

Altre
visioni

107

Livia Cavaglieri

*Questo volume è stato stampato con un contributo dell'Università
degli Studi di Genova – Progetti di ricerca di Ateneo 2010.*

Trust teatrali e diritto d'autore
(1894-1910)
La tentazione del monopolio

con un'appendice di Matteo Paoletti

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-347-2


Titivillus

Indice

p. 7	Tavola delle sigle e abbreviazioni
9	Premessa
13	Capitolo primo.
	Cambi di scena tra Otto e Novecento
15	1. <i>Un cambiamento strutturale: lo Stato da finanziatore a esattore</i>
20	2. <i>L'emancipazione distributiva dello spettacolo leggero</i>
21	3. <i>Capocomici e impresari alla ricerca di un equilibrio fra entrate e uscite</i>
28	4. <i>Nuovi modelli produttivi e società anonime</i>
31	5. <i>Un'ossessione collettiva: i trust (teatrali e non)</i>
38	Capitolo secondo.
	Autori alla riscossa: dal libero mercato verso il monopolio
41	1. <i>Il peccato originale della SIA: Giuseppe Giacosa e il traffico delle pochades</i>
44	2. <i>La SIA secondo Marco Praga</i>
52	3. <i>Adolfo Re Riccardi, "il feroce razziatore di commedie"</i>
61	4. <i>Autunno-inverno 1903: guerra o "semi-buffa commedia Società-Riccardi"?</i>
72	5. <i>Una pace ambivalente</i>
76	Capitolo terzo.
	Primi esperimenti di trust drammatici (1904-1908)
76	1. <i>Tra Roma e Milano, i pionieri dei trust</i>
85	2. <i>La combinazione Chiarella-Re Riccardi, il primo grande progetto di trust drammatico</i>

p. 93	3. <i>Reazioni ostili della Società Italiana degli Autori</i>
100	4. <i>Ma qual è il vero trust?</i>
105	5. <i>Epilogo autunnale e nuovi equilibri</i>
111	6. <i>La strategia degli attacchi personali: Adolfo Re Riccardi e Giannino Antona Traversi</i>
116	7. <i>Qualche considerazione conclusiva</i>
119	Appendice.
	I trust nel teatro lirico: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931)
	<i>di Matteo Paoletti</i>
121	1. <i>Una risposta a un sistema in crisi: il trust nel mercato dell'opera</i>
130	2. <i>Un trust italiano: le ambizioni della STIn nel suo primo anno di vita</i>
148	3. <i>Le molte vite della STIn: dalla gestione Mascagni alla liquidazione</i>
155	Bibliografia
156	Bibliografia dei capitoli I, II, III <i>a cura di Livia Cavaglieri</i>
163	Bibliografia dell'Appendice <i>a cura di Matteo Paoletti</i>
165	Indice dei nomi

TAVOLA DELLE SIGLE E ABBREVIAZIONI

Fonti archivistiche

AAT	Archivio Antona Traversi, Meda (MB) <i>GAT Fondo Giannino Antona Traversi</i>
AMTS	Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, Milano
ASCA	Archivio Storico Capitolino, Roma <i>STIn Archivio della Società Teatrale Internazionale</i> <i>X^I Ripartizione X (Antichità e Belle Arti) 1907-1920</i> <i>Contr. Segretariato Generale – Contratti</i>
ASCCRM	Archivio Storico della Camera di Commercio, Roma <i>TCP Fondo Ex Tribunale Civile e Penale di Roma – Sezione Commerciale</i>
ASCGE	Archivio Storico del Comune di Genova <i>Amm. III Fondo Amministrazione Comunale 1860-1910</i>
ASCTO	Archivio Storico del Comune di Torino <i>Aff. Affari degli Uffici Comunali – Gabinetto del Sindaco</i> <i>Scr. Scritture private</i>
ASR	Archivio Storico Ricordi, Milano <i>Cp. Copialettere</i>
ASTO	Archivio di Stato di Torino <i>TT Tribunale di Torino – Atti (Rubriche) di società</i>
AV	Archivi del Vittoriale, Gardone del Garda (BS) <i>AG Archivio Generale</i>
BFI	Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Università degli Studi di Bologna <i>Lopez Fondo Sabatino Lopez</i>

BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale, Roma
ARC	Sezione Rari – Archivi Raccolte Carteggi
SIAE	Biblioteca Teatrale della Siae, Roma (già Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo)
AUT	Autografi
CONT	Contratti

Quotidiani e periodici

«AD»	«L'Arte Drammatica»
«CS»	«Corriere della Sera»
«DA»	«I Diritti d'autore. Bollettino degli atti e notizie della Società Italiana degli Autori»
«GT»	«Gazzetta dei Teatri»
«MA»	«Il Mondo Artistico»
«NA»	«Nuova antologia di scienze, lettere ed arti»
«P»	«Il Palcoscenico»
«PF»	«Il Piccolo Faust»
«RTI»	«La Rivista Teatrale Italiana (d'arte lirica e drammatica)»
«S»	«La Stampa»
«T»	«La Tribuna»
«TI»	«Il Teatro Illustrato»
«Ts»	«Il Tirso»

Dizionari biografici

ABEPI	AA.VV., <i>Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica</i> , a cura di V. Herrero Mediavilla, K.G. Saur, München 1986-2005
ABI	AA.VV., <i>Archivio Biografico Italiano</i> , a cura di T. Nappo, K.G. Saur, München 1997-2001
DBI	AA.VV., <i>Dizionario biografico degli Italiani</i> , Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1960-

PREMESSA

L'industria, prima celata nell'arte, si palesa ora con tutti gli aspetti, i problemi, le lotte e le concorrenze materiali. Il Teatro esce dal suo involucro ideale ed entra, alla luce del sole, nel novero delle attività industriali¹.

Questo libro nasce dalla curiosità scaturita dalla singolare espressione “trust teatrali”², in cui ci s’imbatte ripetutamente studiando il teatro italiano dagli albori del Novecento fino agli anni Trenta. A dare fama a queste bizzarre creature è stata certamente la severa penna del giovane Antonio Gramsci, che con alcuni famosi articoli si ribellò a una Torino trasformata in “feudo del varietà”³ dai fratelli Chiarella, eredi di una solida tradizione familiare nell’attività di esercizio teatrale e abili nello sfruttare la posizione di mercato raggiunta. L’aspetto nuovo e dirompente delle strategie da loro adottate fu nella capacità di aggregarsi e di stringere intese con gli altri grandi impresari dell’epoca per concertare azioni comuni, i cui risultati concreti – in analogia con quanto succedeva nella grande industria – furono definiti dai contemporanei “trust teatrali”. Fu un modo di operare che ebbe successo, al punto che negli anni Venti, alle soglie dell’intervento fascista nell’organizzazione delle scene, “l’intero mondo dello spettacolo dal vivo appariva dominato dalla progressiva concentrazione del potere economico nelle imprese più forti”⁴.

¹ D. Lanza, *Il convegno dell'industria teatrale*, «S», 12 luglio 1905.

² In tale locuzione il vocabolo trust è usato in senso concorrenziale e non in quanto strumento fiduciario (si veda cap. I, § 5).

³ Si tratta di sei articoli pubblicati nella rubrica *Teatri* della pagina torinese de «L'Avanti!», tra giugno 1916 e luglio 1917. Si possono leggere in A. Gramsci, *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Aragno, Torino 2010, pp. 85-86; 93-94; 207-208; 211-219.

⁴ G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009², p. 79.

L'idea che forme di distorsione della concorrenza – accordi collusivi, monopoli e concentrazioni – possano attuarsi anche in un ambito artigianale, decentrato e frammentato come quello del teatro italiano ha stimolato la mia curiosità e suscitato varie domande: i cosiddetti trust teatrali esercitarono realmente un controllo del mercato teatrale italiano? E se sì, come? Oppure rappresentarono una minaccia in un periodo di trasformazioni e insicurezze per un'arte antica, come quella teatrale, che si sentiva in punto di morte e si chiedeva ansiosamente come risorgere?

