



DOTTORATO DI RICERCA
in “IL CINEMA NELLE SUE INTERRELAZIONI CON IL TEATRO E LE ALTRE ARTI”
(XXII CICLO)

Tesi di dottorato

La figura del suggeritore: tra arte e mestiere
Thibaut Thibaut e il suo Manuel du souffleur

Dottoranda: Natascia Di Baldi

Tutor: Franco Ruffini

Anno Accademico 2008-2009

Indice

Introduzione	4
I La memoria del suggeritore	
1 Il suggeritore, un ritratto	8
2 Il lavoro del suggeritore	10
3 La buca del suggeritore: l’emblema del teatro ottocentesco	23
4 Il silenzio degli studi	29
5 Il suggeritore e il nuovo teatro	32
6 Il trattato di Thibaut Thibaut	38
7 Un teatro ordinato	44.
8 Perdita della memoria	49
II Il teatro francese e la nascita del teatro moderno	
1 Il teatro a Parigi dal XV secolo alla prima metà del XIX secolo	52
2 Il ritorno degli italiani	64
3 Dalle <i>Foires</i> ai teatri dei boulevards	67
4. Le due rive del fiume	78
5 Il dramma stampato e la formazione delle biblioteche di letteratura drammatica	87
6 Le riviste di teatro: il «Journal des Comédiens»	91
III Thibaut Thibaut e il suo <i>Manuel du souffleur</i>	
1 Thibaut Thibaut: elementi per una biografia	95
2 Extraits del <i>Manuel du souffleur</i>	104
3 Traduzione annotata del <i>Manuel du souffleur</i>	112
Appendice. Negli interstizi del teatro	
1 Suggeritore d’arte e suggeritore “intellettuale”	206
2 Schede biografiche di altri suggeritori	212
Riferimenti Bibliografici	218
Glossario: lingua di lavoro del suggeritore francese	232
Gergo teatrale italiano	269

INTRODUZIONE

Nell'introdurre il mio lavoro, anziché anticiparne la composizione che si potrà leggere nei capitoli seguenti, ritengo possa essere utile raccontarne la genesi: che risiede nella mia tesi di laurea, dedicata alla "memoria del teatro". Mentre esaminavo i documenti degli attori nelle loro ricorrenze più usuali (memorie, diari, biografie, autobiografie, scritti con pretese teoriche), mi sono imbattuta in un "oggetto" imprevisto: il *Manuel du souffleur*, un autentico trattato, ad opera non di un attore ma di un suggeritore, Thibaut Thibaut.

Quando si trova qualcosa d'imprevisto si parla talvolta di *serendipity*. Ma tale nozione, quale che possa essere la legittimità del suo uso in generale, si attaglia con pertinenza alla ricerca di tipo scientifico: la quale è caratterizzata dal fatto che o si cerca qualcosa di preciso, o si cerca – almeno - in una direzione precisa. La *serendipity*, in tal caso, sta ad indicare che si è trovato un oggetto diverso, addirittura estraneo, rispetto all'"oggetto" della ricerca, oppure che l'oggetto inaspettatamente trovato prospettava una direzione diversa, addirittura estranea, rispetto alla direzione nella quale la ricerca era orientata.

Alle cosiddette scienze umane, è difficile applicare il modello della ricerca scientifica in senso stretto. Nell'ambito delle scienze umane, più che puntare ad un oggetto o muoversi in una direzione precisa, la ricerca per lo più *si muove in un campo*. La differenza diviene ancora più marcata quando il campo è dotato di confini vaghi e non stabiliti da una consolidata e condivisa tradizione degli studi, com'è il caso degli studi teatrali. La nozione di *serendipity* può essere recuperata solo come indicatore di una *dismisura* dell'oggetto inaspettatamente trovato, di una sua sproporzione rispetto ai suoi, per così dire, compagni di campo.

Il *Manuel du souffleur* appariva davvero fuori misura rispetto agli altri oggetti trovati – e previsti – nel lavoro per la mia tesi di laurea sulla "memoria del teatro". Fuori misura per molti aspetti: la mole, il tono davvero da trattato, la pluralità degli argomenti presi in esame, la collocazione in una sede editoriale di prestigio, e altri ancora.

Con la tesi di dottorato si può dire che ho tentato di “rimettere a misura” il *Manuel du souffleur*, agendo sui vari elementi che ne caratterizzavano la sproporzione.

Il primo passo in questa strategia di “dimensionamento” è stato, ovviamente, quello di circoscrivere il campo di ricerca: dalla generica “memoria dell’attore” al mestiere del suggeritore, in particolare nel contesto storico e culturale della Francia, in cui il *Manuel* era stato prodotto e diffuso. Un altro elemento di sproporzione sul quale agire era la mole del *Manuel*. Non risultava che vi fossero analoghi scritti di pari estensione (dieci corposi capitoli) e di paragonabile concezione. Non eravamo di fronte alle consuete memorie di un suggeritore, frutto dell’esperienza e di una lunga pratica del mestiere, ma ad un vero e proprio trattato.

Ulteriore elemento “fuori misura” era costituito dalla sede di pubblicazione, una prestigiosa rivista quale il “*Journal des Comédiens*”, diretta da un’autorevole personalità quale Auguste Chaloons d’Argé, prefatore del trattato, figura di tutto rilievo nel panorama teatrale parigino.

Come risulta dal manoscritto, del *Manuel* si può ritenere che fosse prevista anche la pubblicazione in volume, il che sottolinea ulteriormente l’importanza dell’opera, anche in rapporto alla sua componente editoriale.

C’è infine la composizione interna del testo, che spazia da suggerimenti pratici, da addetti ai lavori, a considerazioni più generali sul procedimento di messa in scena di un testo, delineando la figura di un operatore che non si esaurisce nel mestiere – comunque fondamentale – di “suggerire”, ma che partecipa a titolo ben più ampio e responsabile al lavoro di preparazione dello spettacolo.

Il *Manuel* descrive con precisione le differenti fasi delle prove, dalla ri-scrittura del testo per lo spettacolo alla pubblicazione a stampa; approfondimenti così particolari che sollecitavano ad intraprendere un’indagine sull’identità dell’autore. Scoprire quale fosse il suggeritore di mestiere che aveva potuto concepire un trattato di tale portata diveniva necessario per il prosieguo del lavoro.

Altra strategia di “dimensionamento” è stata quella di interrogarsi più a fondo sul mestiere del suggeritore, superando il luogo comune che identifica in questo ruolo una figura di puro servizio motivata dai tempi ristretti di preparazione degli spettacoli; un espediente della compagnia e/o del teatro cui ricorrere solo per limitare la difficoltà degli attori

nell'apprendimento a memoria del testo. Una volta messa a fuoco l'identità dell'autore, è sembrato utile, nella prospettiva di cui sopra, interrogarsi anche su altre figure di suggeritori, costruire termini di paragone alla figura di Thibaut, sempre all'interno dello stesso campo ristretto, per cercare di capire più a fondo quale fosse il compito del suggeritore ottocentesco. Stabiliti questi preliminari il lavoro per la tesi di dottorato ha potuto prendere avvio.

Come si potrà leggere nelle pagine che seguono, la ricostruzione della figura dell'autore ha presentato notevoli difficoltà. A partire dal nome che era indicato in modo non completo.

La ricostruzione della biografica di Thibaut Thibaut è stata di gran conforto per la nostra ricerca, in quanto l'autore si è rivelato essere all'altezza della sua opera. Si trattava di una figura di notevole profilo culturale che, oltre ad essere stato apprendista suggeritore al teatro de l'Ambigu Comique e alla Gaîté negli anni in cui era direttore il prolifico scrittore Guilbert de Pixérécourt, l'inventore, francese, del melodramma.

Thibaut è così risultato essere una penna di notevole talento, autore di poesie, pièces teatrali e di un romanzo di consumo; figura non certo marginale alla complessiva organizzazione della vita culturale in Francia nella primi metà dell'Ottocento. Ad esempio, nel suo romanzo dal titolo *Le Curé de Valréas* (1840), stampato da un'importante casa editrice specializzata in letteratura di viaggio, si racconta il viaggio di una giovane orfana verso Parigi, accompagnata dal suo tutore, e dell'incontro col mondo del teatro per realizzare il suo desiderio di divenire cantante. Lo stesso può dirsi per la sua produzione drammaturgica, due interessanti opere: *Les amants enfocés* (1826), dramma in un atto composto in versi che risente delle convenzioni romantiche, e *L'Amour et les champignons* (1835), dramma eroico ambientato in Bretagna all'inizio del XVI secolo. Le due pièces non appartengono di certo all'Olimpo della grande drammaturgia, ma rivelano, anch'esse, una solida sapienza compositiva, tanto da essere pubblicate dallo stesso editore a nove anni di distanza l'una dall'altra. Il primo dramma fu rappresentato a Parigi al teatro du Foire du Luxemburg nel 1826: dopo la prima edizione, l'anno successivo uscì una seconda edizione.

