impresario Juan Castro Osete, locatario del Teatro Principal di Lima – «il più grande imbroglione che io abbia incontrato sino ad ora»⁹⁹ – che dura fatica a cedere a condizioni diverse da quelle stabilite con gli altri attori italiani ospitati dal suo teatro nei mesi precedenti (oltre a Rossi e Paladini, anche Tommaso Salvini) che prevedevano la cessione del teatro per il periodo delle recite in cambio del 50% degli incassi e che Tesserò considera inaccettabili. Dopo un mese di contrattazioni, il 27 gennaio 1874¹⁰⁰ Giovanni raggiunge un compromesso dal suo punto di vista più interessante. Il dettagliatissimo contratto che firma con Osete (ben venticinque clausole e diverse note) prevede un minimo di 25 recite da darsi tra il 1° ottobre e il 28 novembre e fissa, per ogni settimana di permanenza della CDI, i giorni in cui questa potrà disporre del teatro e quelli in cui dovrà cederlo, alternandosi con la Compagnia Lirica Italiana amministrata da Castro stesso, al quale dovrà corrispondere un fisso di 460 soles per la copertura delle spese serali.

Per ammortizzare almeno in parte le perdite dovute ai riposi 'forzati', imposti dal contratto con il teatro, i Capranica mettono in atto una strategia di distribuzione già ampiamente sperimentata in passato: durante la loro permanenza a Lima, tra il 17 ottobre e il 28 novembre 1874, sfruttano come luogo satellite il piccolo teatro di Callao, un porto commerciale nelle vicinanze raggiungibile in venti minuti di treno da Lima, dove danno 4 rappresentazioni nei giorni liberi dalle recite al Principal.

La valutazione dei risultati economici di questa tappa passa ovviamente per lo studio dei borderò delle 29 recite peruviane ed incontra – qui come altrove – principalmente due ordini di problemi. Innanzitutto la difficoltà di gestione della grande ricchezza d'informazioni contenute in questi materiali, soprattutto in mancanza, almeno in area italiana, di una solida base di lavori analoghi sia sui ricavi delle tournée di questa ed altre compagnie che, in generale, su quelli delle stagioni di prosa dei teatri italiani nel XIX secolo, lavori che sarebbero fondamentali per stabilire raffronti di ordine economico oltre che,

⁹⁹ Ivi, Lettera di Giovanni Tesserò a Giuliano Capranica, 11 gennaio 1874.

¹⁰⁰ MBA, FAR, *Gestione*, Contratto n. 108 con il Teatro Principal di Lima (Lima, 27 gennaio 1874).

ovviamente, metodologico¹⁰¹. In secondo luogo la sfasatura tra il concetto contemporaneo di ricavo e quello inteso dalla CDI, che come sopra accennato non considera tra gli incassi tutte le entrate effettive (ad esempio quelle dei libretti e dei regali)¹⁰² e ne contempla invece alcune che, a rigore, dovrebbe escludere, come quelle delle beneficiate degli attori¹⁰³.

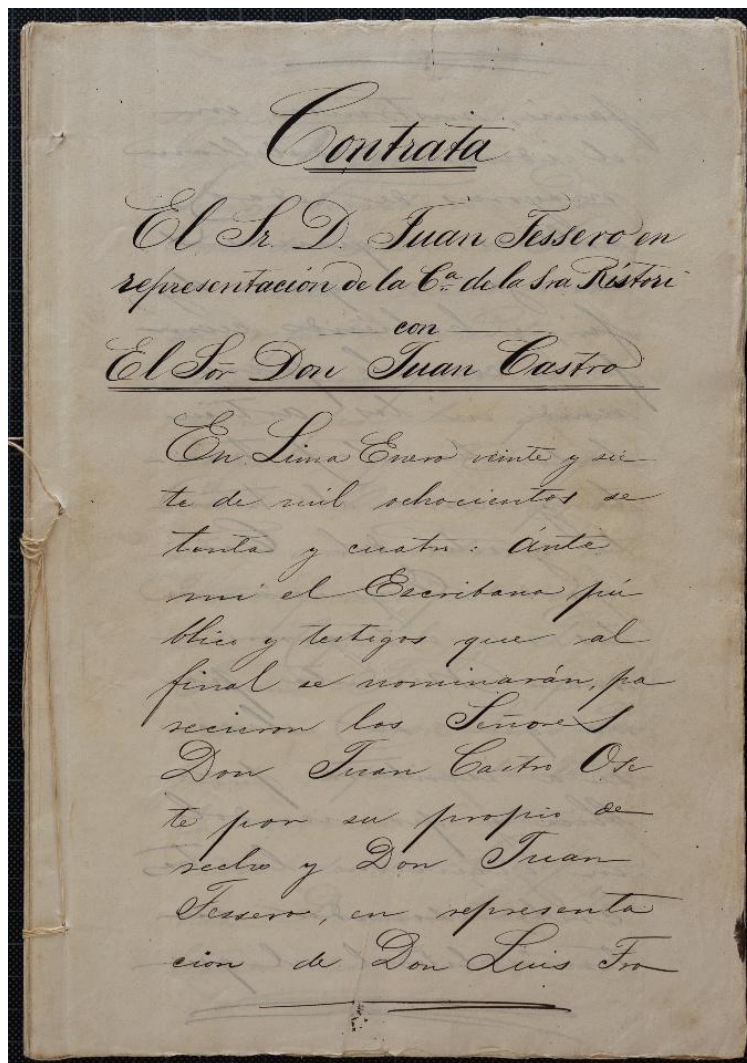


Fig. 10 – Contratto tra la CDI e Juan Castro Osete, Lima, 27 gennaio 1874 (MBA, FAR, Gestione, Contratti, n. 108)

¹⁰¹ Una recente eccezione è rappresentata dagli studi sulla circuitazione teatrale contenuti in Spinelli 2024 (in particolare Cavaglieri 2024b e Petrini 2024).

¹⁰² Cfr. quanto segnalato sopra in § V a proposito delle cifre riportate nel Rendiconto degli incassi del giro del mondo. I libretti, che rappresentano circa il 2% degli incassi complessivi, sono contabilizzati (nel senso che le distinte che ne registrano la vendita sono dotate di numero progressivo) ma non sono inclusi tra gli incassi riportati del citato rendiconto generale; i regali ricevuti da Ristori, magnificati dalle fonti diaristiche ed epistolari, non vengono contabilizzati dalla CDI.

¹⁰³ Nella prassi lirica e drammatica del XIX secolo, l'incasso delle beneficiate in onore di uno dei membri della compagnia va tutto o in parte a vantaggio di questi ultimi; è singolare, quindi, che i proventi di entrambe le beneficiate di Lima – la *Camma* per Ristori il 21 novembre e la serata per il primo attore Edoardo Majeroni del 24 dello stesso mese – siano sommati all'incasso peruviano riportato dal Rendiconto generale.

Consapevoli di queste difficoltà, si è pensato in primo luogo di ragionare su una valutazione degli incassi non assoluta ma relativa, confrontando i dati dei borderò con le aspettative verosimilmente maturate prima della partenza in base alle trattative condotte da Tesserò¹⁰⁴.

Dalla sua corrispondenza con gli zii, sappiamo che questi auspicava incassi serali medi tra i 12.000 e i 10.000 franchi al Teatro Principal di Lima¹⁰⁵ e tra i 6.000 e i 5.000 fr. in quello di Callao¹⁰⁶. Sono cifre ben superiori a quelle ordinarie per l'Italia ma non eccessive in tournée: una decina d'anni prima, quando gli incassi medi nazionali si aggiravano poco sotto i 2.000 fr. (Cavaglieri 2024b: 71-78), nessuna serata della tournée russa rendeva meno di 10.000 fr.

In realtà, a Lima e a Callao botteghino e abbonamenti fruttano rispettivamente una media di circa 6.140 e 3.250 fr.: poco sotto la media dell'intera tournée, che si aggira intorno ai 5.190 fr., ma quasi la metà di quanto auspicato dal nipote/agente che, nel tentativo forse di dimostrarsi un buon mediatore, aveva basato le sue stime sul calcolo aritmetico dei ricavi dei due teatri al massimo della loro capienza e non sulle informazioni disponibili – e peraltro già note alla direzione della CDI – sugli incassi ordinari degli stessi teatri¹⁰⁷.

L'errore di Tesserò potrebbe dunque aver originato l'aspettativa di un'accoglienza ben più trionfale di quella concretamente tributata all'attrice¹⁰⁸ da parte di un pubblico che, pur avendo una disponibilità economica non illimitata (come si intende dai ragionamenti sul prezzario)¹⁰⁹, era già stato 'dissodato' dalle precedenti tournée di attrici e attori italiani e sollecitato all'italofilia dalla presenza di compagnie come la Lirica Italiana di Castro, che si sarebbe avvicinata nell'autunno del 1874 con la CDI. Ma le aspettative sono, appunto, tanto eccessive che la lunga trattativa volta a stipulare un contratto che prevedesse una spesa serale fissa anziché proporzionale al botteghino¹¹⁰ si rivela, alla luce dei risultati, addirittura controproducente. Gli 11.240 fr. di spese serali effettivamente corrisposti dalla CDI

¹⁰⁴ Sono moltissime le lettere in cui Giovannino argomenta le sue stime d'incasso, talvolta basandosi sull'effettiva consultazione dei borderò dei teatri (così, ad esempio, per la tappa di Montevideo, per cui cfr. MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettere di Giovanni Tesserò a Giuliano Capranica, 12 e 15 novembre 1873), più spesso ragionando empiricamente su prezzi e capienze.

¹⁰⁵ Ivi, Lettera di Giovanni Tesserò a Giuliano Capranica, 11 gennaio 1874.

¹⁰⁶ Ivi, Lettera di Giovanni Tesserò a Giuliano Capranica, 20 gennaio 1874.

¹⁰⁷ Nelle lettere inviate a Ristori da Ludovico Mancini tra il 12 e il 20 settembre 1872, gli incassi della compagnia di Rossi erano stati quantificati intorno ai 7.000 fr. a Lima e ai 2.000 fr. a Callao.

¹⁰⁸ Nella citata lettera dell'11 gennaio, Tesserò segnala addirittura la possibilità di modificare l'assetto della platea di Lima con l'aggiunta di 100 poltrone; poltrone che, data la modesta affluenza reale alle recite, non saranno mai necessarie. Simili errori di valutazione della redditività delle sale teatrali si ripetono in diversi teatri: ad esempio a Santiago, dove Tesserò immagina che la CDI possa ricavare 17.000 fr. al giorno, circa 8.000 in più di quelli realmente incassati.

¹⁰⁹ «Si possono porre i seguenti prezzi e non un centesimo in più», scrive Giovannino prima di riportare il prezzario abitualmente in uso al teatro Principal (cfr. MBA, FAR, *Corrispondenza*, Lettera di Giovanni Tesserò a Giuliano Capranica, 11 gennaio 1874).

¹¹⁰ Come sopra accennato, l'offerta abitualmente prospettata da Castro Osete agli attori italiani era di farsi carico delle spese serali in cambio del 50% del ricavato delle recite.

all'impresario del Principal di Lima sono più dei 10.922 fr. che la compagnia avrebbe potuto pagare accettando la proposta originaria di Castro, le cui insistenze in fase di contrattazione rivelano pertanto una stima preventiva degli incassi ottimistica rispetto alla realtà consuntiva consegnata ai borderò.