Per rispondere era necessario risalire alle origini fenomeno. Il lavoro di dettaglio sulle singole tessere del mosaico in costruzione, scontratosi quotidianamente con gli impegni didattici e accademici, si è tuttavia rivelato estremamente lento. Di qui la decisione che ha portato ai limiti cronologici del presente e dei (tale è l'auspicio) prossimi contributi, ossia la scansione dell'indagine in più tappe, che circoscrivano momenti storici definiti, in cui analizzare quali forme, funzioni e valori abbiano via via assunto nei primi decenni del Novecento i trust teatrali (e affini), qui considerati come espressione del più ampio problema della concorrenza in ambito teatrale e come chiave d'accesso generale alla storia dell'organizzazione e dell'economia dello spettacolo.

Il Capitolo primo sviluppa una riflessione di contesto, delineando i principali fattori di trasformazione di lungo periodo nei meccanismi produttivi e distributivi teatrali dall'Unità d'Italia agli anni immediatamente precedenti il Fascismo e anticipando alcuni risultati dell'analisi condotta nelle pagine successive. Il Capitolo secondo prende le mosse dal 1894, anno in cui un ricco e brillante torinese lascia la carriera militare per entrare in affari teatrali: è Adolfo Re Riccardi, il più famoso e criticato impresario dalla fine dell'Ottocento alla metà degli anni Venti. Due anni più tardi, Marco Praga diviene direttore generale della Società Italiana degli Autori e fra i due nasce una lunga lotta all'ultimo sangue, giustamente definita “la reale protagonista di questi anni teatrali”⁵. Originata da un'accesa concorrenza nel mercato dei copioni e da due idee opposte della gestione dei diritti d'autore, la contesa s'inasprisce vieppiù, a causa della visione monopolistica cui tende la SIA progettata da Praga, in un susseguirsi di colpi di scena che alternano gli estremi della competizione feroce e della pragmatica collusione. Con la fusione dei cataloghi SIA-Re Riccardi nel 1904 si chiude

temporaneamente la guerra ed emerge in tutta evidenza il problema delle tentazioni monopolistiche in ambito di diritto d'autore. Il terzo capitolo verte sui primi esperimenti aggregativi che furono definiti trust teatrali: oltre ai due protagonisti appena menzionati emergono i fratelli Chiarella, Enrico Suvini e Luigi Zerboni. È una storia di trust tentati e falliti, che trova un momento di arresto al principio del 1908 con l'uscita di Re Riccardi dalla SIA e una ridefinizione degli equilibri in gioco.

Snodo davvero significativo è il 1907-08, momento in cui – mentre si sta esaurendo il ciclo economico ascendente di cui anche il teatro beneficia – le forze in campo si concentrano in un'inedita coalizione tra organizzatori lirici e drammatici attorno al grande progetto della Società Teatrale Internazionale (STIn)-Società Teatrale Italo-Argentina (STIA). A una messa a fuoco della forma primigenia, delle strategie e dei limiti di questo ambizioso e multiforme progetto di trust transoceanico si dedica in Appendice Matteo Paoletti, anticipando parte della ricerca in corso di stesura nell'ambito del Dottorato in Arti, Spettacolo e Tecnologie Multimediali dell'Università degli Studi di Genova. Lo ringrazio per avere condiviso con entusiasmo e intelligenza la ricerca, permettendo al lavoro di assumere un orizzonte più ampio, che incrocia generi e mondi diversi, eppure in comunicazione e interrelazione continue tra loro, come quelli del teatro musicale e recitato.

Il lavoro di entrambi ha preso avvio da un'attenta ricerca emerografica su alcuni quotidiani a diffusione nazionale e sulle maggiori testate teatrali del periodo, al fine di delineare il procedere pubblico dei fatti e delle opinioni. Fonti archivistiche di natura epistolografica hanno permesso di verificare i retroscena e gli atteggiamenti privati dei protagonisti di questa storia, mentre documenti di carattere amministrativo, giuridico e finanziario sono stati fondamentali per la ricostruzione della vicenda della STIn-STIA. La lettura di studi, trattati, memorialistica, documenti ufficiali coevi, insieme al vaglio della letteratura scientifica disponibile, ha permesso infine di collocare l'analisi in un panorama di caratteri e tendenze di fondo già in parte disegnato da chi ci ha preceduti in alcuni tratti di questo itinerario. La speranza è di avere a nostra volta delineato un frammento del disegno generale.