La vita privata di Thibaut si è rivelata anch'essa non priva di qualche interesse. Durante gli anni della carriera di suggeritore al teatro diretto da Pixérécourt, sposò Antoniette

Mineret, danzatrice di rango. Per gli argomenti trattati nelle incursioni nel campo della narrativa, per le prove nel campo della drammaturgia, per le sue stesse vicende personali, la figura di Thibaut Thibaut appare profondamente immersa nella cultura teatrale.

Le biografie di altri suggeritori coevi sono state utili per verificare se il nostro personaggio fosse da considerare un'eccezione isolata, ovvero se si ponesse piuttosto come una figura di spicco all'interno di un panorama in cui le caratteristiche rilevate per la sua persona erano diffuse, sia pure ad un livello di minore eccellenza.

Abbiamo individuato nove biografie di suggeritori che, anche ad una prima indagine, si sono rivelate interessanti. Mi propongo di approfondirne la conoscenza, nel prosieguo della ricerca.

Esemplare, tra queste, quella di François Varez, personalità polivalente e frequentatore dei teatri dei boulevards, che aveva iniziato la sua carriera nel teatro come suggeritore, per divenire prima *régisseur* e poi famoso autore di pièces entrate nel repertorio dei teatri parigini. O quella di Louis Clairville, che raggiunse il rango di autore drammatico, a partire dalla buca del suggeritore.

La strategia di “dimensionamento”, della quale ho indicato le linee direttrici, da un lato ha permesso di considerare il trattato del *Manuel* all'interno di un corretto sistema di riferimento; dall'altro lato ha aperto una riflessione più generale sul rapporto tra teoria e pratica, tra dimensione creativa e mestiere, nel campo del teatro.

Ferdinando Taviani ha formulato questa duplicità e questa connaturata interdipendenza nei termini suggestivi delle “due gambe” del teatro, lamentando giustamente la separazione che, invece, ne viene presupposta negli studi. Non si tratta tanto di constatare l'ovvietà che le due dimensioni esistono, quanto di verificare in quali modi si correlino e si sostengano a vicenda.

La figura di un suggeritore di mestiere che fa del proprio mestiere la base materiale e la forza per entrare nel merito anche della “creazione” teatrale si propone come un modesto ma concreto contributo in una tale direzione.

Capitolo Primo

La memoria del suggeritore

1. *Il suggeritore, un ritratto*

È più di mezzo secolo che la figura del suggeritore è sparita dalla prassi teatrale, ma la sua immagine è ancora viva nella memoria. Molti spettatori ricordano la sua presenza sotto il cupolino, al centro della ribalta, e non si spiegano perché sia scomparso dal palcoscenico.

Per gli spettatori il suggeritore era una realtà naturale: aveva pure la sua “casa” lungo la linea del palcoscenico, tra finzione e realtà.

Nascosto nella sua botola, in attesa dell’inizio dello spettacolo, sostava immobile in quel punto critico della ribalta, tra scena e platea. Poi, durante lo spettacolo ogni tanto la sua voce giungeva sino alla sala, e allora gli spettatori si ricordavano che era lì, insieme a loro.

La sua presenza era necessaria, una guida rassicurante: supportava la memoria degli attori e il loro strare in scena. Dalla botola soffiava le parole non sapute, le frasi dimenticate e controllava l’intero svolgimento dello spettacolo. Era infatti l’unico ad avere in mano il testo, conosceva tutte le parti e i passaggi più difficili della pièce.

La diffusione del mestiere del suggeritore coincise con lo sviluppo del mercato degli spettacoli che alimentò l’attività commerciale delle ditte comiche professioniste nel diciannovesimo secolo ed oltre. Tutte le compagnie, a prescindere dalla loro differente condizione economica, avevano in organico almeno un suggeritore che intesseva un particolare rapporto con gli attori di cui diventava, soprattutto durante lo spettacolo, il punto di riferimento obbligato, richiedendogli una grande partecipazione fisica e nervosa. Questa figura permetteva di allestire un vasto e vario repertorio, economizzando tempi e modi di produzione.

Recentemente una commedia del drammaturgo Manlio Santanelli descrive il suggeritore come elemento importantissimo per il teatro:

«Pacebbè, tu veramente fai?...Ma lo sai o no che il suggeritore, a teatro è tutto?...O t'avissa credere che è come il sacrestano nella chiesa, che mette a posto le segge e appiccica e stufa le candele?... Pacebbè, il suggeritore, in francese: *souffleur*, tiene in mano il "libro"! E se non parla lui, gli attori non dicono manco una parola. E il pubblico non sente niente! E i giornali, la mattina appresso, non possono fare la critica dello spettacolo!...Ti rendi conto?...Il suggeritore, col "libro", in mano, è la Legge! E' il Verbo! E' l'apostolo San Marco, pe' te fa capì a te!»¹

È un grande fascino quello esercitato dalla figura del suggeritore: apparteneva al mondo misterioso dei comici e nel contempo, padroneggiava abilità intellettuali e convenzioni letterarie vicine alla cultura degli spettatori. Apparirebbe quindi come uno spettatore partecipe, specializzato nell'arte di guardare la vita del palcoscenico.

La sua presenza attiva nella pratica scenica era indispensabile, tanto per l'attore quanto per l'andamento dello spettacolo. Conosceva tutte le articolazioni contenute nel testo, il che lo portava ad avere un rapporto di collaborazione con l'intero complesso teatrale.

Un rapporto privilegiato era con gli attori, egli stesso doveva essere un attore potenziale. Parlare in modo sommesso - con voce di petto - articolando bene le parole e usare il corpo quando l'attore era troppo lontano dalla ribalta.

Ma c'è anche un'altra faccia del suggeritore, quella che induceva l'attore alla pigrizia: cioè la sua presenza in scena non stimolava l'allenamento della memoria, lo studio solitario inteso come sforzo per l'appropriazione delle parole e le azioni del personaggio, con le sole proprie forze. La sua presenza, infatti, talvolta consentiva agli attori un atteggiamento passivo, una sommaria e approssimativa conoscenza della parte. Per rispondere alle situazioni della scena gli attori si avvicinavano alla botola così da *pescare* le parole del testo soffiato dal suggeritore. Queste situazioni potevano divenire grottesche e generare conflitti e ripicche tra gli attori e il suggeritore. E per fare bella figura davanti al pubblico, gli attori cercavano di mostrare che era il suggeritore ad aver sbagliato, protestando o facendo qualche cenno di rabbia contro la sua presunta

¹ Manlio Santanelli, *Uscita di emergenza*, Firenze, La Casa Usher, 1983, p. 27.

inadeguatezza. D'altra parte il suggeritore stesso sapeva di essere il capro espiatorio degli attori che dovevano nascondere la loro preparazione all'ingrosso agli spettatori, altrimenti la compagnia avrebbe perso credibilità e successo. È così che agli spettatori poteva apparire come un elemento di disturbo, ma la sua presenza era accettata, faceva parte del gioco scenico, nel quale si mimetizzava e si mescolava.

Quando il cupolino fu tolto dagli edifici teatrali, molti attori continuarono ad averne l'esigenza. Non potevano rinunciare al loro suggeritore, lo portavano da una compagnia all'altra, così come il protagonista del *Kean*, il dramma di Alexandre Dumas, che fuggì dal teatro con le due cose che gli erano indispensabili: l'amata Anna e il suggeritore².

Con i mutamenti e le rivoluzioni teatrali del XX secolo la figura del suggeritore perse di senso: via via sparì dalla vita di quasi tutte le compagnie nella prima metà del Novecento.

2. Il lavoro del suggeritore

Per capire le funzioni che il suggeritore ebbe nella storia del teatro materiale del XIX secolo, occorre comprendere come esso sia stato coinvolto attivamente nelle dinamiche della tradizione delle compagnie degli attori professionisti. La sua presenza si concretizza in un terreno che mette in campo forze complesse e decisive per la conquista di spettatori-paganti.

Nelle ditte degli attori professionisti, fino alla fine del secolo diciannovesimo, ha dominato un ordine diverso da quello che conosciamo oggi: prove cortissime, attori scelti in base al ruolo, uniti per un lungo periodo e non dalle esigenze del singolo spettacolo. C'è una frase di Jerzy Grotowski che può essere ricordata per comprendere che dietro a questa mancanza di tempo c'erano modi economici e sapienti per risolvere i problemi delle scene: «Queste famiglie avevano un periodo brevissimo di prove, più o meno cinque giorni, per preparare una novità. Così gli attori di quel tempo avevano sviluppato una memoria prodigiosa: imparavano il testo con grande rapidità e in pochi giorni erano in grado di dirlo a

² Alexandre Dumas, *Kean ovvero genio e sregolatezza*, Milano, Rizzoli, 1994.

memoria. Ma, poiché talvolta si confondevano era necessario il suggeritore»³.

Nel teatro finanziato dal commercio degli spettacoli il tempo delle prove e quello degli spettacoli erano momenti che sovente non potevano rimanere separati. Per questo la presenza del suggeritore era determinante, permetteva di velocizzare e lubrificare l'organizzazione e la produzione degli spettacoli. Così, la sua presenza nella buca era, di fatto, diffusa in tutta Europa.