Data	Spettacolo	Incasso
19/10/1874	N. 1, serie A, <i>Medea</i>	7 890 fr.
21/10/1874	N. 2, serie B, <i>Pia de' Tolomei</i>	5 502 fr.
23/10/1874	N. 3, serie C, <i>Giuditta</i>	5 426 fr.
25/10/1874	N. 4, serie D, <i>Elisabetta Regina d'Inghilterra</i>	8 423 fr.
27/10/1874	N. 5, serie E, <i>Maria Stuarda</i>	6 528 fr.
28/10/1874	N. 6, serie F, <i>Suor Teresa</i>	3 982 fr.
30/10/1874	N. 7, serie A, <i>Norma</i>	2 563 fr.
31/10/1874	N. 8, serie B, <i>La forza dell'amore, I pazzi per progetto</i>	2 242 fr.
02/11/1874	N. 9, serie C, <i>Fedra</i>	3 580 fr.
04/11/1874	N. 10, serie D, <i>Maria Stuarda</i>	3 488 fr.
06/11/1874	N. 11, serie E, <i>Renata</i>	4 704 fr.
08/11/1874	N. 12, serie F, <i>Giuditta</i>	3 777 fr.
10/11/1874	N. 13, serie A, <i>Lucrezia</i>	1 610 fr.
11/11/1874	N. 14, serie B, <i>Elisabetta Regina d'Inghilterra</i>	1 481 fr.
13/11/1874	N. 15, serie C, <i>Angelo Tiranno di Padova, Amore e mistero</i>	1 289 fr.
14/11/1874	N. 16, serie D, <i>Maria Antonietta</i>	7 401 fr.
16/11/1874	N. 17, serie E, <i>Maria Antonietta</i>	5 337 fr.
17/11/1874	N. 18, serie F, <i>Macbeth</i>	1 417 fr.
18/11/1874	N. 19, serie A, <i>Maria Antonietta</i>	3 866 fr.
20/11/1874	N. 20, serie B, <i>I pazzi per progetto, Amore e Mistero, Un chiodo nella serratura</i>	1 423 fr.
21/11/1874	Beneficiata Ristori (Straordinaria), <i>Camma</i>	12 760 fr.
22/11/1874	N. 21, serie C, <i>Maria Antonietta</i>	5 871 fr.
24/11/1874	N. 22, serie D (Beneficiata Majeroni) <i>Funerali e Danze, Oro e orpello</i> , III atto di <i>Elisabetta</i>	1 154 fr.
25/11/1874	N. 23, serie E, <i>Maria Antonietta</i>	2 942 fr.
27/11/1874	N. 24, serie F, <i>Maria Stuarda, I pazzi per progetto, Addio a Lima</i>	4 612 fr.

Tab. 2 – Prospetto dei titoli e dei relativi incassi (espressi in fr.) degli spettacoli portati in scena dalla CDI al Teatro Principal di Lima dal 19 ottobre al 27 novembre 1874

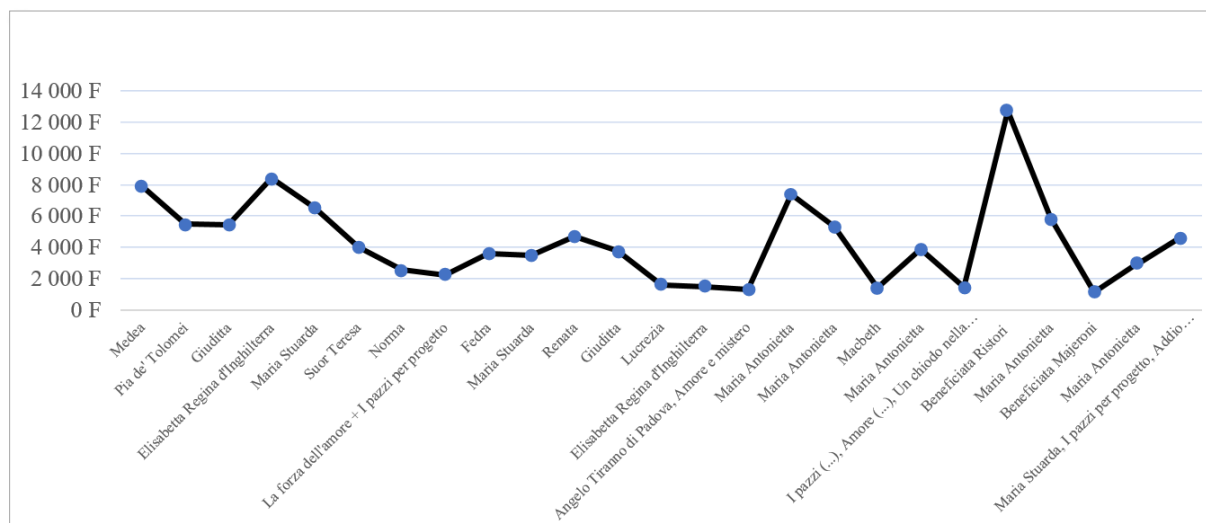


Fig. 11 – Grafico dell'andamento degli incassi della tappa limense della CDI

Ugualmente utile ad affinare l'analisi della ricezione peruviana di Ristori si è rivelato il raffronto tra l'andamento degli incassi del botteghino di Lima – che evidenzia già dopo la prima settimana un trend negativo arginato strategicamente nella seconda metà delle recite – e le testimonianze dei principali quotidiani limensi. Questi, infatti, prima magnificano compatti l'accoglienza tributata all'attrice scrivendo di teatri pieni, di splendide ovazioni¹¹¹ e della soddisfazione del pubblico locale nel dimostrarsi finalmente allineato ai gusti artistici e alle aspirazioni culturali di quello europeo¹¹² e poi, di fronte allo svuotarsi delle sale, tacciono finché possono (probabilmente per lo stesso orgoglio patriottico) il calo dell'affluenza, o tentano di minimizzarlo e deprecarlo come «insopportabile» quando diventa impossibile da negare¹¹³.

Né la contrattazione di Giovannino né le ammonizioni di Gargini a compiacere lo spirito «leggero» del pubblico locale nella scelta del repertorio – che include infatti diverse commedie, farse e drammi giocosi che non saranno proposti, ad esempio, né negli Stati Uniti né in Australia¹¹⁴ – appaiono sufficienti ad evitare la graduale flessione delle entrate evidenziata dalla prima parte del grafico e le diverse cadute rovinose delle settimane seguenti, la cui interpretazione è purtroppo complicata da alcune difficoltà di lettura dei borderò causate dal sistema di vendita e di 'impaginazione' dei dati.

¹¹¹ Cfr. MBA, *FAR, Documentazione diversa*, Ritagli di stampa, f. 54, recensioni su «El Comercio» e «La Patria» del 20 ottobre e recensione su «El Comercio» del 28 ottobre 1874.

¹¹² Ivi, recensioni su «La opinion nacional» e «La Patria» del 28 ottobre 1874.

¹¹³ Cfr. ivi, recensione su «L'étoile du Sud» dell'8 novembre 1874 che parla, a proposito della rappresentazione di *Fedra* del 2 novembre, di «qualche poltrona vuota» anche se, secondo il borderò, i posti occupati sono solo 272 su un totale di 735.

¹¹⁴ Tra questi, titoli come *Amore e mistero* (G. Bonfio), *Un chiodo nella serratura* (F. Mazzoni), *Funerali e danze* (F. Cameroni), *L'oro e l'orpello* (T. Gherardi del Testa).

Sia il teatro di Lima che quello di Callao – molto diversi per capienza (rispettivamente 753 e 291 posti a sedere, a cui vanno aggiunti circa 200 e 250 posti in piedi in galleria) e prezzi (più alti, come d'abitudine, quelli della capitale), e che danno dunque entrate molto diverse – prevedono un sistema di abbonamenti: un abbonamento unico per le quattro serate di Callao e sei diversi carnet da quattro spettacoli l'uno per recite di Lima, numerati con lettere dalla A alla F.

Trattandosi di carnet a prezzo pieno, senza alcuna riduzione, sono pensati soprattutto per un pubblico fidelizzato, che già conosce quel tipo di proposta o è comunque pronto a scommettere che non ne sarà deluso: la formula funziona particolarmente bene al teatro Principal di Lima, dove il gran mondo della capitale compra in anticipo quasi tutti i palchi di prima e seconda fila, i più costosi, prima dell'inizio delle recite¹¹⁵. Ogni sera, poi, sono messi in vendita i palchi rimanenti, le poltrone di platea e un numero variabile di 'ingressi generali' che tutti devono acquistare, sia chi accede a palchi e poltrone sia chi, con il solo biglietto, resta in piedi in galleria.

Per questa ragione, risulta complicato valutare in modo univoco l'andamento degli incassi a livello di distribuzione nella sala. I risultati deludenti al botteghino sembrano omogenei ma la struttura dei borderò lascia dei margini di opacità: anche se conosciamo il numero degli ingressi totali, è impossibile distinguere tra questi gli spettatori della galleria dagli 'ospiti' degli abbonati ai palchi, che possono essere sei, forse anche di più, ed è dunque difficile imputare con certezza il calo degli ingressi al pubblico popolare, magari poco stimolato o presto annoiato dalla programmazione tragica, o all'imprevedibile defezione dei nobili cadetti richiamati fuori città per sedare una rivolta (Viziano 2013: 320).

La seconda ipotesi è storicamente verosimile, ma i correttivi alla programmazione effettuati in corsa dalla CDI sembrano rivelare la speranza di convocare il pubblico con un titolo di sicuro successo come la *Maria Antonietta* di Giacometti (5 repliche solo a Lima, di cui 2 nello stesso turno d'abbonamento), che insieme a *Camma*, recitata nella serata straordinaria a beneficio di Ristori, fa registrare i picchi d'incasso nell'andamento altrimenti svantaggioso della seconda parte del grafico, per un totale di 25.410 fr., il 26,34% del botteghino complessivo delle recite ordinarie.

¹¹⁵ Gli abbonamenti costituiscono circa il 28,3% dell'incasso complessivo di Lima (44.245 fr. su 153.490 fr.) ma solo il 19,74% di quello di Callao (2.570 fr. su 13.020 fr.).



Fig. 12 – Biglietto per la beneficiata del 21 novembre 1874 al Teatro Principal di Lima (MBA, FAR, Documentazione diversa, Biglietti d'ingresso)

Grazie al supporto dei giornali locali, delle cui relazioni con il Teatro Principal la compagnia fa tesoro¹¹⁶, le recite di *Maria Antonietta* sono presentate come grandi eventi invocati dal pubblico: dalle «señoritas» che chiederebbero di metterla in programmazione per il turno B¹¹⁷ agli abbonati che dopo una rappresentazione (peraltro non troppo redditizia) come quella del 22 novembre¹¹⁸ ne pretenderebbero un'altra per la prima data disponibile, prima che la compagnia lasci la città¹¹⁹.