Milano-Genova, luglio 2012

⁵ P. D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Bulzoni, Roma 1984, vol. I, p. 13.

Capitolo primo CAMBI DI SCENA TRA OTTO E NOVECENTO

Sono riconoscente al personale degli archivi e delle biblioteche per avermi assistita nelle ricerche. In particolare per la loro disponibilità e competenza desidero ringraziare: Gian Domenico Ricaldone, Danila Parodi e Paola Lunardini (Museo Biblioteca dell'Attore di Genova); Daniela Montemagno e Valentino Ballarin (Biblioteca Teatrale SIAE); Federica Rossi (Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italiana dell'Università degli Studi di Bologna); Matteo Sartorio (Archivio del Museo Teatrale alla Scala); Roberta Valbusa e Alessandro Tonacci (Archivi del Vittoriale), Maria Pia Ferraris (Archivio Storico Ricordi). Ringrazio altresì Giovanni Antona Traversi per avermi messo a disposizione con fiducia le carte di famiglia.

Devo a Simona Morando e Donatella Orecchia spunti, consigli e sostegno; a Giorgio Schiano di Pepe la revisione dei concetti giuridici; ad Alessandro Ferrari e Lina la giusta determinazione.

L. C.

Ringrazio per la disponibilità Mariarosaria Senofonte, Elisabetta Mori, Maria Teresa De Nigris e Gloria Ludovisi (Archivio Storico Capitolino di Roma) e Marco Esposito (Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma). Devo al prof. Marco Doria l'aiuto nella lettura delle carte societarie e molte suggestioni sulla storia economica e d'impresa. A Erika un grazie per i consigli giuridici e la pazienza nello spiegarmi.

M. P.

Gli anni che dalla “crisi di fine secolo”¹ vanno al periodo tra le due guerre rappresentano per il teatro italiano, drammatico e musicale, un momento delicato, in cui si acuisce la sensazione di essere giunti all'esaurimento del modello che aveva caratterizzato l'esperienza teatrale ottocentesca (allorché “la cultura dell'andare a teatro” aveva avuto “una sua forte presa sulla società italiana”² e notevoli erano state le punte sotto il profilo della creatività e dell'innovazione artistica) e di trovarsi nel contempo all'ingresso di una società dello spettacolo più ampia, differenziata e complessa, di cui però non sono ancora chiare né la natura, né la direzione di marcia, né infine l'esito – a noi ben conosciuto – di indebolimento dei generi teatrali tradizionali, destinati a un consumo elitario. La tecnologia rende possibile la novità epocale dello spettacolo riprodotto e la nascita e il successivo imporsi di nuovi generi di spettacolo (non più esclusivamente ‘dal vivo’), affiancati dal successo crescente delle manifestazioni sportive: si tratta globalmente di un ampliamento dei linguaggi e dell'ingresso di nuove forme di intrattenimento, nelle quali “la nascente società di massa” trova quegli “orizzonti simbolici omogenei”³ di cui è in cerca per determinarsi e ulteriormente svilupparsi. Il disagio dei contemporanei di fronte ai mutamenti in corso si riassume nella parola “crisi” che pervade il discorso pubblico dalla metà degli anni

¹ Ci si riferisce agli anni 1887-1896 (per alcuni fino al 1900) in cui, ai problemi economici successivi alla crisi agraria, si sommano difficoltà politiche e dissenso sociale. Per un inquadramento generale, si veda AA.VV., *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Laterza, Roma-Bari 1995, vol. III *Liberalismo e democrazia 1887-1914*.

² C. Sorba, *Introduzione. Percorsi di ricerca fra teatro, cultura e società*, in AA.VV., *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, a cura di Ead., Carocci, Roma 2004, p. 12.