Nel contesto materiale del teatro italiano, le compagnie d'arte rimanevano unite mediamente per tre anni e, solo nei quaranta giorni di Quaresima, impiantavano un doppio repertorio: quello della stagione, che doveva essere soprattutto ampio per permettere cambiamenti quasi quotidiani degli spettacoli, e quello dei primi attori, in un certo senso autonomi rispetto alla stagione, che era costituito da un determinato numero di personaggi che rimanevano invariati nel tempo. Ma anche durante l'anno, la ditta comica si rimetteva in prova con altri allestimenti, sostituendo le vecchie commedie con delle novità che avrebbero attirato più spettatori⁴. Tòfano, nelle sue memorie, parla del lavoro straordinario che avveniva in questo periodo: uno stravolgimento che cominciava «la notte di martedì grasso, dopo l'ultima recita della compagnia. Il giorno dopo, mercoledì delle ceneri, i teatri, per antica consuetudine, restavano chiusi. Il giovedì, le nuove formazioni, riunite fresche, incredibile a dirsi, debuttavano puntualmente»⁵.

Come gli attori, anche il suggeritore raggiungeva la compagnia la notte di Carnevale. Se per l'attore il cambio poteva essere il risultato di un passaggio ad un ruolo più prestigioso, o per incontrare modelli d'attori più bravi, per il suggeritore c'era poco da guadagnare: da secondo suggeritore poteva divenire titolare o emigrare da una compagnia minore ad una capeggiata da un attore più autorevole. In più le prove erano per lui un momento di durissimo lavoro: copiatura di tutto il repertorio in uno o due esemplari (uno per sé e l'altro per il capocomico) e una copia per gli attori di tutte le parti delle pièces con trascritte le battute appartenenti ai personaggi

³ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a l'arte come veicolo*, in Thomas. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 123.

⁴ Un repertorio vasto permetteva di stanziare la compagnia, composta da venti-trenta elementi, per un lungo tempo nella stessa città e ammortizzare quindi le spese e i tempi dei viaggi.

⁵ Cfr. Sergio Tòfano, *Il teatro all'antica italiano*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 38-9.

e inserite anche le ultime parole della frase dell'interlocutore della scena precedente. Inoltre era suo compito scrivere tutte le lettere o biglietti di scena. E se il repertorio includeva anche novità straniere, queste erano «tradotte dal suggeritore, in pochi giorni e per poche lire»⁶.

Ma il cambiamento in una nuova formazione significava per il suggeritore anche ricostruire le complesse relazioni indispensabili per lo svolgimento del suo lavoro e della vita della compagnia.

Il suggeritore, scrive Thibaut⁷, aveva l'obbligo di fare due o tre manoscritti, copiati a mano in modi differenti. Il primo a margini piccoli, righe strette, caratteri piccoli e leggibili per la censura (in vigore in Francia sino al 1830). Il secondo a margini larghi, caratteri medi per essere vistato e da restituire al teatro che lo conservava e lo utilizzava solo in caso di bisogno. La terza copia, mantenendo i margini, caratteri grandi e molto spazio tra una riga e l'altra era destinata per le prove e diventava la sola autentica e conforme da inviare alla stampa o alle compagnie di provincia⁸. Questi *livrets scéniques* contenevano l'elenco dei personaggi corrispondenti agli attori, e tutte le indicazioni di allestimento (scene, costumi e movimenti), conforme alle prime rappresentazioni effettuate nella capitale francese⁹.

Inoltre, se il *régisseur* era assente, era il suggeritore a sostituirlo e a occuparsi della redazione dei comunicati per i giornali, il programma dello spettacolo e delle prove¹⁰.

⁶ Cfr. le testimonianze dello storico e drammaturgo Giuseppe Costetti, *Figurine della scena di prosa*, Bologna, Zanichelli, 1879, p. 25.

⁷ Thibaut Thibaut, *Manuel du souffleur*, in «Journal des Comédiens» pubblicato a puntate dal dicembre 1830 al settembre 1831. L'intero trattato, da me tradotto, si trova alle pp.110-203.

⁸ *Ibidem*.cap. X.

⁹ Cfr. Marie-Antoniette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX siècle*, Paris, Droz, 1838, rispettivamente dalla p. 127 a p. 137.

¹⁰ Nel teatro francese il *régisseur* è colui che esercitava molteplici funzioni: dall'amministrazione alla gestione del repertorio, dalla supervisione della scena al magazzino, agli avvisi al pubblico. Nei grandi teatri c'era una gerarchia interna che vedeva accanto al *régisseur en chef* un secondo *régisseur*, o denominato anche *sous-régisseur*. Cfr. Alfred Bouchard, *La langue théâtral*, Paris, Arnaud et Labat, 1878, a p. 224, alla voce "*régisseur*", si legge: «alter ego, braccio destro, capo di stato maggiore del direttore. Sempre considerato, visto con occhio storto dai compagni sui quali ha una certa autorità e controllo. È lui che fa il piano lavorativo, sorveglia le prove, controlla i ritardi e le assenze, verifica la messa in scena, gli accessori, chiama in scena, batte i tre colpi. Con il manoscritto in mano controlla che tutto sia al suo posto per entrare in scena. È in movimento perpetuo. Il *régisseur* è la cavaglia operaia di una

L'organizzazione concepita secondo il modello per "parti e ruoli", diffuso in tutta Europa, prevedeva che il testo non fosse conosciuto nella sua interezza dagli attori: essi lavoravano imparando ciascuno la propria parte, estratta dall'insieme, e conosciuta nella sua consequenzialità solo dal suggeritore. Ciò era possibile in quanto le parti del testo si inserivano in quel "sopratesto" che si chiamava "ruolo", cioè un puntello sul quale l'attore poteva aggrapparsi per appropriarsi velocemente di un repertorio vasto e che gli permetteva di collaborare facilmente con altri professionisti producendo teatro in maniera rapida ed economica¹¹. Il ruolo si misurava infatti in stretta connessione con la *velocità* (qualità principale del professionismo) con cui l'attore riusciva a ravvivarlo impadronendosi dell'intreccio e delle azioni di una nuova commedia. E' in questo contesto dei ruoli fissi e del saper *andare a suggeritore* - cioè calcare la scena senza conoscere bene la parte a memoria, seguendo il testo sussurrato dal suggeritore collocato in ribalta - che gli attori ottocenteschi potevano allestire tanti testi in pochissimo tempo, cambiando pièce ogni giorno potevano restare anche un mese nella stessa piazza ammortizzando costi e tempo per il viaggio.

Nel suo *Manuel*, Thibaut indica la modalità con la quale un suggeritore dovrebbe entrare in contatto con la compagnia di nuova formazione, e cioè: «informarsi da coloro che la compongono del modo in cui desiderano essere suggeriti; poiché è essenziale assecondare le loro abitudini durante i primi mesi dell'ingaggio, almeno fino a quando può giudicare

compagnia". La traduzione di cui sopra è mia. Cfr. Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, alle pp. 8-15; ed anche la relativa voce del glossario che si trova a p. 256. Cfr. T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit. cap. IV.

¹¹ «È difficile definire un ruolo, scrive Taviani, dato il carattere di inafferrabilità, ha fatto pensare che essi non fossero altro che una sopravvivenza, per quanto sbiadita e imprecisa, dei tipi fissi della Commedia dell'Arte. Ma i ruoli, si formarono indipendentemente dal teatro "all'improvviso" e vissero troppo a lungo e con troppa forza dopo la fine di quel teatro perché si possa dire che semplicemente sopravvissero. I ruoli, in realtà erano organici alla produzione del teatro per "parti". Erano, in quel sistema produttivo, ciò che i tipi fissi erano nel sistema produttivo inventato dalle compagnie italiane». In Ferdinando Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 2007, p. 368. Per un approfondimento delle pratiche teatrali dell'Ottocento si cfr. tra gli studi Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002; e Umberto Artioli, (a c. di) *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000.

lui stesso la portata della loro memoria e i piccoli difetti che l'amor proprio li ha abituati a nascondere e quindi a trattarli di conseguenza. In un quaderno destinato a questo uso saranno appuntate le note esatte di queste differenze che verranno ulteriormente modificate se l'esperienza lo dimostrerà¹². Ed esorta alla precisione dell'operato e alla puntualità nel raggiungere il posto di lavoro per la verifica del copione e degli eventuali cambiamenti di programma. Thibaut ha piena consapevolezza che «dopo gli artisti drammatici, il suggeritore è senza dubbio l'uomo più utile al teatro, poiché si può recitare la commedia senza musica e senza scenografia, ma non si potrebbe recitare senza suggeritore davanti ad un pubblico normalmente severo e dal quale non ci si deve aspettare nessuna indulgenza»¹³.

Nel caso fosse il regista a tenere in mano il copione «è a partire dalla messa in scena che il suggeritore è utile», scrive Thibaut, altrimenti la sua presenza diventa indispensabile dal primo giorno delle prove: verrà infatti sistemato in scena un tavolo e uno scrittoio completo, munito anche di candelieri per agevolare il lavoro di scrittura¹⁴.