VII. L'Australia: l'azzardo

Come già anticipato, le rappresentazioni australiane furono pianificate in ritardo e a giro già iniziato. Forse i Capranica rimandarono la decisione per la difficoltà nel reperire informazioni da un continente così lontano e fuori tanto dalle rotte migratorie italiane, quanto da quelle dei grandi artisti. L'Australia era allora un mercato attrattivo per attori inglesi e soprattutto americani di media caratura, che si imbarcavano da San Francisco e portavano sull'isola un repertorio operettistico o comunque leggero, come Emilie Melville o James Cassius Williamson, che proprio nel 1874 con *Struck Oil* stava costruendo le fondamenta del suo futuro impero teatrale (Gordon-Clark 2003). Non mancavano compagnie itineranti di opera, che avrebbero potuto fare da tramite, come la Italian Opera Company di Augusto Cagli e Giovanni Pompei, amministrata William Saurin Lyster (Nicholson 2022), ma si trattava di realtà

¹¹⁶ José Ayarza, l'editore di «El Comercio», uno dei tre giornali vicini a Gargini, piuttosto inclini a celebrare i successi di Ristori e a tralasciarne le difficoltà, è il destinatario di una delle pochissime gratuità fisse concesse da contratto dalla CDI all'impresario Castro: un palco di II fila per tutte le recite ordinarie.

¹¹⁷ MBA, FAR, *Documentazione diversa*, Ritagli di stampa, f. 54, recensione su «El Comercio» del 17 novembre 1874.

¹¹⁸ Si tratta della ventunesima recita ordinaria del 22 novembre 1874 (cfr. Tab. 2).

¹¹⁹ Ivi, recensione su «La Patria» del 23 novembre 1874.

imprenditoriali sganciate dalla madre patria, che facevano base in India e nel Sud-est asiatico, e implicavano una rete di contatti e riferimenti estranea a quella su cui era abituato a contare il marchese. Non è da escludersi che il ritardo nella pianificazione sia stato causato anche dal timore nel prendere la decisione definitiva di buttarsi in un'avventura senza precedenti: è ben vero quel che dice di Ristori (« the first great artist of world renown who has visited this far-off country») un tale "High Art" nella lettera che pubblica il «Sidney Morning Herald» del 7 agosto 1875, anche se dietro le sue parole si nasconde quasi certamente una firma al servizio dei Capranica¹²⁰.

L'uomo chiave per quest'azzardata parte del tour è Elliott White Bushby, un diplomatico inglese¹²¹, con il quale i Capranica entrano in contatto (non sappiamo in che modo) a Rio de Janeiro. Bushby riceve l'incarico di agente mandatario della CDI per procacciare recite in Nuova Zelanda, Australia e Indie Orientali con un contratto a lui decisamente favorevole, che prevede il 3% sull'incasso netto di ogni recita (una percentuale in linea con le prassi italiane dell'epoca), un compenso giornaliero di 2 £ (aumentate a 3 nelle Indie Orientali) e il rimborso delle spese del lunghissimo viaggio, che intraprende dal Brasile verso l'Oceania, anticipando di un anno la compagnia¹²². È un contratto molto impegnativo per il portafoglio dei Capranica: se a un certo punto le lettere del marchese a Bushby si smarriscono o giungono a destinazione con mesi di ritardo, mettendo a repentaglio il progetto, anche i pagamenti si interrompono, una volta che l'agente arriva in Australia, quattro mesi dopo la firma dell'accordo e con un costo stimabile in 300 £, pari a 7500 fr.¹²³. Questo compenso stellare, fuori linea rispetto alle politiche remunerative della CDI, mette in dubbio la possibilità che il contratto sia stato applicato alla lettera, ma anche porta a interrogarsi sulla natura di quello che parrebbe un passo falso, forse per una decisione presa in *extrema ratio* o forse spia di un'aspettativa di guadagni ben maggiori rispetto a come effettivamente andarono le cose.

¹²⁰ Alcune ricevute di pagamenti al quotidiano sono conservate nel FAR. Su "High Art" si veda § VII.IV. Per quanto concerne la stampa periodica, ci siamo basate soprattutto su Mitchell 1995a e 1995b e solo episodicamente sulla collezione dei Ritagli di stampa, presente in nel Fondo Ristori.

¹²¹ Se questo E.W. Bushby corrisponde a quello ritratto in una fotografia di Camille Silvy del 1861, conservata presso la Photographs Collection della National Portrait Gallery e consultabile all'indirizzo <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw150217> (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

¹²² Cfr. MBA, FAR, *Gestione*, Contratto n. 149, *Memorandum of Agreement between Elliot White Bushby and the Marquis Capranica del Grillo*. Come emerge dalla corrispondenza e dalle *Instructions* citate alla nota 25, Bushby si occuperà anche di preparare il terreno sul piano promozionale, mettendosi in contatto con la stampa, facendo stampare 10.000 copie della biografia dell'attrice e distribuendo ritratti nei migliori negozi e negli edifici pubblici.

¹²³ Per avere un elemento di riferimento, si consideri che il costo dell'intera compagnia (staff amministrativo escluso) per 15 giorni ammonta a una cifra tra i 4.400 e i 4.800 fr. (a seconda del valore del soprassoldo, che cambia).

VII.I Un epilogo imprevisto

Di tutti i paesi visitati, l'Australia è quello in cui la CDI soggiorna più a lungo e che incontra maggiore favore presso la comunità viaggiante¹²⁴, per la bellezza del territorio, la qualità della vita e l'intensità dei legami instaurati con la popolazione locale di origine italiana ed europea in genere. Non è casuale che il tour mondiale abbia qui anche un inaspettato lascito migratorio: alla fine della tournée Edoardo Majeroni e la moglie Giulia Tessero decidono di stabilirsi sull'isola¹²⁵, spinti probabilmente dall'ampio successo di critica che aveva avuto Edoardo (Mitchell 1995a: 184). Saranno poi raggiunti nel 1886 da Giovannino.

In Australia Bushby fissa inizialmente 21 recite (dal 26 luglio al 23 agosto) al Royal Victoria Theatre di Sydney e 30 recite alla Prince of Wales Opera House di Melbourne (dal 28 agosto al 5 ottobre). A questi due mesi e mezzo di rappresentazioni se ne aggiungono altri due con un improvviso cambio di programma, al principio dell'ottobre 1875. Una volta che la CDI si è già spostata a Melbourne, Ristori riceve infatti un'offerta per tornare una seconda volta a Sydney, sempre al Victoria Theatre, nonostante il primo ciclo di recite fosse partito con un profilo piuttosto basso e l'andamento dei biglietti fosse poi migliorato, senza però mai riempire davvero il teatro. L'offerta non è delle più vantaggiose, ha però un certo grado di appeal e di cortese insistenza, giacché l'impresario si offre di pagare alla compagnia e "aggiunti" le spese di andata e ritorno da Melbourne a Sydney. L'episodio, in sé curioso, va riportato in parte alla competizione fra Sydney e Melbourne per il podio di capitale culturale dell'Australia, come si apprende dal dettagliato e documentato articolo che Tony Mitchell (1995a e 1995b: 123-125) ha dedicato alla tournée di Ristori in Australia. L'arrivo di colei che era considerata «the unquestioned queen of the mid-nineteenth-century stage» (Love 1984), pur se sulla via del tramonto, scatenò infatti la rivalità fra le due città, entrambe desiderose di dimostrare il proprio primato culturale sull'isola, e un ampio dibattito sulla stampa, in cui la discussione sul valore artistico si intrecciò a quella sul valore economico (§§ cfr. VII.III-VII.VI).

L'offerta di prolungare la permanenza australiana arriva al momento giusto, poiché il progetto delle recite nel subcontinente indiano si era nel frattempo arenato per mancanza di denaro con cui

¹²⁴ Così emerge con evidenza da varie lettere di Adelaide e dei figli, ma anche da Ristori 1887, Galletti 1876 e Piazza 1948.

¹²⁵ Cfr. MBA FAR, *Corrispondenza*, Lettera di Alfred [Hewlett] a Giorgio Capranica, 20 dicembre 1875. Le recite della CDI, soprattutto a Sydney, rappresentarono un evento fondamentale per la «small but growing community of Italian migrants living in Australia at the time» (Mitchell 1995a: 179).

sostenere la missione di Bushby, che del resto pare non avesse brillato in termini di professionalità¹²⁶. Un nuovo tentativo di fissare in extremis cinque rappresentazioni in novembre nei teatri di Calcutta e Bombay era fallito miseramente, a causa di un esiziale fraintendimento. La mediazione era stata posta questa volta nelle mani dell'impresario d'opera Giovanni Pompei ed è difficile stabilire se fallì per la superficialità oppure per il dolo di un agente che era anche potenziale concorrente dei Capranica¹²⁷: un eventuale successo di Adelaide Ristori alla Grand Opera House di Calcutta avrebbe certo danneggiato la posizione di Pompei, perché avrebbe potuto aprire la breccia ad altre compagnie drammatiche italiane. La CDI dovette dunque rinunciare all'ambizioso progetto di recitare nelle Indie Orientali e i capocomici si rassegnarono a non potere contare sull'entrata di liquidità per i quaranta giorni della traversata di rientro.

La permanenza in Australia viene così prolungata di altri due mesi, fino al 4 dicembre 1875 e, oltre a 13 nuove rappresentazioni a Sydney, vengono aggiunte tre recite a Melbourne e altre ancora in piccole cittadine sorte attorno all'industria estrattiva: Sandhurst (oggi Bendigo), Ballarat, Geelong, Adelaide. Il cambio di programma procrastina però il rientro in Italia di un ulteriore mese, con conseguenze significative sull'assetto della compagnia. Forse per timore di perdere gli ingaggi del nuovo anno comico, Marco Piazza e la coppia Mozzidolfi-Rossignoli non accettano la proroga del contratto e lasciano la compagnia per rientrare in Italia¹²⁸.

VII. Il L'impatto del passaggio di Adelaide Ristori

Complessivamente, sono 89 le recite date in Australia in quattro mesi e mezzo: un numero importante, che significa quasi una recita ogni 1,3 giorni, ma che rimane comunque inferiore al tour de force statunitense. I ricavi complessivi non si dimostrarono però all'altezza delle speranze dei capocomici. Se la conquista dell'Australia ebbe un valore simbolico altissimo e rappresentò sul piano della celebrità

¹²⁶ Si veda MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di Elliott W. Bushby, Sydney, a Giuliano Capranica, 16 gennaio 1875: «I regret that in consequence of not having received remittances from you to enable me to proceed to India, I am obliged to remain here instead of being en route to India during the cool season: - travelling during the summer being most inconvenient». Secondo Viziano 2013: 336, Bushby «[...] si era dedicato più alle libagioni che agli affari».

¹²⁷ Cfr. MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera del 28 settembre 1875 di A. Massa ad Adelaide Ristori, dalla quale si ricava che nei primi abbozzi Pompei non aveva esplicitato che stava cercando delle recite non per la propria compagnia, ma per la grande attrice. Il fraintendimento causa il rimorso del corrispondente che cerca, ormai inutilmente, di fare sì che la «circostanza così fortunata e rara per Calcutta» di avere Ristori a disposizione possa concretizzarsi.

¹²⁸ Sul piano legale la questione sembra essersi composta rapidamente, cfr. *ivi*, Lettera 23 ottobre 1875 degli avvocati Want and Johnson, Sydney, a Giuliano Capranica e Piazza (1948: 75).

un ingrediente cruciale, che fece di Adelaide Ristori una vedette globale, sul piano economico la valutazione appare meno ottimista, come si vedrà dettagliatamente nei prossimi paragrafi.