³ G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 23.

Ottanta del XIX secolo e si ripropone in molti ambiti particolari: se l'opera lirica la sente risuonare spesso già negli ultimi decenni dell'Ottocento⁴, il teatro drammatico la fa propria con insistenza negli anni Venti⁵, anche se già da tempo vi è la confusa percezione di trovarsi in una situazione precaria⁶. La crisi è innanzitutto avvertita per quel che riguarda i modelli a cui l'organizzazione del processo produttivo è usa fare riferimento: se la compagnia capocomicale s'indebolisce e funziona sempre più a fatica, l'impresariato lirico è addirittura al definitivo tramonto.

Più grave, più complessa e con radici più antiche è la crisi dell'opera in musica, che riguarda il senso e significato stesso del rapporto con la coeva società italiana e si traduce in definitiva nell'affievolirsi della produzione di opere nuove e nella concentrazione sull'opera di repertorio. Minato nel suo ruolo e nelle sue funzioni, privo del supporto economico necessario, l'impresario conosce sempre più spesso il fallimento di gestione. Della sua debolezza approfittano i grandi editori musicali, la componente più moderna e avanzata in senso industriale del sistema, i quali esercitano un forte controllo sulle scelte produttive dei teatri d'opera. Sul lungo periodo, il risultato sono la fine del sistema degli appalti e l'estromissione dell'impresario dai circuiti produttivi più importanti: egli è ora relegato a produzioni marginali o ad attività più vicine all'agenzia, come l'organizzazione delle grandi tournée internazionali dei cantanti più in voga⁷.

Più lentamente e meno inesorabilmente entra in difficoltà anche la compagnia capocomicale, intesa sia come sistema di vita e di organizzazione familiare, sia come nucleo artistico produttivo. Si rompono gli equilibri assestati della microsocietà teatrale e si esaurisce progressivamente la tradizione dei figli d'arte, mentre gli attori si mescolano alla società civile, aprendosi a nuove dinamiche sociali: si attenua in definitiva la storica "asimmetria"

⁴ Cfr. J. Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Böhlau-Oldenbourg, Wien-München 2009, pp. 133-142.

⁵ Cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 44-55 e 76-93.

⁶ Miraggio disorientante sul futuro è la grande espansione economica del teatro leggero negli anni della prima Guerra Mondiale, di cui beneficia in parte anche la prosa (cfr. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 39-41).

⁷ Cfr. Appendice, § 1. Globalmente si rimanda a J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985 [ed. or. 1984], pp. 164-176; F. Nicolodi, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in AA.VV., *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, EDT, Torino 1987, vol. IV *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 167-229; C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 232-264; J. Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Bärenreiter, Kassel 2007.

dell'attore "rispetto ai livelli di cultura del suo tempo"⁸. La compagnia di tradizione è messa in discussione nelle sue caratteristiche intrinseche (il capocomico, il nomadismo, il sistema dei ruoli, la prevalenza attoriale sul testo)⁹, ma riesce ad adattarsi e a mantenere un ruolo determinante come istanza produttiva ancora ai nostri giorni, conoscendo e sperimentando – come si vedrà – nuove soluzioni organizzative del processo produttivo.

1. *Un cambiamento strutturale: lo Stato da finanziatore a esattore*

Un fattore determinante di cambiamento è rappresentato dagli effetti economici della costruzione del nuovo Stato e dall'atteggiamento generale che esso adotta verso le attività teatrali.