In questa fase preparatoria del repertorio, le funzioni del suggeritore sono simili e diffuse nelle differenti compagnie: egli in particolare redige tutti i testi scritti rispettando un formato adeguato ad accogliere tutti i cambiamenti che si fossero verificati con l'agire degli attori, la pièce infatti si costruisce in teatro¹⁵. Preziosa, ancora una volta è la testimonianza di Thibaut, una dettagliata descrizione dei segni convenzionali per la redazione del copione. È infatti durante le prove che «il suggeritore ha bisogno di conoscere a fondo tutti i segni utili alla sua professione; che egli acquisisce la familiarità dal suo copione e da tutti i mezzi per suggerire bene la rappresentazione». Thibaut parla anche di sei fasi differenti di prove: la collazione delle parti, la prova preparatoria nel foyer, la prova di messa in scena, la prova di memoria e d'insieme; e, prima della prova generale, si effettua una prova parziale per perfezionare i dettagli delle singole scene¹⁶.

La distribuzione delle parti agli attori era di norma riconosciuta al capocomico (o al direttore), o in alcuni casi anche all'autore drammatico; al suggeritore, invece, era

¹² T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit.

¹³ *Ibidem*, cap. I.

¹⁴ *Ibidem*, cap. VI.

¹⁵ *Ibidem*, cap. V.

¹⁶ *Ibidem*, cap. VI.

affidato il compito di leggere il testo ad alta voce per verificare le parti con gli attori. Giuseppe Costetti, storico e autore drammatico, ricorda che alla lettura il suggeritore «tira dritto pel suo conto, e l'attore non può tenergli testa per mancanza di testo. Matite in moto, con postille a segni convenzionali, come una stanghetta con un occhiello alle estremità, o uno zero grosso tagliato trasversalmente da una sbarra pur essa provvoluta da occhielli. Le postille più artistiche sono figurate con una manaccia che pretende il dito indice sulla località incriminata. Quelle postille non trovano posto nella pagina emendata, ma in quelle bianche a tergo [...]»¹⁷. Tale lettura faceva parte del lavoro di preparazione del copione, per inserire le indicazioni che dovevano servire per il gioco scenico, ma utile anche ai singoli attori per avere una rapida cognizione di tutto il meccanismo del lavoro, della parte loro assegnata e dei rapporti con gli altri personaggi. Poi, subito, si provava in scena con la presenza del pubblico. Il suggeritore si posizionava nella botola ed era pronto a dare lo “spunto”, cioè la prima parola di attacco per far entrare l'attore nel dialogo con l'intonazione giusta¹⁸. Dal ritmo sostenuto e dalla prontezza degli attacchi si creava il primo requisito per la messa in scena: l'affiatamento.

Certamente imparare bene a memoria una parte al giorno era impossibile anche per gli attori più bravi, perciò dovevano essere tutti in grado di improvvisare le parole che non erano riusciti velocemente a memorizzare, o a cogliere dalla botola del suggeritore. Ma per comprendere appieno l'importanza delle funzioni del suggeritore sugli attori bisogna ricordare che alla base della tecnica attorica c'era, oltre l'appropriazione di un ruolo, l'acquisizione della tecnica dell'*andare a suggeritore*. Saper *andare a suggeritore* significava per l'attore essere un vero professionista: gli permetteva di cogliere al volo le parole dalla botola valorizzando la propria capacità di improvvisare dentro la «partitura» ben conosciuta del ruolo, come se le parole affiorassero sulle sue labbra

¹⁷ G. Costetti, *Figurine della scena di prosa*, cit., p. 130. In Francia, invece, la lettura delle parti non riguarda il suggeritore, normalmente è lo stesso autore del testo che ne è incaricato.

¹⁸ «Dare lo *spunto* a tempo voleva dire pronunciare quella parola o quella frase prima che l'attore avesse finito di parlare affinché questo potesse attaccare il dialogo». La citazione è contenuta in Parmenio Bettòli, *Dizionario comico*, Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885, p. 52.

proprio in quel momento, come colte nella sua mente anziché dalla buca del suggeritore¹⁹.

Nello svolgimento delle prove d'affiatamento, benché brevissime, il suggeritore, ricorda l'attore Arturo Falconi, "era uno dei coefficienti principali"²⁰. Anche lo storico Parmenio Bettòli ritrova nel suggeritore una figura essenziale alla vita del palcoscenico, e non solo per le prove d'affiatamento ma anche avanti al pubblico era lui a stabilire «l'accordo nel diapason che deve esistere tra le voci dei diversi artisti che recitano insieme» e «per cui gli attacchi sono fatti in guisa da ottenere un perfetto legame e ogni singolo attore s'intende a vicenda e si comporta in modo da riuscire a una omogenea armonizzazione dello assieme»²¹; suggerendo poco con la voce e più con le braccia e col solo movimento delle labbra, per valutare la portata della memoria e la capacità d'improvvisare di ogni attore.

In questo sistema teatrale, le drammaturgie degli attori non erano premeditate, ma si palesavano per la prima volta direttamente sulla scena. Nascevano da un complesso lavoro di adattamento che a furia di ripetere faceva sì che si fissassero nella loro memoria e il suggeritore nel suo copione. Un processo che non si esauriva nelle brevissime prove, ma continuava sino a quando la pièce non trovava piena corrispondenza con le azioni degli attori e le reazioni degli spettatori, che il suggeritore doveva registrare e inserire nella redazione "definitiva" del copione.

È facile comprendere la funzione del suggeritore in questo tipo di rapporto se consideriamo che la grande specialità del suggeritore era la scrittura, cioè la capacità di cogliere e appuntare nel copione le scene di reazione alle

¹⁹ Non dimentichiamo che sovente gli attori erano analfabeti, e il suggeritore era uno dei pochi elementi della compagnia a saper leggere e scrivere. È bene ricordare che "la media degli analfabeti nel 1867- cioè due anni dopo la legge Casati (quella che istituiva l'istruzione obbligatoria) – era circa del 75% e superava il 90% nel meridione. Inoltre le differenze linguistiche tra regione e regione- a volte tra zona e zona della stessa regione, erano notevolissime, a partire dalla confusione dei dialetti e della scarsa conoscenza della lingua nazionale, usata solo, e con grandi discrepanze come lingua ufficiale dai letterati, gli alti funzionari, degli avvocati e simili (da quei pochi che conoscevano anche il latino) ma praticamente non usata dalla grande maggioranza della popolazione, quasi come se fosse una lingua straniera. Cfr. Antonio Santoni Rugio, *Storia sociale dell'educazione*, Principato, Milano, 1979, pp. 478-9.

²⁰ Cfr. Arturo Falconi, *Quarant'anni di palcoscenico*, Bologna, Cappelli, 1927, p. 165. Falconi era un attore figlio d'arte che aveva ricoperto ruoli secondari.

²¹ P. Bettòli, *Dizionario comico*, cit., pp. 3-4.

parole e all'agire degli attori, i quali si servivano del suo spunto per prendere il volo. Significativo è ancora il ricordo di Costetti in cui affiora un'immagine del suggeritore sovvertita: «il suggeritore recita e i comici suggeriscono»²². In questo modo il rapporto tra suggeritore e attori si svolgeva su una disposizione che alimentava un dialogo e una pratica da cui nascevano forme non previste dal testo scritto dell'autore drammatico.

Terminata la Quaresima ogni ditta comica aveva così impiantato il repertorio per tutto l'anno, la cui ampiezza e varietà determinavano la buona salute dell'impresa. Ma bisogna ricordare l'enorme lavoro che il suggeritore esercitava sulla scrittura dell'ampio repertorio ottenuto dalla fusione delle parti di tanti testi scritti con le parti di ogni attore, che insieme costituivano sia il bagaglio personale dell'attore, con cui interagiva armoniosamente, che il patrimonio di una compagnia professionista. Per gli attori i singoli drammi rappresentavano dei frammenti, ad uso degli spettatori, la cui unità di misura era data non tanto dalla singola parte del testo, ma dall'insieme di parti ripetute e reperite nel suo bagaglio personale che interagivano nel loro lavoro le une con le altre, e nella memoria degli spettatori. Ma erano documentate dal suggeritore nei suoi copioni, al fine di conservarli come patrimonio della compagnia, utili per le riprese o nei cambi di organico che avvenivano ogni inizio d'anno comico.

Il testo drammaturgico dunque nelle mani del suggeritore “spariva” per diventare copione: un'entità scomposta simile a delle «carte geografiche piene di segni rossi, blu, cancellature, tagli e linee di vari colori, di aggiunte fatte a lapis tra le righe, o sopra, o sotto la parola»²³, segni che aumentavano sera dopo sera fino a che le partiture degli attori non si erano fissate in strutture semi-definitive.