In Australia, i Capranica incontrarono un pubblico diverso da quello che si aspettavano, con il quale non funzionò la consueta leva dell'aumento dei prezzi utilizzata per scatenare fenomeni di distinzione sociale. Eppure, sul piano dell'impatto artistico, culturale e sociale, la tournée di Ristori fu «a major event in nineteenth-century theatre in this country» (Mitchell 1995a: 179) e rappresentò uno spartiacque per lo sviluppo del teatro australiano. Per un paese giovane che stava attraversando un processo di «moral and social coming of age as a cultivated nation» (Mitchell 1995a: 181) si pose la nuova questione di quale fosse il valore economico di quella veniva considerata “high art”, in confronto ai più diffusi spettacoli leggeri e popolari e fino a che punto gli spettatori fossero pronti a spendere per uno spettacolo considerato artisticamente sofisticato e moralmente qualificato, come quello che proponeva Ristori. L'attrice fu persino chiamata a dare una recita speciale in matinée per «the Ladies and the Gentlemen of the Dramatic profession in Melbourne», in modo che «they may have the opportunity of witnessing the most talented living representative of a legitimate school of acting which I regret to say is fast dying out»¹²⁹.

Si pose anche la questione della rispettabilità delle sale teatrali, in termini sia di offerta, sia di pubblico, giacché la prassi australiana prevedeva fino a quel momento la presenza eterogenea di spettacoli elevati e di intrattenimenti popolari all'interno dello stesso contenitore teatrale, come del resto avveniva ancora in Italia. In occasione delle esibizioni di Ristori, fu avviato un processo di generale riqualificazione e addomesticamento del pubblico, in sintonia con quanto era già accaduto nelle grandi capitali europee, e furono ammodernate e abbellite le platee dei teatri. Secondo la leggenda, fu grazie al passaggio dell'attrice italiana che le prostitute furono definitivamente allontanate dalle platee australiane, per lasciare spazio alle famiglie della classe media (Mitchell 1995a: 192-195). In assenza di evidenze testuali, è difficile stabilire l'attendibilità di questo racconto, ma è facile leggersi tutto il potere della severa ma seducente rispettabilità vittoriana su cui l'attrice-marchesa aveva costruito le eroine del suo repertorio e la sua immagine: guitta per nascita, aristocratica per nozze, borghese per strenuo attaccamento al lavoro e al denaro.

¹²⁹ MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di George Selth Coppin a Luigi Trojani, 4 settembre 1875. Coppin era il presidente della Dramatic and Musical Association, l'unica organizzazione sindacale teatrale esistente a Melbourne. Su di lui, cfr. O'Neill 1969.



Fig. 13 – Album omaggio della Dramatic and Musical Association, 1875 (MBA, FAR, Omaggi, n. 8)

VII.III Analisi strategica ed economica della tappa

L'esito economico della tappa australiana è, dal punto di vista della stessa CDI, la vera incognita del tour mondiale (Galletti 1876: 354). Trovandosi di fronte, per la prima volta nell'intera tournée, un pubblico del tutto digiuno di prosa italiana, la compagnia ha bisogno di posizionarsi su un mercato completamente vergine: deve leggere rapidamente la piazza e adattarvi, mantenendo alta l'aspettativa del pubblico – impresa ardua, specie per le lunghe le tappe di Sydney e Melbourne –, e

poi riaggiustare la mira e rilanciarsi su quelle stesse piazze, ormai sature e salutate poco prima con le prosopopee d'ordinanza, quando le esigenze organizzative impongono di ritornarvi.

I borderò australiani sono lacunosi per circa il 20% delle recite e sono spesso complessi da trascrivere e sintetizzare analiticamente perché frammentano gli incassi tra le distinte registrate giornalmente al botteghino del teatro, quelle registrate alle casse dei negozi di musica (che in Australia sono rivenditori autorizzati dai teatri e rappresentano spesso il canale di distribuzione principale dei biglietti) e gli abbonamenti, venduti a prezzi ribassati come stimolo all'acquisto con risultati non omogenei¹³⁰. Per le prime recite di Sydney, ad esempio, gli abbonamenti coprono meno del 7% del totale dei posti venduti: sintomo forse della resistenza iniziale di un pubblico che non punta su qualcosa che non conosce. Ad Adelaide, in occasione degli ultimi spettacoli della tournée, i posti venduti in abbonamento raggiungono il 30% del totale: segno che la prosa italiana di Ristori, dopo quattro mesi di *battage*, appare una scommessa più sicura almeno per una (modesta, si vedrà) porzione di potenziali spettatori¹³¹.

Nonostante le lacune, in ogni caso, i dati ricavati dallo studio dei borderò australiani sono decisamente più consistenti, per la maggior durata della tappa, e più perspicui, alla lettura, rispetto a quelli del Perù e consentono pertanto di restituire un quadro più circostanziato del riscontro economico e sociale della CDI, riconoscendo soprattutto le strategie con cui questa si propone alle nuove platee.

VII.IV Le strategie di prezzo: «let her play to the poor»!

La prima, che è forse quella decisiva, riguarda la definizione dei prezzi dei biglietti. Per il primo soggiorno al Victoria Theatre di Sydney dal 26 luglio al 23 agosto 1875, Ristori scarta decisamente dalla prassi consolidata di rispettare i tariffari dei teatri che la ospitano e impone prezzi completamente fuori mercato, anche per un teatro prestigioso come il Victoria.

¹³⁰ Come per il Perù, si è scelto di condividere il concetto di ricavi convenzionale per la CDI prendendo in considerazione solo le entrate lorde relative alla vendita dei biglietti (anche quando le somme non affluiscono direttamente nelle casse della CDI ma, ad esempio, sono divise tra questa e l'attrice o l'attore a beneficio dei quali si tiene la rappresentazione) ed escludendone altre, che pure in alcuni casi è possibile quantificare, come proventi della vendita dei libretti degli spettacoli e i regali.

¹³¹ Nel caso di Adelaide, dunque, il dato è superiore a quelli di Lima e Callao (cfr. sopra, n. 114).

Posti	Sydney					Melbourne		Adelaide	
	PREZZI ORDINARI	PREZZI SUGGERITI DA E. W. BUSHBY	SIDNEY, VICTORIA THEATRE 26/7 - 23/8	SIDNEY, VICTORIA THEATRE, 26/7 - 23/8 RIDOTTO MATINEE	SYDNEY, VICTORIA THEATRE, 11/10 - 25/10	MELBOURNE, OPERA HOUSE, 28/8 - 5/10	MELBOURNE, TOWNHALL, 8-13/11	ADELAIDE, ROYAL THEATRE, 20/11 - 3/12	ADELAIDE, TOWNHALL 4/12
Dress Circle	5 s.	7.6 s.	15 s.	7.6 s.	8.6 s.	10 s.	5 s.	10 s.	5 s.
Stalls	3 s.	5 s.	10 s.	5 s.	6 s.	6 s.	5 s.	6 s.	5 s.
Upper Circle	2 s.	5 s.	6 s.	5 s.	3 s.	4 s.	3 s.	–	–
Pit	1 s.	2 s.	4 s.	2 s.	2 s.	3 s.	2 s.	2 s.	3 s.
Gallery	0.6 s.	1 s.	2 s.	1 s.	–	2 s.	2 s.	3 s.	2 s.

Tab. 3 – Tabella riassuntiva dei tariffari della CDI nei teatri australiani espressi in scellini (s.)¹³². Le prime colonne riportano i prezzi abitualmente proposti al Victoria Theatre di Sydney e quelli, maggiorati, suggeriti per quello stesso teatro dall’impresario E.W. Bushby

Come indicano le prime colonne della tabella che riunisce in un quadro sinottico dei prezzi proposti nel corso dell’intera tournée, i prezzi fissati per il primo ciclo di recite di Sydney sono due volte quelli raccomandati di Bushby¹³³ e tre volte quelli abituali al Victoria, che non superavano mai i 5 s.

L’intento di imporre al pubblico australiano una percezione ‘stellare’ del proprio valore prende dunque forma attraverso una strategia di posizionamento chiara che subito attira l’attenzione dell’opinione pubblica ma funziona, purtroppo, solo a livello mediatico. Dal punto di vista economico, invece, botteghino e abbonamenti danno risultati deludenti: i ricavi si attestano su una media di 195 £ per sera – la stessa ottenuta pochi mesi prima, durante la stagione della pantomima, sempre al Victoria (ovviamente a prezzi molto inferiori, quindi a teatro pieno)¹³⁴ – e nemmeno la fortunatissima la beneficiata di Ristori (*Pia de’ Tolomei* del 19 agosto, 348.11 £ di incasso) sfiora la cifra ricavata pochi mesi prima da W. John Bennet per la sua beneficiata con la Lyster’s Operatic Company, sempre al Victoria (397 £)¹³⁵.

Qui, però, a differenza di quanto era accaduto in Perù, i giornali non tacciono: «And yet the truth must be confessed. The great Ristori, the admiration of Europe and America, one of those great geniuses who appear but once or twice a century, marking a history in the era of the drama, is playing to all but

¹³² L’Australia come paese coloniale non aveva una tradizione di sovranità monetaria. Il sistema monetario adottato ricalca pertanto quello inglese nella forma lira (sterlina), soldo (scellino), denaro (penny) nella proporzione 1:20:12.

¹³³ MBA, *FAR, Corrispondenza*, Lettera di Elliot W. Bushby a Giuliano Capranica, 21 novembre 1874.

¹³⁴ Ivi, Lettera di Elliot W. Bushby a Giuliano Capranica, 16 gennaio 1875.

¹³⁵ Ivi, Lettera di Elliot W. Bushby a Giuliano Capranica, 21 novembre 1874. Il grafico degli incassi di questa tappa è riportato alla Fig. 15; altri dati relativi all’andamento di questa tappa si trovano, più oltre, alla Fig.17.

empty houses», si legge in una lettera a firma “High Art” pubblicata sul «Sydney Morning Herald», che imputa la «poor reception» di Ristori all’ignoranza dell’alta società cittadina¹³⁶.

La lettura che rimbalza tra i quotidiani, ferma restando l’ammirazione per l’arte inarrivabile dell’attrice, è molto pragmatica: nemmeno l’altissimo livello dei suoi spettacoli può giustificare i prezzi proibitivi proposti soprattutto per la prima balconata e la platea, che costringono il pubblico ad ammassarsi tra gallery e pit, dove un posto costa pochi scellini¹³⁷. Il monito unanime della stampa ad abbassare i prezzi – «If the rich will not hear, let her play to the poor»¹³⁸ – riecheggia nei ricordi di Bartolomeo Galletti come un sacrilegio; una minaccia alla quale l’attrice non può e non vuole cedere e, resistendo, vince¹³⁹. Ma i borderò del secondo ciclo di recite di Sydney raccontano qualcosa di diverso e più complesso.

Tre mesi dopo, tra l’11 e il 25 ottobre, la CDI torna infatti al Victoria Theatre dove dà 10 recite per le quali, anziché l’incasso lordo da cui detrarre le spese, riceve 900 £ nette dal locatario che si sobbarca tutti i costi e che, presumibilmente nel tentativo di stimolare la domanda, arriva quasi dimezzare i prezzi proposti quell’estate (cfr. Tab. 3). Il risultato è un calo del 9% della media dei posti venduti per sera; calo che corrisponde, dato il ribasso dei prezzi, ad una perdita del 40% dell’incasso medio¹⁴⁰. Si tratta di un danno consistente per il locatario, che deve comunque corrispondere alla compagnia il fisso pattuito, e di una vittoria morale per Ristori, la cui strategia di posizionamento iniziale si dimostra, tutto sommato, più efficace.