Come è noto, la politica teatrale dell'Italia unita fu inaugurata dalla cancellazione della dote garantita dai governi preunitari alle stagioni liriche dei teatri governativi e dalla cessione della proprietà di tali teatri – divenuti costose e ingombranti eredità – dal demanio ai singoli municipi. Benché l'istituto della dote già fosse entrato in crisi in seguito alle rivoluzioni del Quarantotto e l'ultima compagnia drammatica privilegiata, la Reale Sarda, fosse spirata negli anni Cinquanta, ora il nuovo Stato interrompeva del tutto la tradizione di sovvenzione alla produzione teatrale, chiamando in causa i municipi, ai quali spettava la facoltà (eventuale) di finanziamento. Se ciò avvenne "non per una scelta di decentramento politico e culturale, ma per cancellare le spese di gestione dei teatri dal bilancio statale"¹⁰, d'altra parte il liberalismo e la politica del non intervento dettarono a livello politico le ragioni della sparizione del governo dai finanziatori dell'arte teatrale¹¹. Vi

⁸ C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, «Inchiesta», XIV, 63-64, gennaio-giugno 1984, p. 103. Cfr. anche D. Lanza, *Il convegno dell'industria teatrale*, «S», 12 luglio 1905: "Questa classe di persone che sembrava [...] un mondo di zingari, *ex lege*, in mezzo al consorzio ordinato degli altri uomini, considerata come elementi di una società bizzarra e randagia, fondata su consuetudini arcaiche, ha da qualche tempo rotto le barriere in cui si rinserrava".

⁹ Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1993², pp. 6-19.

¹⁰ V. Monaco, *Le capitali del teatro borghese*, in AA.VV., *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 106. Si veda anche R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., pp. 19-23.

¹¹ I limitatissimi fondi a disposizione delle arti musicali e drammatiche, allocati presso il ministero della Pubblica Istruzione e destinati ai concorsi drammatici e alla formazione (Regi Conservatori e Scuola di declamazione di Firenze), sono da considerarsi residuali rispetto alla politica governativa complessiva.

fu in questo una sintonia d'intenti tra governanti e governati: se i primi avvertono il desiderio "di smarcarsi da uno stile di governo di stampo assolutista", oltre a non nascondere "un certo scetticismo nei confronti della valenza educativa del teatro", i secondi temono "che un «allargamento di protezione» finisca per implicare una «restrizione di libertà»"¹².

Deciso a costruire la nuova compagine statale, a potenziare i trasporti e le comunicazioni, a rafforzare l'esercito e la marina, a stimolare infine un'industrializzazione tardiva ma improcrastinabile, lo Stato italiano inaugura una politica economica di mobilitazione delle risorse interne e redistribuzione della ricchezza, "mediante meccanismi di risparmio forzato a carico delle classi medie e dei ceti meno abbienti"¹³. Anche le imprese di spettacolo sono chiamate a partecipare allo sforzo di canalizzazione delle risorse: lo Stato non si limita dunque a cancellare la consuetudine di finanziamento, obbliga bensì anche l'attività teatrale, in quanto attività commerciale produttrice di redditi, a contribuire al bilancio statale. L'articolo 23 della *Legge* 19 luglio 1868, n. 4480, *Modifiche alla Legge del registro e bollo* introduce così una tassa del 10% sugli introiti lordi degli spettacoli "in compenso di quella del bollo che potrebbe essere apposto a biglietti d'ingresso o ai fogli comprovanti gli abbuonamenti o affitti"¹⁴. Si vuole tassare un lusso, ma, di fronte all'impossibilità per molti teatri di aumentare i prezzi dei biglietti senza perdere il pubblico¹⁵, l'imposta si configura presto come una vera e propria tassa sulla produzione teatrale¹⁶.

Ma se il nuovo Stato vara una politica economica di sfruttamento delle

¹² I. Piazzoni, *Il governo e la politica per il teatro: tra promozione e censura (1882-1900)*, in AA.VV., *Scene di fine Ottocento*, cit., pp. 77 e 89.

¹³ F. Bonelli, *Il capitalismo italiano. Linee generali d'interpretazione*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Annali 1. Dal feudalesimo al capitalismo*, coordinata da R. Romano e C. Vivanti, Einaudi, Torino 1978, p. 1203.

¹⁴ Cito l'art. 23 da E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Hoepli, Milano 1893³, pp. 66-67. Di ben diversa concezione era la tassa di un decimo degli introiti che pagavano i teatri minori di Torino (ma per un certo periodo anche quelli milanesi) sotto il governo sabauda e che andava a favore del Teatro Regio: era un privilegio di derivazione napoleonica e valeva a ulteriormente sovvenzionare il teatro musicale con le briciole della prosa (cfr. *ivi*, pp. 64-65).