Quello col testo era un rapporto di “sottrazione di peso”, l'attore, infatti, non dovendosi preoccupare dello studio mnemonico delle nuove parti, faceva affidamento sulla presenza del suggeritore che custodiva il testo scritto per liberare il corpo dalle zavorre della memoria, così da lavorare su altri elementi relazionali che riguardavano in particolare corpo e attore, attore e parola. Il suggeritore doveva ricordare con precisione il momento in cui l'attore avrebbe finito di agire così da porgere eventualmente lo spunto, considerando

²² G. Costetti, *Figurine della scena di prosa*, cit., pp. 24-5.

²³ A. Falconi, *Quarant'anni di vita di palcoscenico*, cit., pp. 168-9.

anche le reazioni del pubblico per rendere chiaro e comprensibile il suggerimento.

L'attività del suggeritore a favore dei testi scritti era meno univoca e coerente di quanto oggi possa apparire. La sua vicinanza ai testi si mescolava ai percorsi dei singoli attori che non erano lineari e aderenti alle forme scritte. Né il suggeritore, né gli autori drammatici potevano imporre un atteggiamento di sottomissione ai testi. Erano tempi in cui i testi erano scritti secondo quel tipo di teatro organizzato per parti e ruoli e spesso non avevano alcun valore letterario, erano dati dagli autori ai comici in una sorta di *uso capione*. Ma questi componimenti, spesso insignificanti da un punto di vista letterario, creavano la forza per costruire lo spettacolo e insieme offrivano all'attore il terreno per trascenderlo.

Alla luce di quel che avveniva con i testi, Thibaut dedica un capitolo molto interessante per orientare la scrittura del copione: crea segni particolari per evidenziare passaggi critici, parole o frasi che l'attore avrebbe dimenticato o stravolto, distinguendo cinque tipologie di tagli²⁴. Poiché: «Non si può immaginare quanto un copione cambi faccia quando è passato da una messa in scena accurata. Ci sono cancellature, rimandi, trasposizione, cambiamenti di frasi, di parole, di pensieri, di espressioni; ci sono scene intere snaturate, rifatte e sovraccariche di novità; alcune volte diventano atti da comporre e da ricopiare interamente»²⁵. Fondamentale che il suggeritore avesse avuto una scrittura molto veloce e leggibile per prendere nota di tutto, sia delle interpretazioni degli attori che degli accessori scenici coinvolti nello sviluppo dell'insieme.

Alla fissità della pagina scritta si contrapponeva il "soggetto" inserito nella scena madre, affidato all'improvvisazione di un bravo attore (che spesso era lo stesso impresario-capocomico) e che non poteva essere tradotto in forma scritta perché la sua partitura variava continuamente secondo la situazione che si creava sera per sera, le cui parole appartenevano al repertorio personale dell'attore che incarnava quel determinato ruolo. Col soggetto il ruolo viveva sì nei modi e nelle azioni contingenti della commedia, ma con il carattere, i toni, il linguaggio e le piccole azioni che lo costituivano, indipendente dal contesto e nello stesso tempo facile da intrecciare alle interpretazioni degli altri attori.

²⁴ T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit., cap. V (seguito).

²⁵ *Ibidem.* cap. VI.

In realtà il *soggetto* era scritto dall'attore inciso nella sua memoria: nel copione il suggeritore doveva solo inserire un contrassegno fatto da un cerchio tagliato a metà. In quel punto l'attore si misurava con le proprie forze fisiche e mentali, trascendendo il rapporto che generalmente aveva con i compagni. Il pubblico ottocentesco attendeva con entusiasmo l'imprevedibilità del grande attore, era lì per questo. Per ogni pièce la sua presenza rappresentava un'incognita che il suggeritore supportava come se conoscesse le intenzioni dell'autore-attore.

Oltre ai soggetti, gli attori italiani erano avvezzi a praticare altri tipi d'improvvisazioni come ad esempio i "pistolotti" e le "selve". Il pistolotto era un espediente a cui si ricorreva alla fine di una frase, o prima di lasciare la scena (spesso un tic ripetuto per far scaturire ilarità). Poteva consistere anche nel cambiare improvvisamente tono di voce per affrettare la conclusione della scena. La selva era invece un canovaccio in cui l'attore improvvisava a soggetto, un racconto sommario che ogni volta veniva arricchito di particolari divertenti e originali. Queste tecniche appartenevano al mestiere di ogni buon attore, marcature individuali che il suggeritore doveva imparare a riconoscere per evitare di impedirne la costruzione e l'efficacia. La sua attenzione non doveva venir meno soprattutto in questi momenti in cui l'attore finiva la sua scena e ritornava al rapporto con i compagni. In questi passaggi in cui l'attore sorprende l'attenzione degli spettatori, era fondamentale la sua presenza nell'azione per riportare, senza strappi, l'ordine fissato nel copione con gesti e segnali agli attori che dovevano entrare in battuta.

Ricorda Eduardo De Filippo (lui conosceva bene l'uso del suggeritore) che una delle caratteristiche del suggeritore era quella di suggerire con un filo di voce, quasi sottotono. In *Uomo e Galantuomo* infatti si legge che «Il suggeritore d'arte non grida: suggerisce di petto. [...] Un soffio: deve essere un soffio!»²⁶. Il suggerimento non doveva essere esasperato, ogni battuta inviata all'attore non doveva mai anticipare di molto l'azione scenica.

L'orchestrazione dello spettacolo era esclusivamente nelle mani del suggeritore: inviava dalla botola le battute e le indicazioni che avrebbero dato coerenza allo svolgimento dello

²⁶ Eduardo De Filippo, *Uomo e Galantuomo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 25.

spettacolo. Per questo Thibaut dà molta importanza alla battuta e la classifica in “ordinaria” e “straordinaria”. Quest’ultima, più determinante, la articola in tre ordini. Il primo è quello concernente la “battuta parlante” che in un certo senso contiene la risposta dell’interlocutore all’attore che la porge. Il secondo è dedicato alla “battuta d’azione”, cioè un movimento, un gesto legato al personaggio. L’ultimo si occupa della “battuta d’accessorio”, il cui segno cambia secondo l’accessorio al quale si applica. Inoltre, poiché questa battuta era spesso di natura tecnica, era il suggeritore stesso a darne il segnale. Tra questi l’apertura e chiusura di sipario ai macchinisti, i cambi di luce, e tutti i rumori richiesti dallo spettacolo: schiaffi, suoni di campane, colpi d’arma da fuoco e sonagli²⁷.

Ma questo non voleva dire che il suggeritore dirigeva l’allestimento scenico. Voleva dire che esso, essendo l’unico ad avere in mano il copione, suggeriva toni e posizioni agli attori che le avevano dimenticate per giustificare le azioni o le reazioni con gli altri interlocutori in scena. La consequenzialità delle scene non era conosciuta se non dopo diverse repliche da tutti gli attori; in realtà il suggeritore controllava l’insieme delle singole interpretazioni con la coerenza superficiale degli elementi scritti nel copione.

Se una commedia era in pericolo il suggeritore doveva essere in grado di saltare frasi o scene non indispensabili: balzare alla scena madre, o alla battuta sulla quale l’attore aveva riposto successo. Svolgeva un montaggio veloce per superare ostacoli che avrebbero impedito o ritardato il successo dello spettacolo. Al suggeritore veniva riconosciuta una certa responsabilità per il fatto che era la persona che più di tutti conosceva lo spettacolo nella sua unità rappresentativa. Era, come si è detto, un attore potenziale di tutte le parti degli attori e uno spettatore d’eccezione. Vedendo per primo lo spettacolo, la sua parola era ascoltata sia dagli attori che dai direttori (la quale però, l’esperto Thibaut suggerisce di esprimere in privato per non mettere in discussione l’autorevolezza di chi guida l’impresa teatrale).

Il suggeritore italiano fu in un certo senso differente da quello francese soprattutto per la presenza di quello strano fenomeno tutto italiano del Grande Attore e per la pregnanza della tradizione delle compagnie dialettali. Tornando all’orchestrazione bisogna ricordare che al grande attore il

²⁷ T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit., cap. V.

suggeritore si limitava a collegare la drammaturgia che andava componendo con l'insieme degli altri comprimari²⁸. In scena potenziava la sua figura di richiamo stravolgendo il testo, agendo come se fosse stato lui a scriverlo, facendo un uso approssimativo delle parole. Rispetto a questa tipologia di attore il suggeritore non sussurrava nulla, l'attore conosceva bene ciò che doveva fare in scena fin dalla prima prova d'affiatamento, incorporava un'identità indipendente dal testo scritto, liberata dalla memoria delle parole e da una partitura fissa. Ma se le compagnie degli attori professionisti erano centrate sulla presenza di un attore di grande attrattiva, la messinscena coinvolgeva anche attori con ruoli secondari e generici, e proprio con queste tipologie d'attori il suggeritore doveva creare un rapporto di collaborazione sulla base del testo scritto. La sua presenza colmava carenze individuate nella fase, importantissima, dell'affiatamento: l'attore sarebbe stato fischiato nello spettacolo se non avesse ascoltato attentamente ciò che proveniva dalla botola. Era soprattutto uno scambio di occhiate e di gesti a far entrare in sintonia l'attore con il suggeritore, e nel ritmo dello svolgimento dello spettacolo: dalla buca, il suggeritore sapeva riconoscere immediatamente la richiesta di aiuto dall'attore. Un colpo di piede, o un modo di toccare il vestito richiamavano l'attenzione del suggeritore sull'attore smarrito nella parte. Ma questa insicurezza spariva dopo poche repliche dello stesso spettacolo. Sera per sera al suggeritore restava il compito di dare le battute d'accessorio ai tecnici, ed avere attenzione per le scene più complicate²⁹.