Quello che mostrano i dati è che la variabile determinante – quella che stimola la domanda e incrementa i ricavi – non sono i prezzi *tout court* ma la scelta del target in senso più ampio e dunque del teatro e del pubblico di riferimento. Lo si vede bene raffrontando gli incassi dei due cicli di spettacoli proposti a Melbourne: durante il primo soggiorno, dal 28 agosto al 5 ottobre, quando Ristori dà 30 recite all’Opera House, una sala prestigiosa con prezzi altissimi, l’incasso medio non raggiunge le 160 £; alla Town Hall della stessa città, una sala ‘popolare’ dove, dopo un mese, dà un secondo ciclo di

¹³⁶ «Is the ignorance of our upper ten only equal to their wealth?» si chiede l’anonimo autore della lettera pubblicata sul «Sydney Morning Herald» del 7 agosto 1875.

¹³⁷ «The paucity of attendance [...] arose simply from the bare fact that here, like elsewhere, money has to be earned before it can be spent [...]. A proof of this remarks was found in the closely-packed portion of the theatre, now known as the ‘Pit’, and to which admission costs four shillings»; «The town and country Journal», 31 luglio 1875.

¹³⁸ «Sydney Morning Herald», 9 agosto 1875.

¹³⁹ Così scrive Galletti ricordando il «gran baccano» suscitato dall’annuncio dei prezzi stabiliti da Ristori appena sbarcata a Sydney: «Fu un gridare in massa, un protestare in coro, la stampa unanime gettava fuoco e fiamme, e consigliava la Ristori a recedere nello stesso interesse della Compagnia Drammatica! Tutto fu vano! La grande artista rimase impassibile e la vinse: – la sua fermezza più unica che rara finì per attirarle l’ammirazione dei suoi più accaniti contraddittori, ed io aggiungo, per salvare il proprio interesse e la propria dignità» (Galletti 1876: 351).

¹⁴⁰ Per i dati relativi all’andamento di questa tappa cfr. più oltre la Fig. 17.

recite lasciando invariato il prezzario abitualmente in uso, la media degli incassi sale a 334 £, con un incremento del 110%¹⁴¹.

Dal punto di vista dei prezzi, dunque, i dati rivelano un tentativo di doppio posizionamento: una *luxury strategy* lanciata come uno schiaffo alla «pubblica opinione» (Galletti 1876: 351) e integrata nell'architettura mediatica della tournée ma affiancata, sottotraccia, da una strategia 'di massa' che, riempiendo la cassetta, sostiene e alimenta la narrazione trionfale dell'impresa australiana di Ristori.

VII.V Le strategie di selezione e programmazione del repertorio

La stessa flessibilità è evidenziata dall'analisi della strategia di pianificazione e rimodulazione dell'altra variabile sensibile che Ristori può controllare – e controlla – in questa lunga tappa australiana, quella del repertorio. Dei circa 25 titoli con cui la compagnia salpa da Bordeaux e che si va, come accennato, progressivamente rastremando, al pubblico delle diverse città australiane non ne arrivano più di 8 o 9¹⁴², sempre gli stessi e sempre proposti secondo un pattern preciso che, come accennato analizzando la tappa peruviana, dà forma a curve d'incasso sempre più prevedibili, spesso addirittura sovrapponibili.

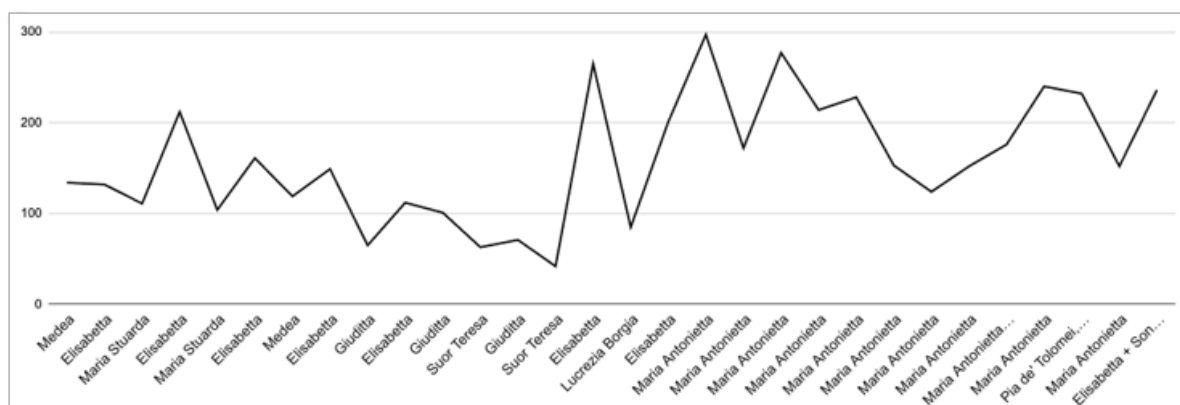


Fig. 14 – Grafico dell'andamento degli incassi (espressi in sterline) del primo ciclo di recite all'Opera House di Melbourne, dal 28 agosto al 5 ottobre 1875

¹⁴¹ Per i dati relativi all'andamento del primo ciclo di recite a Melbourne si veda il grafico riportato nella Fig. 14; i dati relativi al secondo ciclo sono invece riportati, più oltre, nel prospetto della Fig. 19.

¹⁴² Come mostra la Tab. 4 i titoli rappresentati sono *Giuditta*, *Elisabetta*, *regina d'Inghilterra*, *Suor Teresa*, *Maria Stuarda*, *Maria Antonietta*, *Medea*, *Pia de' Tolomei*, *Lucrezia Borgia*, *Norma*, *Fedra*, *Macbeth* e *I pazzi per progetto*; restano invece fuori dal repertorio australiano *Renata di Francia*, *Camilla*, *Angelo tiranno di Padova*, *Deborah*, *Giovanna la pazza*, *Gli addii di Giovanna d'Arco*, *La forza dell'amor materno*, *Un signore che tocca tutto*, *Un chiodo nella serratura*, *Oro e orpello*, *Ciò che piace alla prima donna*, *Amore e mistero* e *Funerali e danze*.

Si veda, ad esempio, il grafico delle recite all’Opera House di Melbourne, che si aprono con *Medea* – il titolo con cui Ristori è solita esporre il suo stile tragico presentandosi su una nuova piazza – e proseguono con una serie di recite in cui una stretta selezione di testi tragici su soggetti spesso poco familiari al pubblico locale (come *Giuditta* o *Suor Teresa*, che danno esiti disastrosi) è inframezzata dalla ripetuta proposta di un titolo di comprovato successo e familiare per la cultura coloniale come *Elisabetta regina d’Inghilterra*, che di fatto traina, da sola, le entrate della prima metà della tappa, con un andamento oscillatorio che tende progressivamente verso il basso. Superata la prima metà delle recite, però, l’attrice stravolge la dinamica degli incassi proponendo una fortunatissima serie di repliche di *Maria Antonietta*, rappresentata per 11 sere consecutive con una sola interruzione, quella della sua beneficiata con *Pia de’ Tolomei*.

Questo identico pattern di selezione e disposizione del repertorio ritorna, ad esempio, nel primo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney; dopo il debutto con *Medea*, una flessione oscillante scongiurata nella prima parte dai ricavi di *Elisabetta* e nella seconda da quelli di *Maria Antonietta*.

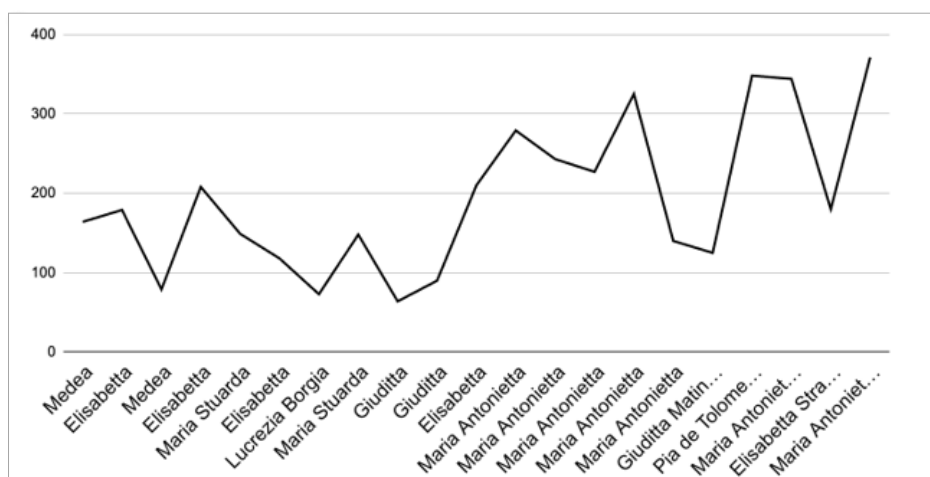


Fig. 15 – Grafico dell’andamento degli incassi (espressi in sterline) del primo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney, dal 26 luglio al 23 agosto 1875

La coincidenza quasi perfetta tra i due grafici – la selezione, la disposizione e i ricavi raggiunti dagli spettacoli rappresentati – sembra giustificata dalla constatazione empirica della loro redditività. Come mostra la tabella sotto riportata, infatti, esiste una correlazione tra il numero di repliche di ciascun titolo nel corso della tappa australiana e il suo incasso medio: non è dunque una sorpresa che spettacoli come *Elisabetta* e *Maria Antonietta* (che è il titolo più rappresentato dell’intero tour mondiale)

facciano registrare ottimi incassi mentre altri come *Norma* o *Fedra*, ‘nuovi’ o di poco richiamo per il pubblico del continente, abbiano rare e magre rappresentazioni.

Titolo	N. rappresentazioni	Incasso medio (in £)
Maria Antonietta	28	194
Elisabetta	27	192
Maria Stuarda	11	113
Giuditta	8	79
Medea	6	135
Lucrezia Borgia	4	61
Pazzi per progetto	3	121
Suor Teresa	2	53
Pia de' Tolomei	2	348
Fedra	1	64
Norma	1	49
Macbeth	1	149

Tab. 4 – Tabella del repertorio australiano, ordinato in senso decrescente secondo il numero delle rappresentazioni

Naturalmente non mancano le eccezioni, e non è inutile passarle in rassegna. Quella di *Medea*, che ha sempre ottimi incassi ma poche repliche, essendo riservata ai debutti sulle nuove piazze; quella di *Macbeth*, che nonostante il grande successo può essere rappresentato solo in teatri che l’abbiano già in repertorio, non avendo la compagnia le scene e i costumi necessari a rappresentarlo integralmente nella riduzione ritagliata su Ristori; quelle, infine, delle diverse recite straordinarie, matinée o beneficate che gonfiano le casse della CDI per l’eccezionale attrattiva che generano in quanto eventi più che per il richiamo dei titoli che vi si rappresentano: così è per i *Pazzi per progetto*, la commediola – l’unica opera comica che ‘resiste’ nel repertorio australiano – proposta per la beneficiata di Cesare Ristori, e per *Pia de’ Tolomei*, la tragedia che Adelaide riserva per le recite a suo beneficio personale e che, grazie all’*appeal* del galà in onore della prima donna, il cui marchio eccita e vende più di qualunque titolo, garantisce ricavi eccezionali e sale affollate.