¹⁵ Cfr. Pes, *Aumentano le delizie*, «AD», XXXI, 46, 27 settembre 1902.

¹⁶ Ulteriori forme di tassazione erano l'imposta sui fabbricati, che ricadeva su proprietari teatrali e sui palchettisti; la tassa di licenza di esercizio, che ricadeva sugli esercenti, oltre all'imposta sulla ricchezza mobile. Il pettegolissimo *Notiziario*, «AD», XXXIV, 28 ottobre 1905 riporta i redditi imponibili delle compagnie drammatiche più famose: Zacconi, Novelli, Teresa Mariani 6000 lire, Talli-Gramatica-Calabresi 5.000, Andò-Di Lorenzo 4.500, Caimmi-Zoncada 5000. Impressionante la disparità con Fregoli (12.000) e l'operettista Marchetti (8.000).

attività di spettacolo¹⁷, per parecchio tempo si tratta più di un atteggiamento teorico che di una realtà effettiva, poiché le difficoltà di accertamento diretto degli introiti e la volontà del governo di "tenere conto dei timori del mondo teatrale e tentare una soluzione di trattativa e di compromesso sul terreno della prassi, al di là del dettato della legge"¹⁸ rendono preferibile il sistema dell'abbonamento, che alle imprese risulta economicamente assai conveniente¹⁹. Se a ciò si aggiunge che l'evasione fiscale da parte delle imprese era ingente e appoggiata da indulgenze o inadempienze delle prefetture²⁰, si capisce come i proventi della tassa furono a lungo esigui rispetto alle previsioni e come essa andò a colpire nel concreto l'attività teatrale assai meno realmente di quanto si lamentasse a gran voce.

Ad apertura di secolo scatena perciò un putiferio l'art. 7 della *Legge* 23 gennaio 1902, n. 25, allegato A, in cui la tassa è elevata al 12% e la facoltà di riscossione è ceduta ai comuni (come compensazione dell'abolizione del dazio sui farinacei), i quali hanno gli strumenti per controllarne una severa applicazione. Alcuni municipi (fra cui Torino, Genova, Bologna, Milano) decidono infatti di ottenere il massimo ottenibile e di eliminare la possibilità dell'abbonamento: a Milano, per esempio, l'assessore alle finanze Arturo Stabilini mira a "ottenere il reddito di 130.000 lire annue, mentre fino a ieri il Governo, per la città di Milano, non esigeva che 60.000 lire annuali"²¹.

I nuovi provvedimenti, che trovano applicazione in estate, incontrano l'opposizione feroce del mondo teatrale. Giovanni Chiarella chiude il Politeama Genovese in segno di protesta; Ulisse Andrei da Perugia e Cesare Dalmas da Mantova invocano la convocazione di un congresso e la fonda-

¹⁷ Sarà Giovanni Rosadi il primo funzionario pubblico a denunciare nel 1922 "l'avarizia dello Stato verso il teatro, che è l'arte da cui l'Erario ricava indubbiamente le maggiori somme, mentre vi consacra spese minime nel bilancio delle Belle Arti", citato in G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 59.

¹⁸ Cfr. I. Piazzoni, *Spettacolo istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Archivio Guido IZZI, Roma 2001, p. 286.

¹⁹ Benché da pagarsi in anticipo e con un'aliquota innalzata al 12%, l'abbonamento era determinato sul prodotto lordo presuntivo, ossia sulla "metà del provento lordo di cui è suscettibile il teatro [...] in ragione della sua capacità e dei prezzi di ogni categoria soggetti a tassa". Cito l'art. 45 del *Regolamento* 25 settembre 1874, n. 2128 da E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, cit., p. 68.

²⁰ Si veda I. Piazzoni, *Spettacolo istituzioni e società...*, cit., p. 286-298.

²¹ «SP», I, 21, 3 luglio 1902, citata in P. D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia...*, cit., vol. I, p. 125.