²⁸ La figura del Grande Attore è presente in Italia dalla metà dell'Ottocento: negli anni in cui una parte del teatro che prima viveva all'aperto e ai margini della società fu accettato nelle città nello spazio del teatro all'italiana che era stato ristrutturato e adeguato per accogliere lo spettacolo egemone, la Lirica. I comici si trovarono così costretti a confrontarsi con il grande palcoscenico del teatro, in cui i loro fondali di carta dipinti erano troppo miseri. E, per rispondere all'inadeguatezza dello spazio e alla povertà dei mezzi gli attori italiani si concentrano su ciò che più padroneggiano: il loro corpo. Da qui nascono figure come Gustavo Modena, maestro di grandi attori come la Ristori, Rossi e Salvini. Gli studi sull'argomento in Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 223-81; Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

²⁹ La direzione degli *ensembles* era normalmente responsabilità di un attore di grande attrattiva che capeggiava la compagnia, che comunque era in scena con gli altri attori. Alcuni grandi attori italiani durante l'orchestrazione non recitavano la loro parte ma facevano dire le proprie battute al suggeritore, per costruire le basi del gioco scenico. In Francia,

Siamo negli anni della pubblicazione del *Manuel* di Thibaut (1830), il suggeritore appare agli occhi della gente di teatro nella sua evidenza, rispecchiando il livello raggiunto dal teatro francese, la cui modernità si manifesta nella consolidata abilità d'uso del suggeritore.

E' interessante la descrizione che Jacques Le Souffleur scrive nel 1835, in pieno fermento teatrale: «Se l'attore si crede senza suggeritore perde la memoria immediatamente e balbetta; mettete nella buca un manichino che rappresenta un aiuto per la memoria, l'attore arriverà alla fine della sua parte senza aver omesso una sillaba»³⁰. Certamente la sola presenza del suggeritore in buca giocava un fattore positivo sulla memoria degli attori liberandoli dalla preoccupazione del testo. Per questo anche l'attore più sicuro non sarebbe mai andato in scena senza suggeritore: non se ne serviva, ma sapeva che c'era e questo era rassicurante.

Il predominio dell'attore diede un senso diverso e di mistero alla presenza del suggeritore in Italia, la presenza non appare tanto strutturata quanto è invece documentata nel contesto francese soprattutto dal *Manuel* di Thibaut. Era una figura troppo dispendiosa per il nomade teatro italiano, e le cui funzioni erano assunte dagli stessi attori o da qualche ex attore. In più, in Francia il tempo dedicato alle prove era maggiore da quello dei comici italiani. Ad ogni pièce erano dedicate circa quaranta prove, con alcuni intervalli per la realizzazione delle scenografie che fin dalla fine del Settecento assunsero una grande importanza. Un'organizzazione che rispecchia più alcune tendenze del teatro odierno che quella del teatro italiano del suo tempo, senza però dimenticare che nelle funzioni del suggeritore si annidano forze analoghe impegnate nel trasformare il dramma scritto dall'autore, quasi riscrivendolo in base al gioco scenico degli attori. Di questa metamorfosi del testo in copione il suggeritore era l'artefice. Inoltre la sua presenza in scena orchestrava il rapporto attori-spettacolo, radicando la struttura ritmica nella memoria degli spettatori. In queste specificità emerge la posizione del suggeritore nel teatro ottocentesco, una posizione – centrale, ma nascosta e silenziosa - che libera con la sola presenza l'attore

invece, è più diffusa la presenza di un direttore che presenzia le prove e che spesso, in alcuni teatri, si sovrappone alla figura di un autore drammatico di successo. Si veda Elena Randi, *La Comédie-Française, primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione di un allestimento*, in Umberto Artioli (a c. di) *Il teatro dei ruoli in Europa*, cit.

³⁰ Jacques-le-Souffleur, *Petit dictionnaire des coulisses*, Paris, Tous les théâtres, 1835, p. 74. La traduzione è mia.

dall'oscurità della memoria delle parole, il cui appiglio è invece nella memoria del corpo.

3. *La buca del suggeritore: l'emblema del teatro ottocentesco*

Fu nella botola che il suggeritore esercitò il suo più grande influsso nel teatro. Per oltre un secolo, la buca, fu fulcro e innovazione della cultura materiale del teatro. La sua comparsa nel luogo dell'azione rappresentativa s'impose con la moltiplicazione degli spazi dello spettacolo, costruiti sul modello del teatro all'italiana.

Nel 1811 il *Dictionnaire général des théâtres* pubblica la notizia in cui il suggeritore è operativo «in una delle quinte, o davanti al teatro e all'orchestra, e collocato più basso, in modo da non essere visto e sentito che dagli attori, per seguire attentamente, sulla pièce manoscritta o stampata, quello che gli attori hanno da dire, e suggerire loro, se la loro memoria viene a mancare»³¹. Certamente è la definizione dello spazio teatrale, avvenuto nei primi anni del diciannovesimo secolo, a trasformare la buca in un elemento stabile che privilegiava il rapporto frontale tra scena-platea.

Il teatro all'italiana non subì in realtà modificazioni sostanziali rispetto alla tipologia architettonica di base seicentesca: vennero fatte delle modifiche che volevano essere di democratizzazione dello spazio, ma furono sostanzialmente di tipo artistico. Vennero eliminati i palchi per ingrandire la zona scenica, ampliata la zona dell'orchestra, con relativa cassa di risonanza, resa indispensabile dalla diffusione dell'opera Lirica, e venne collocata in pianta stabile la buca del suggeritore. L'arcoscenico era ora segnato da una superficie delimitata.

Prima, la buca era posta solo all'occorrenza, esterna, nella zona dell'orchestra. È lungo il secolo diciannovesimo che lo spazio del suggeritore assume un suo spazio fisso, statuto di convenzione scenica. Comincia a definirsi e a concentrare la vita del palcoscenico: esso si predispone ad un'organizzazione "industriale" degli spettacoli. Per questa via il mestiere del

³¹ In *Annales Dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, Paris, Le Normant, 1811, Tomo VIII, p. 383. (Genève, Slatkine Reprints, 1967).

suggeritore si professionalizza, sia per continuità di prestazione che per abilità richieste. Ora la sua figura è operativa avanti agli occhi degli spettatori³².

Ci sono ancora oggi edifici teatrali, se non sono stati modificati nei suoi elementi, i cui palcoscenici conservano al centro un quadrato tagliato in due: è il coperchio della botola. Il suggeritore passava sotto il palco - con i copioni in mano - entrava nella buca, apriva il coperchio e si sistemava davanti alla scena, in modo tale che, dalle tavole del palcoscenico, si potesse vedere solo una parte del suo busto. Il resto del corpo restava nascosto nel sottopalco, chiuso alla vista. La testa invece era, durante gli spettacoli, coperta da una leggera intelaiatura di legno rimovibile e/o foderata di stoffa di colore scuro (nero, blu o verde), chiamata nel gergo teatrale “capolino” o anche “cuffia”. La sua forma quadrata o semicircolare aveva non tanto la funzione di coprire il suggeritore dalla vista degli spettatori, quanto di isolare la sua voce dalla scena e amplificarla in direzione degli attori.

Il cupolino, chiuso su tre lati rispetto alla sala, circoscriveva il perimetro della botola che non superava mai la larghezza di un metro. Quelli più attrezzati avevano tre piccole fenditure, due ai lati e una sul retro, dalle quali il suggeritore controllava le entrate e le uscite, la disposizione degli attori in scena senza sporgere il capo, ed anche gli umori degli spettatori in sala.

Allo spazio della buca, Thibaut dedica un intero capitolo del suo *Manuel*³³. È certo in una posizione strategica: un luogo visibile agli occhi degli spettatori e nel contempo autonomo, con una sua tipologia organizzata, al di là delle diversità architettoniche degli edifici dello spettacolo. Un simile luogo, posto in ribalta, creava intorno a sé un campo di tensioni che era attraversato da tutti gli attori. Un campo di cui l'attore doveva conoscere e saper sfruttare, senza però farsi sorprendere dagli spettatori e perdere la dignità del loro artigianato.

Riferendosi al volume interno del sottopalco, Thibaut descrive questa sede chiusa, separata dal resto dell'ambiente che era generalmente il magazzino per le scenografie e per i movimenti delle macchine. Tale spazio era essenziale, attrezzato con delle mensole dove si sistemavano i copioni e i

³² Anche se durante i balli cittadini la buca era chiusa per permettere di portare, con i movimenti di macchine, la sala e il palcoscenico allo stesso livello.