Anche la strategia di programmazione, dunque, mostra l’impiego di un doppio binario: da una parte la difesa del valore ideale della proposta spettacolare dell’attrice, che deve includere anche spettacoli poco remunerativi ma rappresentativi della sua personalità artistica e del suo stile; dall’altra la necessità, più prosaica, di sostenere economicamente l’impresa ed empiricamente l’immagine di Ristori creando le condizioni per la sua sussistenza. In questo senso è da intendere la struttura che scandisce le tappe più lunghe, con un preludio e uno sviluppo che si fa, col tempo, più incalzante e si conclude, nelle ultime recite, con una sequenza di exploit strepitosi, capaci di incidere nella memoria degli osservatori – gli spettatori, ma anche la pubblica opinione – a fondamento di quella che sarà poi l’epica di un’avventura trionfale.

È l'intreccio tra questi due aspetti a garantire l'indiscusso successo mediatico – e di conseguenza storiografico – della tappa australiana, nel corso della quale Ristori si affaccia e subito s'impone al centro della scena culturale del nuovissimo continente, dove lascia un'impronta duratura¹⁴³.

VII.VI L'esito economico della tappa

L'impiego dei dati economici per verificare la concreta sostenibilità economica della tournée – o, in questo caso, di una delle sue tappe – ha implicazioni ambigue e, in alcuni casi, apertamente in contrasto con la sua narrazione 'autorizzata'. Data la difficoltà, nel nostro caso invalicabile, a raffrontare il dettaglio dei ricavi con quello delle spese e quindi a ragionare in termini di guadagno o perdita, è possibile valorizzare gli elementi di cui disponiamo – informazioni ad uso interno dei teatri e della compagnia come l'occupazione delle sale in rapporto alla capienza, l'occupazione e l'incasso per tipo di posto e la percentuale di biglietti venduti in abbonamento, al botteghino o dai rivenditori – ed impiegarli nel tentativo di ridefinire i risultati economici del teatro ottocentesco, superando il concetto monocratico e non necessariamente significativo di incasso serale per valutare, ad esempio, la capacità della CDI di incrementare i ricavi o, almeno, contenere le perdite quando si trova in congiunture oggettivamente critiche.

Per quanto riguarda i valori assoluti, i dati australiani non sono troppo incoraggianti. L'incasso medio lordo si attesta sui 3.810 fr.; una cifra tanto inferiore alla media della tournée (5.190 fr.) che il generale Galletti, nel suo romanzesco resoconto, sente la necessità di romanzare anche questa, gonfiandola fino a quasi 4.000 fr. – e precisando per giunta, con patente menzogna, che la cifra dichiarata è al netto delle spese¹⁴⁴.

Ma anche i numeri così ingrossati sono, per ammissione dello stesso generale, inadeguati alle aspettative:

«Il risultato di quasi quattromila franchi per ogni rappresentazione sembrerà, e lo è di fatto, molto soddisfacente – ma pure, bisogna dirlo, al di sotto delle speranze concepite precedentemente sulla ricchezza dell'Australia – e non adeguato al

¹⁴³ Il rinvio, oltre a quanto rilevato, sopra, in apertura del caso-studio australiano, va agli storici studi di Mitchell (1995a e 1995b), che hanno messo a fuoco pionieristicamente, oltre alla portata storica dell'impresa di Ristori, le implicazioni artistiche e culturali del suo passaggio sulla scena teatrale locale.

¹⁴⁴ Non sembra di poter dubitare della coscienza dell'inganno da parte di Galletti: in diverse altre occasioni è evidente, infatti, che all'origine delle cifre che espone nel suo volume sta il già citato "Rendiconto generale" della CDI (cfr. sopra, n. 89), messo probabilmente a sua disposizione dalla direzione stessa della compagnia, dove gli incassi sono indicati, senza eccezioni, al lordo delle spese.

grande rischio di affrontare enormi spese sicure, ed esito incerto in un paese nuovo affatto all'arte drammatica italiana». (Galletti 1876: 354)

Nella lettura di Galletti, l'ostacolo incontrato dalla CDI è di tipo socio-culturale. L'accoglienza riservatela delle 'nuove' classi agiate australiane, nota con stupore, è molto diversa da quella della colta aristocrazia europea¹⁴⁵. Il potere d'acquisto, qui, non implica la propensione alla spesa culturale, che è mediamente bassissima¹⁴⁶; e la implica ancora meno – suggeriscono i dati, chiosando le parole di Galletti – nel caso di un prodotto come quello di Ristori, che è espressione di valori percepiti come tradizionali e già attardati nel vecchio e soprattutto nel nuovo continente. Non è un caso che il *claim* "Farewell Tour of the Word" con cui è presentata la tournée sia impiegato in modo particolarmente insistente negli Stati Uniti, dove per radunare il pubblico navigato delle grandi metropoli appare proficuo far leva sul rispetto dovuto al mito di Ristori, alla sua arte già classica, morale e composta.

Da questo punto di vista, il riscontro australiano è del tutto inatteso per la CDI. Rispetto al Perù, dove i quotidiani, allineati ai valori europei, si erano impegnati ad arginare le defezioni facendo leva sul complesso d'inferiorità post-coloniale del pubblico – invitato, in sostanza, ad andare a teatro per difendere l'onore culturale della nazione che la presenza di Ristori metteva, in quelle settimane, sotto i riflettori dell'opinione pubblica mondiale –, in Australia s'innescava il meccanismo contrario.

Qui i giornali si confrontano apertamente con la scarsa affluenza di città come Sydney, la cui élite economica, scrivono alcuni, essendo composta principalmente da allevatori di bestiame ha una prevedibile attrazione per forme d'intrattenimento più popolari – una su tutte, le corse dei cavalli – ma esita di fronte a proposte come quella di Ristori: un intrattenimento povero d'azione e denso di parole, peraltro in lingua straniera, interminabile e sprovvisto del pieno conforto della musica, che rendeva di fatto avvicinabile l'opera lirica all'alta società locale¹⁴⁷. In questo senso, la leva della soggezione intellettuale della colonia alla madrepatria funziona, in Australia, più da deterrente che da stimolo per

¹⁴⁵ «Quella classe aristocratica che, bisogna pur dirlo, aggiunge lustro e decoro alle grandi città d'Europa, [...] qui – ad onta che i mezzi non manchino – non ha ancora avuto tempo di attecchire e costituirsi» (Galletti 1876: 354).

¹⁴⁶ Ancora Galletti, ragionando nel suo volume memoriale sulla sfortuna australiana delle compagnie liriche italiane (sfortuna che aveva forse dissuaso, in passato, compagnie drammatiche meno "temerarie" della CDI dallo spingersi in quelle terre) scrive: «Sarà forse perché artisti, non dirò di cartello, ma neanche di buona fama, non sono mai venuti in Australia – sarà forse per la naturale tendenza alla parsimonia delle popolazioni d'Australia – tendenza che tutti noi abbiamo rimarcato con sorpresa – ma è un fatto indubitato che presso di loro è invalsa e si è radicata l'abitudine di andare a teatro con sei scellini (franchi 7 e ½) al massimo» (ivi: 350-351).

¹⁴⁷ Si veda in particolare la lettera pubblicata a firma "Low Purse" apparsa sul «Sydney Morning Herald» in risposta a quella di "High Art" di due giorni prima (cfr. sopra, n. 135) e, più ampiamente, il dibattito ben ricostruito in Mitchell 1995a: 196-199, probabilmente alimentato dai Capranica in un'ottica promozionale e dunque nell'interesse della stessa CDI (cfr. sopra, n. 119).

le classi agiate, che manifestano serenamente la loro insofferenza ai dogmi della *high art* disertando, come accennato, le costosissime platee e balconate dei teatri in cui Ristori si esibisce.

Le riflessioni che rimbalzano tra Galletti e la stampa locale invitano dunque a riconsiderare i risultati economici della tappa australiana al di là dell'ammontare assoluto degli incassi per indagare la composizione socio-economica dell'audience e valutare la capacità della CDI di comprendere e gestire la realtà culturale imprevista che incontra fin dalla prima tappa.

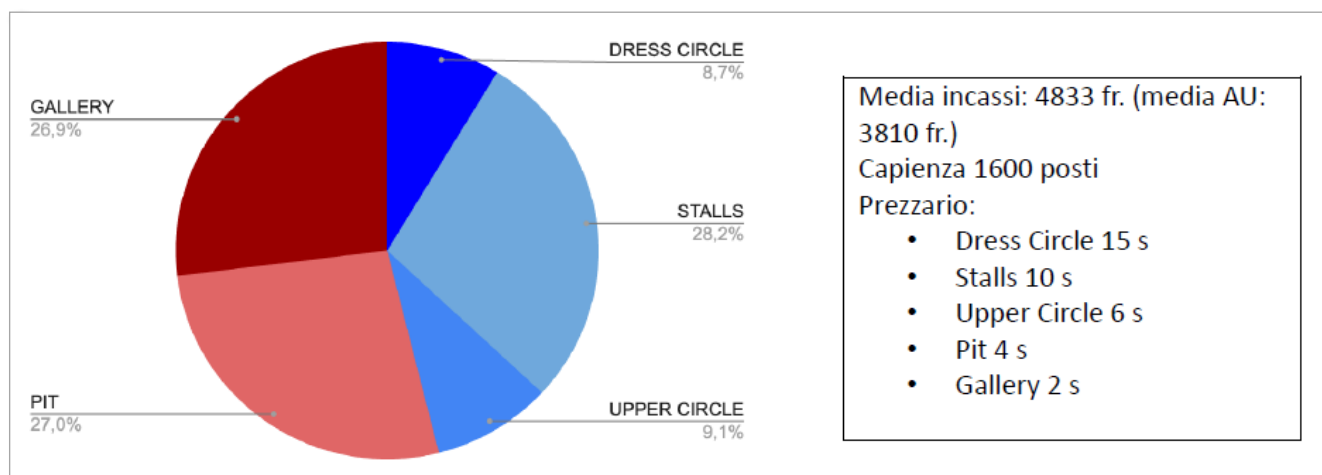


Fig. 16 – Grafico della distribuzione media dell'audience del primo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney (dal 26 luglio al 23 agosto 1875) nei diversi settori della sala

Durante il primo soggiorno al Victoria Theatre di Sydney – una sala d'opera mediamente capiente dove la CDI impone prezzi proibitivi e ottiene un ricavo che, pur superando la media australiana, resta al di sotto del potenziale – il grafico della composizione dell'audience (Fig. 16) mostra come le zone 'popolari', gallery e pit, dove si pagano dai 4 ai 2 s., ospitano di fatto oltre la metà del pubblico, mentre platea e balconate (*stalls*, *upper circle* e *dress circle*), dove si arriva a pagare fino a 15 s., faticano a riempirsi. Osservando le percentuali dei posti venduti su quelli in vendita è facile tradurre i dati sull'affluenza visualizzando la distribuzione media del 'volume' del pubblico che Ristori si trova di fronte al Victoria: la prima balconata (*dress circle*) resta vuota per il 75% della sua capienza e la seconda balconata (*upper circle*) è deserta per l'80%.