³³ T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit., cap. III.

piccoli oggetti d'uso del suggeritore. Le mensole erano generalmente solo sul davanti e su uno dei lati, presupponendo l'entrata della buca a sinistra o a destra. I gradini che conducevano alla sedia potevano essere interni o esterni, ma questo dipendeva dall'altezza del palcoscenico. Nel primo caso bisognava che la botola ricoprisse i gradini quando il suggeritore era salito, e si richiudesse quasi ermeticamente con il pavimento del fondo che sosteneva la sedia. Thibaut definisce questa botola "a cerniera": essa, quando era sollevata, s'agganciava con un anello retto da un chiodo a uncino. Se invece la scala era esterna significava che il sottopalco era molto profondo.

In alcune buche, la porta d'ingresso era di fronte alla sedia del suggeritore, e vi si attaccava una specie di «marciapiede a mo' di piccolo banchetto»³⁴. Questa organizzazione dello spazio era molto comoda per l'entrata, l'uscita e l'equilibrio dei piedi del suggeritore, giacché, per ben suggerire, bisognava che il suggeritore fosse a proprio agio. Inoltre, la porta della buca, che la separava dall'ambiente del sottopalco frequentato dei macchinisti, doveva potersi chiudere a chiave per proteggere i materiali letterari, la cui responsabilità era del suggeritore.

Nel piccolo spazio sotterraneo non doveva mancare un tavolino per poggiare i copioni manoscritti e una sedia speciale per posizionare il suggeritore a un livello tale da permettergli di stare con il busto sul pavimento del palcoscenico. Per Thibaut la sedia deve essere alta, messa al centro della buca, e guarnita di cuscino e spalliera che permetta di essere in equilibrio per avanzare o retrocedere a piacere secondo le esigenze, senza curvare la schiena o sedersi sull'estremità del bordo.

La buca era un luogo buio, freddo, dove non era consentito nessun tipo di riscaldamento: spesso le pareti erano rivestite per trattenere il calore e per evitare possibili incendi, e il suggeritore poteva fare uso di borse d'acqua calda per riscaldare la parte inferiore del corpo. Durante gli spettacoli, il copione del suggeritore era illuminato da una candela, ma per le scene di buio questa doveva essere rigorosamente spenta.

Numerose sono le testimonianze che denunciano l'insalubrità della buca: un luogo umido e molto polveroso, crocevia di correnti tra scena e platea. È noto che molti suggeritori finivano la loro carriera a causa della tisi, ed era

³⁴ *Ibidem.*

per questo che il mestiere del suggeritore era spesso un lavoro transitorio. Stanislavskij vedrà la buca come un luogo povero, un “bugigattolo” che faceva pensare all’“inquisizione medievale”³⁵. Nella buca infatti tutto era in funzione della scena. Si trovavano strumenti tecnici di controllo del sipario: un campanello corrispondeva alla soffitta per indicare a tempo ai macchinisti il movimento del sipario o per altri movimenti di macchine di illusione scenica. Ma poteva accadere che era il suggeritore stesso a fare tutte queste manovre di luci, attraverso una leggera manovella posta sotto i suoi piedi³⁶.

Per i ricchi teatri stabili francesi l’organizzazione della buca era determinante³⁷. Per esempio vi era un sonaglio di richiamo collegato con i macchinisti, il cui suono poteva significare che bisognava bloccare il sipario se per errore fosse caduto, ma anche che bisognava abbassarlo solo a metà; ed infine poteva essere utile per ricordare una battuta d’accessorio, come pioggia, vento, tuoni, ecc. Un secondo campanello, di timbro diverso rispetto a quello precedente, serviva per indicare suoni di campane, lampi di fuoco, ed effetti richiesti dalla pièce. In alcune buche si trovavano anche meccanismi per la variazione delle luci della ribalta, messi in movimento sulla scena stessa da un contrappeso posto nella quinta e, qualora fosse il suggeritore incaricato dei segnali, era posto nella buca un anello da agitare in un tempo convenuto.

Dai dizionari di gergo comico italiani si legge che lo strumento per attivare il meccanismo per aprire e chiudere il sipario era la “batterella”: un «grosso saliscendi di legno, imperniato su uno de’ fianchi interni della boccascena, che il suggeritore fa muovere, tirando una corda, e che, battendo contro un traverso, serve a dare il segnale, o *tocco*, acciocché il macchinista, prima sciolga, poi faccia scendere il sipario alla fine di ogni atto»³⁸. Nei teatri francesi e italiani la gestione del sipario era limitata all’inizio e alla fine della pièce per richiamare l’attenzione sulla scena, ma con modalità di gestione differenti. Luigi Rasi ricorda la tournée in Francia del 1899, compiuta insieme alla Duse, in cui il suggeritore portato

³⁵ Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell’arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 225.

³⁶ T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit., cap. III.

³⁷ Gli spettacoli francesi erano spesso molto più complessi da un punto di vista drammaturgico e scenografico di quelli italiani.

³⁸ Cfr. P. Bettòli, *Dizionario Comico*, cit., p. 11. Si veda anche le descrizioni di Gino Monaldi, *Memorie di un suggeritore*, Torino, Bocca, 1902, pp. 6-7; di Papiol, *Manuale della lingua teatrale*, Milano, Società Editoriale Milanese, 1909, p. 13.

dall'Italia diede l'avviso agli uomini di soffitta, secondo la consuetudine italiana. Ciò generò una catastrofe: il sipario improvvisamente cadde nel momento culminante della scena finale³⁹. In Italia infatti era di norma dare l'avviso della *batterella* con un certo anticipo, mentre oltralpe al segnale seguiva immediatamente la calata del sipario.

Si è parlato delle notazioni apportate dal suggeritore al copione sia nel corso delle prove che durante gli spettacoli; per questa operazione Thibaut consiglia di usare il piastrone di legno, largo cinquanta centimetri per trenta di altezza, nato per schermarsi dalle scene di combattimento e duelli ma utile per appuntare tagli o aggiunte estemporanee. Descrive minuziosamente anche altri strumenti che non dovrebbero mancare nella buca di un suggeritore professionista: lo scrittoio completo, composto da due scomparti di cui uno è destinato all'inchiostro, alle polveri e ai panetti di ceralacca; mentre l'altro alle forniture d'ufficio come temperini, penne, matite e un quaderno di carta a rotoli, il cui uso era connesso alla fase preparatoria, alla copiatura dei manoscritti; un leggìo regolabile e ben piantato a terra con ganci; un bastone a tre punte, lungo trenta centimetri, per trattenere le pagine del manoscritto o per avvertire il maestro d'orchestra, con alcuni colpi sulla copertura della buca, di qualche cambiamento o ritardo, o per segnalare variazioni al ragazzo delle luci; una bacchetta della stessa lunghezza del bastone a tre punte, in giunco con uncino ad una delle estremità per radunare gli oggetti che a proposito o per sbadataggine disturbavano l'andamento spettacolare⁴⁰. Tali strumenti erano sovente forniti dai teatri che organizzavano il luogo della buca insieme al suggeritore professionista incaricato di abitarla.

Si può immaginare che, nel contesto nomade e autofinanziato dei comici italiani, le condizioni di lavoro del suggeritore non erano certo analoghe a quelle francesi con le loro compagnie stabili nei teatri parigini. Il suggeritore italiano viaggiava con la compagnia e abitava la buca in modo episodico, adattandosi a ciò che trovava nei teatri. L'attore Lucio Ridenti scrive che il «suggeritore – poverino – è l'unica persona di tutta la compagnia che non ha il camerino, lo si trova facilmente seduto su un baule, o su un tappeto arrotolato, già pronto nel suo palamidone da lavoro, col copione sotto il

³⁹ Cfr. Luigi Rasi, *La Duse*, Firenze, Bemporad, 1901.

⁴⁰ T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit. cap. III.

braccio; attende sereno le nove, [...] “per andare in buca”...a suggerire»⁴¹.

Nei primi tre decenni del Novecento la buca del suggeritore comincia a sparire da molti teatri europei e, dalla seconda metà del secolo, il cupolino del suggeritore è ormai un elemento morfologico che ricorda il passato. Si accendono polemiche più radicali e di profonda influenza, unitamente alla crisi del commercio degli spettacoli e alla concorrenza del cinema, che mettono in crisi l’aspetto strutturale della buca.

Ma già quando Wagner realizza il suo teatro a Bayreuth, per allestire le sue opere (1876), in contrapposizione al modello del teatro all’italiana, elimina la buca del suggeritore in quanto ostacolo al convergere dell’attenzione degli spettatori verso la scena e capace di rivelare l’extrateatralità del luogo. Anche il Naturalismo, con la sua nuova visione dello spazio scenico, avanza riserve nei confronti della buca del suggeritore, ne coglie i limiti, sia per l’ambiente spaziale, sia per gli attori alla ricerca della verosimiglianza.