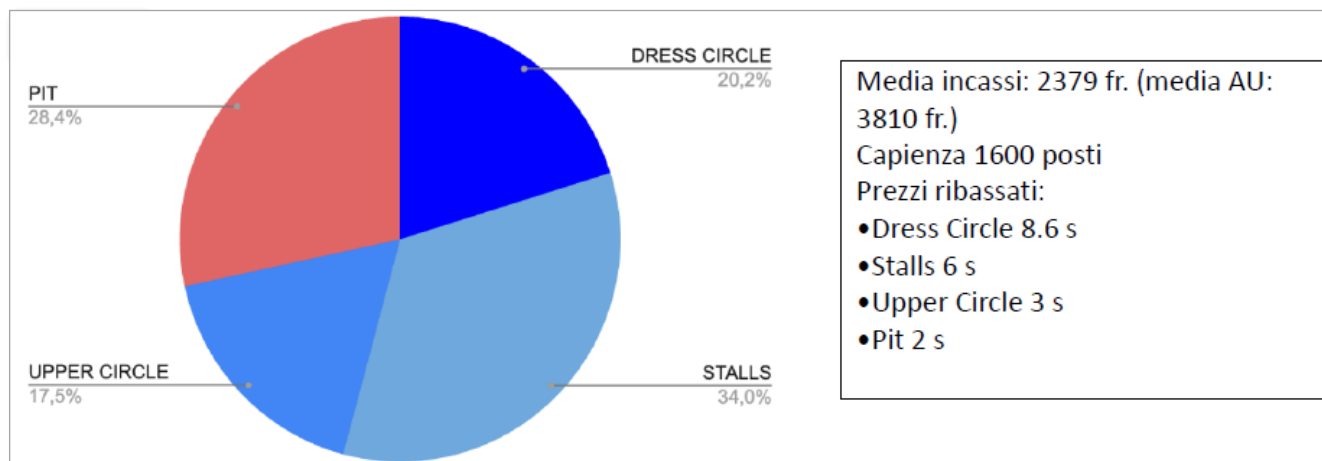


Fig. 17 – Grafico della distribuzione media dell'audience del secondo ciclo di recite al Victoria Theatre di Sydney (dall'11 al 25 ottobre 1875) nei diversi settori della sala

Il grafico del secondo soggiorno al Victoria (Fig. 17) – quando d'accordo col locatario i prezzi scendono di circa un terzo – mostra gli effetti del tentativo di creare di un'audience di livello, stimolando la domanda delle fasce alte del pubblico con prezzi più bassi per balconate e platea e limitando l'accesso alla galleria, per la quale non risultano posti venduti. L'esperimento è efficace dal punto di vista sociale – come si vede dalla dominante dei posti più costosi su quelli economici – ma implica un crollo dell'affluenza che, dato il ribasso dei prezzi, si traduce in un crollo dei ricavi medi, quasi dimezzati rispetto al debutto su quella stessa piazza. Se dunque l'élite in qualche modo reagisce, la sua risposta è insufficiente: la strategia del locatario W. John Bennet funziona in termini di selezione del pubblico ma svuota, di fatto, le casse del botteghino.

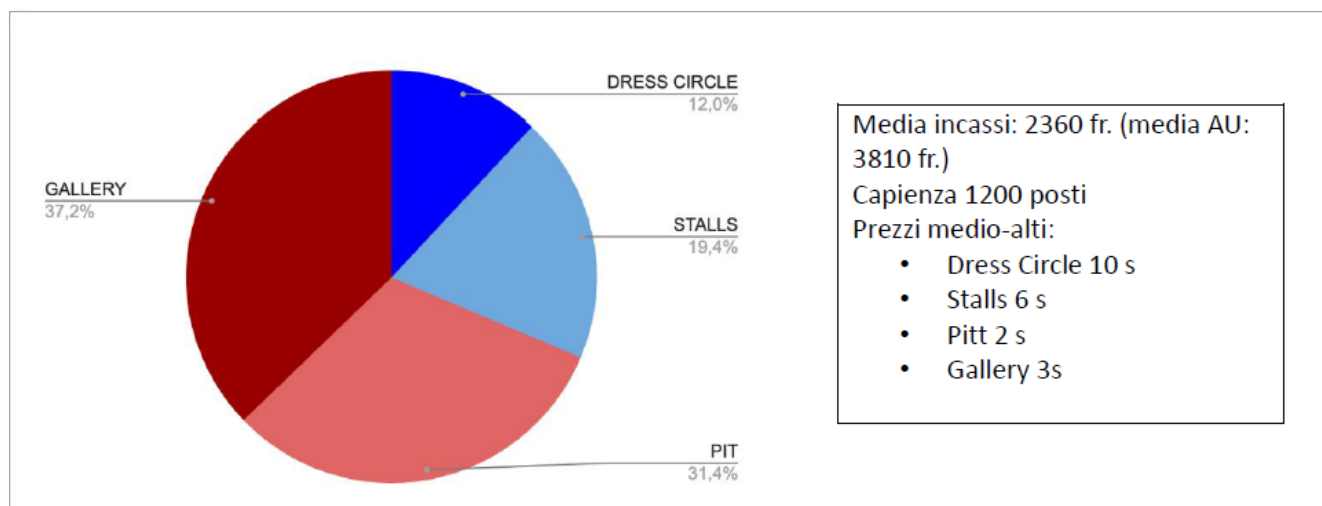


Fig. 18 – Grafico della distribuzione media dell'audience al Royal Theatre di Adelaide (dal 21 novembre al 4 dicembre 1875) nei diversi settori della sala

Osservando i dati dell'ultima tappa della tournée, quella di Adelaide (Fig. 18) l'impressione non cambia; le recite al Royal Theatre – di nuovo, un teatro prestigioso in cui la CDI azzarda prezzi alti ma meno capiente del Victoria di Sydney e quindi meno redditizio – confermano che l'immagine costruita negli ormai quattro mesi di permanenza in terra australiana attrae un'audience diversa da quella a cui puntava il posizionamento iniziale: il 70% degli spettatori siedono tra gallery e pit, dove un biglietto costa tra i 2 e i 3 s., mentre i costosi biglietti di platea e balconata restano mediamente invenduti per il 65% e l'80% della loro rispettiva capienza.

Lo slittamento del target individuato in base alle informazioni raccolte prima dell'arrivo verso un altro diverso, inatteso, richiede alla direzione della CDI un lavoro continuo, riconoscibile nei ragionamenti sulla scelta dei teatri, dei prezzi e nelle strategie di programmazione già evidenziate che sono le variabili molto prosaiche su cui si fonda la possibilità di Ristori di consegnarsi alla stampa prima e poi alla storia con un'immagine naturalmente solida e gloriosa.

Lo mostrano bene, anche dal punto di vista sociale qui messo a fuoco, i dati relativi al vero gioiello della tournée australiana, le tre serate con cui Ristori torna a Melbourne per la seconda volta (Fig. 19), dopo un primo soggiorno di un mese all'Opera House in cui, raddoppiando i prezzi normalmente in uso, aveva ottenuto ricavi in linea con la media australiana. La Town Hall cittadina che ospita le tre serate del ritorno a Melbourne è una sala comunale molto capiente (circa tre volte gli altri teatri), dove di norma sono fissati prezzi accessibili, tra i 5 e i 3 s. Qui la CDI sceglie di conservare il prezzo del teatro, ed invita così un pubblico più ampio alle sue rappresentazioni; pubblico che, a queste condizioni, risponde con entusiasmo.

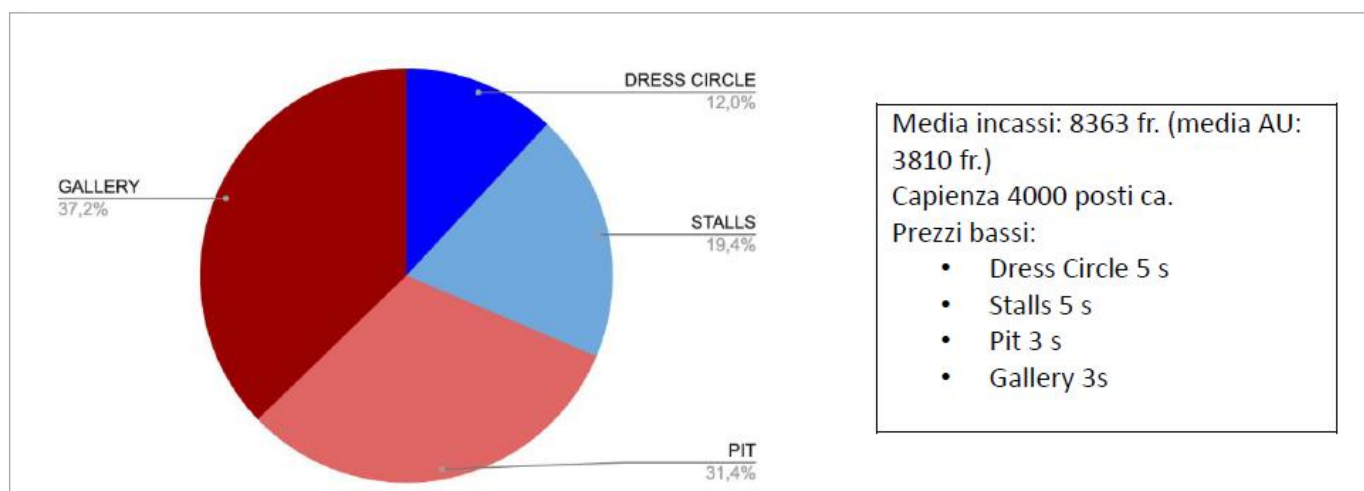


Fig. 19 – Grafico della distribuzione media dell'audience nelle tre serate alla Town Hall di Melbourne (8, 10 e 13 novembre 1875) nei diversi settori della sala

Il ritorno di Ristori in città infonde infatti, per tre sere di fila, l'elettricità che di solito è riservata alle serate d'addio: sono rappresentati i tre titoli in assoluto più remunerativi dell'intera tournée – *Maria Antonietta*, *Elisabetta* e *Maria Stuarda* (cfr. Tab. 4) – che, nelle poche date a disposizione, prendono un'aura di eccezionalità. L'eccitazione del pubblico si legge non solo nel dato medio d'incasso – il più alto in assoluto dell'intera tappa, una media 8363 fr., oltre il doppio di quella nazionale – ma nella distribuzione equa tra i quattro settori della sala, tra chi paga 5 s. per un posto e chi si accontenta di stare in piedi, in galleria o in platea, per 3 s.

Questo record di vendite è raggiunto, peraltro, soprattutto attraverso il canale distributivo alternativo al botteghino: la rivendita del Music Store di Melbourne. Ennesimo segnale dell'abilità della CDI nel giocare la sua partita su più tavoli, usando una strategia parallela a quella ufficiale e funzionale alla creazione della sua celebrità, investendo su occasioni come questa, che richiedono continui adattamenti (anche logistici, talvolta economicamente impegnativi)¹⁴⁸ per raggiungere un pubblico meno omogeneo a quello che la narrazione autocelebrativa ci tramanda; un pubblico più popolare e, nel caso australiano, essenziale alla sostenibilità economica dell'impresa.

¹⁴⁸ Quelle alla Town Hall di Melbourne sono date fortemente volute dalla direzione della CDI, che deve sobbarcarsi gli oneri economici ed organizzativi dell'uso della sala e del suo riassetto per adeguarla alle proprie esigenze tecniche, lontane da quelle dei generi d'intrattenimento abitualmente ospitati dalla sala comunale (cfr. MBA, *FAR*, *Corrispondenza*, Lettera di Gibbon a Elliot W. Bushby, 1 novembre 1875). Anche in questo caso, i costi sono molto difficili da quantificare con precisione ma non incidono significativamente sullo straordinario risultato delle tre date.

Fonti archivistiche

Archivio Storico Capitolino (ASCA), *Archivio Capranica (Capranica)*

Museo Biblioteca dell'Attore (MBA), *Fondo Adelaide Ristori (FAR)*:

Serie Corrispondenza

Serie Gestione e contabilità dell'attività teatrale (Gestione)

Sottoserie Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile (Contabilità)

Sottoserie Contratti

Sottoserie Scritture

Sottoserie Borderò e documenti allegati

Serie Attività teatrale

Sottoserie Organizzazione dell'attività teatrale (Organizzazione)

Serie Documentazione diversa

Collezione *Fotografie*

Collezione *Caricature*

Collezione *Omaggi*

Collezione *Ritagli di stampa*

Bibliografia

Amatori, F. – Colli, A. (a cura di)

2017 *Il mondo globale: una storia economica*, Giappichelli, Torino.

Antonelli, V. – D'Alessio, R.

2011 *Gli studi di storia della ragioneria dall'Unità d'Italia ad oggi. Evidenze, interpretazioni, e comparazioni in tema di autori, opere oggetto e metodi*, FrancoAngeli, Milano.

Azzaroni, Giovanni

1981 *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Bulzoni, Roma.

Baumol, J. W. – Bowen, G. W.

1965 *Performing Arts. The Economic Dilemma*, M.I.T. Press, Cambridge, 1966.



Berta, Giuseppe

2003 *L'imprenditore. Un enigma tra economia e storia*, Marsilio, Venezia.

2018 *L'enigma dell'imprenditore (e il destino dell'impresa)*, il Mulino, Bologna.

Bignami, Paola

1988 *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

Bucarelli, Mauro

1991 s.v. *De Vivo, Diego*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. XXXIX, ora reperibile in [Treccani Biografie](#), (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Buonaccorsi, Eugenio

1981 *Adelaide Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'800*, in «Teatro Archivio. Bollettino del Civico Museo dell'Attore del Teatro stabile di Genova», n. 5, settembre, pp. 156-188.

Cambiaghi, Mariagabriella

2024 *Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé. La via francese alla carriera internazionale*, in «*Drammaturgia*», XXI, n.s., n. 11, pp. 59-74.

Carlson, Marvin

1984 *Ristori in America*, in *Bernhardt and the Theatre of Her Time*, Eric Salmon (a cura di), Greenwood, Westport-London, 1984, pp. 203-223.

Carrino, Annastella

2018 *Passioni e interessi di una famiglia impresa. I Rocca di Marsiglia nel Mediterraneo dell'Ottocento*, Viella, Roma.

Castriota, Emanuela

1982 *Il viaggio come forma delle "memorie"*, in «Quaderni di teatro», n. 16, pp. 112-119.

Cavaglieri, Livia

2024a *L'impresa Ristori-Capranica. Invenzione e svuotamento della compagnia grandattoriale*, in «*Drammaturgia*», XXI, n.s., n. 11, pp. 157-170.

2024b *La circuitazione domestica di un'attrice internazionale. In tournée con Adelaide Ristori nell'estate-autunno 1860*, in Leonardo Spinelli (a cura di), *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze*, tab edizioni, Roma, pp. 53-82.

in corso di p. *Transoceanic touring: theatre stars and labour mobility*, in Matteo Paoletti (a cura di), *The Routledge Companion to the History of Theatre and Migration: 1900-2020s*, Routledge.

Cavaglieri, L. – Chichiriccò, E. – Romani, M.

2026 *Tournée et célébrité. Pour une analyse économique du «giro del mondo» d'Adelaide Ristori (1874-1876)*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 302, 1.

Chichiriccò, Emanuela

2024 *Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e 'Lady Macbeth'*, in «Drammaturgia», XXI, n.s., n. 11, pp. 27-44.

Coronella, Stefano

2023 *Ragioneria generale: la logica e la tecnica delle scritture contabili*, Franco Angeli, Milano.

Cosenza, Giovanni Carlo

1875 *Mad for a purpose: a comedy in two acts, translated from the Italian by Alice M. Solomon, expressly for Madame Adelaide Ristori*, Henry Solomon, Sydney.

Cowen, Tyler

1996 *Why I Do not Believe in Cost-disease: Comment on Baumol*, in «Journal of Cultural Economics», XX, n. 3, Special Issue: The 30th Anniversary of "The Performing Arts: An Economic Dilemma" by Baumol and Bowen, pp. 207-214.

D'Amico, Sandro

1984 *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in Petrolini. *La maschera e la storia*, Franca Angelini (a cura di), Laterza, Roma-Bari, pp. 25-38.

Davis, Tracy C.

2000 *The economics of the British stage: 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press.

Denman Strahan, Richard

1984 *The American Theatrical Tours of Charles Kean*, Dissertation in Philosophy, University of Florida.

Doglio, Federico

1969 *Il teatro pubblico in Italia*, Bulzoni, Roma.

Felloni, Giuseppe

1997 *Moneta, credito e banche in Europa: un millennio di storia*, Banca Carige, Genova.

Frank, Robert H.

2003 *Microeconomia*, Mc Graw-Hill, Milano.

Galletti, Bartolomeo

1876 *Il giro del mondo colla Ristori: note di viaggio*, Tipografia del Popolo Romano, Roma.

Giorcelli, Cristina

1981 *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, in «Teatro Archivio», n. 5, settembre.

Gordon-Clark, Janette

2003 *From Melbourne to Broadway: the Career of Eleanor Carey*, in «Nineteenth Century Theatre and Film», XXX, n. 1, pp. 11-25.

Guerzoni, G. – Romani, M.

1998 *Breve storia dell'intervento pubblico in campo teatrale nell'Italia dell'Ottocento*, in Walter Santagata (a cura di), *Economia dell'arte*, UTET, Torino, pp. 197-228.

Henderson, Ruth

2006 *A Confluence of Moravian Impresarios: Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus*, in John Graziano (a cura di), *European Music and Musicians in New York City, 1840-1900*, Boydell & Brewer, Woodbridge, pp. 235-252.

Knepler, Henry

1968 *The gilded stage: the lives and careers of four great actresses Rachel Felix, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt and Eleonora Duse*, Constable, London.

Licini, Stefania

2007 *Donne e affari nella Milano dell'Ottocento*, in «Annali di storia dell'impresa», 18, pp. 53-74.

2012 *Scritture contabili e storia di impresa. Un caso di studio (1838-1882)*, in C. Rossi – G. Rusconi – S. Servalli (a cura di), *Saggi di storia delle discipline aziendali e delle dottrine economiche: scritti in onore di Antonio Amaduzzi professore emerito*, RIREA, Roma, pp. 593-609.

Lilti, Antoine

2014 *Figures publiques: l'invention de la célébrité 1750-1850*, Fayard, Paris.

Livio, Gigi

2000 *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge – G. Davico Bonino, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino, pp. 611-675.

Love, Harold

1984 *The Australian Stage: a documentary history*, Kensington, New South Wales University Press.

Luchini, Ernesto

1898 *Storia della ragioneria italiana*, Amministrazione del periodico 'Il ragioniere', Milano.

Mariani, Laura

2024 *L'Ottocento delle attrici: da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse*, Viella, Roma.

Meldolesi, Claudio

1984 *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno, pp. 102-111.

Meldolesi, C. – Taviani, T. (a cura di)

1995 *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.

Mezzani, Donatella

2024 *Il fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova*, in «Drammaturgia», XXI, n.s., 11, pp. 11-25.

Mitchell, Tony

1995a *Adelaide Ristori Tours Australia 22 July - 4 December 1875, I*, in «Australasian Drama Studies», XXVI, pp. 179-199.

1995b *Adelaide Ristori Tours Australia 22 July - 4 December 1875, II*, in «Australasian Drama Studies», XXVII, pp. 123-141.

Monsagrati, Giuseppe

1998 *s.v. Galletti, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. LI, ora reperibile in [Treccani Dizionario Biografie](https://www.treccani.it/dizionario-biografico/), (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Mottei, P.

1874 *La Ristori al Brasile*, «L'Arte drammatica», n. 37, 18 luglio.

Nicholson, Rashna Darius

- 2022 *Italian Impresarios, American Minstrels and Parsi Theatre: Sonic Networks and the Negotiation of Opera in Colonial South and South East Asia*, in A. Körner – P. M. Kühl (a cura di), *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century* Cambridge University Press, Cambridge, pp. 214-238.

O'Neill, Sally

- 1969 *s.v. George Selth Coppin (1819-1906)*, in *Australian Dictionary of Biography*, Melbourne, Melbourne University Press, vol. III, ora reperibile in National Centre of Biography, Australian National University, [Australian Dictionary of Biography](https://www.anu.edu.au/australian-encyclopedia/biography), (ultimo accesso: 11 febbraio 2026).

Paoletti, Matteo

- 2017 *Savona e la sua scena. Il Teatro Chiabrera tra Risorgimento e Unità (1853 – 1883)*, Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, Genova.

Petrini, Armando

- 2024 *La Drammatica Compagnia della Città di Torino (1877-1884). Il progetto, le vicende, qualche dato, in 1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze*, a cura di Leonardo Spinelli, tab edizioni, Roma, pp. 83-118.

Piazza, Dino (a cura di)

- 1948 *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo 1874-1875: lettere di viaggio*, Italgo, Milano.

Piperno, Franco

- 1987 *Il sistema produttivo fino al 1780*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EDT, Torino, pp. 1-75.

Pollard, Sidney

- 2000 *Capital Accounting in the Industrial Revolution*, in *Essays on the Industrial Revolution*, Colin Holmes (a cura di), Routledge, New York, pp. 81-97.

Ristori, Adelaide

- 1887 *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino-Napoli.
2005 *Ricordi e studi artistici*, a cura di Antonella Valoroso, Dino Audino, Roma.

Romani, Marina

- 2021 *Paesaggi relazionali. Risorse di stato, risorse etniche, relazioni*, in Giovanni Gregorini e Marina Romani (a cura di), *Borghesie nazionali, borghesie cosmopolite. Banca privata, finanza, reti (Italia, secoli XVIII-XX)*, Franco Angeli, Milano, pp. 159-182.

Schino, Mirella

- 2023a *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Carocci, Roma.
2023b *Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse*, in «Drammaturgia», XX, n.s., 10, pp. 93-108.

Sciarelli, Fabiana

- 2005 *La gestione dell'impresa teatrale. La produzione artistica e l'economia aziendale*, Giannini, Napoli.

Simoncini, Francesca

- 2020 *La Consécration d'Adelaide Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité (1866-1868)*, in «Cahiers de Littérature Française», n. 19, p. 83-100.

Spinelli, Leonardo (a cura di)

- 2024 *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze*, tab edizioni, Roma, pp. 53-82.

Steffan, C. – Zoppelli, L.

- 2023 *Nei palchi e sulle sedie: il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Carocci, Roma.

Szymanski-Düll, Berenika

- 2025 *Defining the Theatre Migrant: A Concept Developed Through the Lens of Nineteenth-Century Theatre Practices*, in B. Szymanski-Düll – L. Skwirblies (a cura di), *European Theatre Migrants in the Age of Empire Personal Experiences, Transnational Trajectories, and Socio-Political Impacts*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 15-34.

Valoroso, Antonella

- 2022 *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Carocci, Roma.

Vannucci, Alessandra

- 2022 *Di lei attaccatissimo D. Pedro: epistolario tra Adelaide Ristori e l'ultimo imperatore del Brasile*, Morlacchi, Perugia.



Viziano, Teresa

- 2004 *Adelaide Ristori e Bianca Capranica. Madre attrice, figlia marchesa*, in *Donne e teatro*, a cura di Daria Perocco, Università Ca' Foscari, Venezia.
- 2013 *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, La conchiglia di Santiago, San Miniato.