In Italia una lunga battaglia per eliminare il cupolino dalla scena e l’organizzazione per parti e ruoli è sostenuta dall’attore e capocomico Virgilio Talli che si fa portavoce di una riforma del teatro nei primi decenni del Novecento. Ricordiamo ancora le parole di Lucio Ridenti a proposito dell’eliminazione della buca: il suggeritore «sa che il suo umile posto è inviolabile, anche se per inutile illusione del pubblico, lo si toglie dalla buca sotto la cuffia... Per metterlo tra le quinte... Non faranno che complicargli il compito, a scapito degli attori stessi, perché non più isolato, senza il riverbero di luce della ribalta»⁴². Ora, non risponde più alla logica produttiva, ritorna instancabile in quinta come era consuetudine prima del diciannovesimo secolo.

Negli anni quaranta del Novecento è il regista Ludovico Visconti a rifiutare con determinazione il cupolino dalla scena. E quando ormai i teatri stabili e il sistema delle sovvenzioni cominciarono ad essere una realtà diffusa in quasi tutti gli edifici teatrali italiani, il cupolino del suggeritore fu definitivamente abbassato.

La creazione della buca, di cui si individua la spinta originaria individuata nella crescita della domanda teatrale, costituisce uno spazio materiale in cui le funzioni del suggeritore operano un rapporto fondamentale con gli attori e

⁴¹ Lucio Ridenti, *Palcoscenico*, Torino, Atanòr, 1924, pp. 46-7.

⁴² L. Ridenti, *Biglietto di favore*, Milano, Vecchi, 1927, pp. 127-8.

il repertorio: da un teatro dipendente da un solo testo ad un teatro in cui dominano tanti testi. C'è dunque un rapporto dinamico nello spazio della buca che aveva nella sua posizione un luogo generatore di energie sceniche e teatrali: era il punto in cui si costruiva l'unità degli spettacoli intrecciando tutto quello che poteva favorire la visione di chi osservava. Si potrebbe dire che la buca ha dato una fluidità nuova alle azioni degli attori: un'organizzazione dell'arte dell'azione teatrale e della visione. Un'unità derivata dall'orchestrazione da parte del suggeritore dell'insieme degli attori, dei movimenti e del ritmo del testo che era accompagnato e rivisitato in base al gioco innescato sera per sera con la presenza degli spettatori. Si tratta ovviamente di un elemento fragile che non vuol essere considerato introduttivo della nuova figura del regista. Ma capire il funzionamento del suggeritore, all'interno della buca, significa semplicemente comprendere il senso concreto dell'innovativa dialettica prodotta all'interno della prassi teatrale ottocentesca.

4. Il silenzio degli studi

Si è parlato delle funzioni del suggeritore nella prassi teatrale ottocentesca e abbiamo individuato le potenzialità operative offerte dalla buca al centro della ribalta; ora guarderemo agli studi. Questo argomento è stato trascurato dagli studiosi, pur essendo un elemento necessario se si vuole comprendere la storia materiale del teatro occidentale moderno.

Il fatto è che quasi tutti i libri sul teatro e i libri di memorie degli attori ottocenteschi non parlano quasi mai direttamente del suggeritore, e se lo fanno non vi si soffermano. Ciò porterebbe a pensare questa figura come un ruolo poco importante, ma si sa che questi scritti il più delle volte erano volti a propagandare le carriere artistiche, per ricordare interpretazioni e personaggi degli attori stessi, da lasciare sotto silenzio il resto dell'ambiente. Nei rari casi in cui affiora la vita materiale del teatro, al suggeritore è affidata una descrizione parziale, spesso allusiva, che si lega a un'immagine svilita e sottomessa agli egocentrismi degli attori. Queste pagine hanno contribuito a far definire il profilo del suggeritore come una presenza marginale, indipendente

dalla vita del palcoscenico anche quando si parla del contesto teatrale ottocentesco. Le sue tracce ridotte a brevi accenni non si sono prestate a studi approfonditi, disperdendo la memoria e la consistenza con la quale questa figura si è imposta nel teatro di prosa.

È chiaro che si tratta d'una questione che non deve essere trascurata soprattutto da chi tenta di comprendere le forze e le energie della storia sotterranea del teatro. D'altra parte non dovrebbe generare sospetto come gli attori occultino spesso la presenza del suggeritore o la rendano talmente ovvia da non destare nessun interesse, così ovvia invece ai loro occhi. Tanto è dentro la pratica e tanto è consistente da non essere nemmeno nominata. I contemporanei ne erano consapevoli tanto da essere dispensati dal dovere di dichiarare a chiare lettere la sua responsabilità nella vita del palcoscenico.

Una studiosa come Sylvie Chevalley, esperta della Comédie-Française, è attenta a rintracciare i segni del mestiere del suggeritore nel teatro francese. Riconosce a un certo Jean Baptiste Minet, suggeritore alla Comédie-Française, i meriti per aver contrastato invettive e accuse da parte di scrittori come Voltaire, Marivaux e Rousseau per le modifiche apportate ai loro manoscritti.

I resoconti della querelle esposta dalla Chevalley (conservata nella corrispondenza tra Minet e gli autori drammatici negli archivi della biblioteca del più prestigioso teatro francese) confermano il senso di un conflitto importante per una prima certificazione del mestiere del suggeritore nell'arte degli attori che fu particolarmente importante per l'affermarsi della poesia dell'attore: un tecnica che consisteva nell'intrecciare più fili, sostituendo alcuni complessi procedimenti dell'autore con quelli individuali dell'attore⁴³.

La biografia di Minet non è molto dissimile da quella di Thibaut: egli proviene evidentemente da una famiglia borghese. Per trentacinque anni Minet - dal 1709 al 1744, vede allestire alla Comédie-Française 270 pièces nuove di cui aveva seguito i vari passaggi, dal manoscritto copiato, cancellato, corretto fino alla rappresentazione; ha trentasette anni, quando inizia il suo contratto come suggeritore e riceve un compenso regolare di 400 franchi l'anno. Un salario doppio di quello di

⁴³ F. Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori dell'Ottocento*, in «Quaderni di teatro», N° 21-22, Vallecchi, Firenze, 1983.

un macchinista, al quale si aggiungono anche le retribuzioni provenienti dalle mansioni di copista e segretario⁴⁴.

Protetto dalle sue origini borghesi e dotato di scrittura elegante, ferma, molto leggibile e tuttavia molto personale, Minet seppe creare un rapporto dialettico con gli scrittori, privo di complessi di inferiorità e di astio. In alcune lettere Voltaire lo accusa sottilmente di plagio e di commercio dei suoi testi con gli attori di campagna. Ma il temuto e pericoloso Minet praticò distanza e lealtà verso i suoi collaboratori che gli permisero di maneggiare i loro prodotti letterari, da usare sia nella pubblicazione nello spettacolo degli attori che a stampa.

Minet, invece, si guadagna da vivere lavorando esclusivamente nel teatro, redigendo anche note e programmi delle rappresentazioni per spettacoli presentati al re e a corte, e biglietti e lettere richiesti dagli amministratori della Comédie per svolgere attività diplomatiche e promozionali del teatro, fatto che potremmo guardare come lavoro equivalente ad un *dramaturg*, cioè come un mediatore che contribuisce ad accrescere il rapporto tra scena e dramma.

Recentemente alcuni studi teatrali specialistici di ambito italiano hanno dimostrato più interesse per la figura del suggeritore nella consuetudine ottocentesca: la sua presenza articolava e condizionava la vita delle compagnie ad ampio repertorio (del resto erano i tempi di produzione che richiedevano ritmi di lavoro velocissimi a coinvolgere il suggeritore sul versante produttivo)⁴⁵. Qui, il suggeritore è completamente sommerso nell'apparato organizzativo della seconda metà del XIX secolo, considerato non tanto per le sue complesse competenze culturali e tecniche, quanto per la sua funzione di servizio di suggerire agli attori durante le rappresentazioni.

Le storie e i resoconti sull'argomento da noi trattato hanno dunque identificato la presenza del suggeritore con l'evidenza del suggeritore in buca che ha creato un'immagine

⁴⁴ Jean-Baptiste Minet, fu suggeritore incaricato delle scritture, ebbe una pensione di 620 franchi l'anno a partire dal febbraio 1754 che percepì fino alla morte avvenuta il 7 ottobre 1768 a 86 anni. Cfr. S. Chevalley, *Le "Sieur Minet"*, in «Studies on Voltaire and the eighteenth century», Geneve, Institut et musée Voltaire, 1968, pp. 273-83.

⁴⁵ Cfr. quelli che sono ora i resoconti interessanti sul suggeritore nel contesto ottocentesco, in Sandra Pietrini, *Fuori Scena. Il teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2004, alle pp. 98-104; Cristina Jandelli *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, alle pp. 110-11 e pp. 419-25, con annessa una ricca bibliografia. Grande considerazione, inoltre, è stata data al suggeritore da Claudia Palombi ne *Il gergo del teatro*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 69-72.

forviante, offuscando il ruolo di mediazione che esso ebbe anche in altri tempi. Tuttavia, grazie ai recenti ritrovamenti, si può avere una valutazione più accurata del mestiere del suggeritore, una valutazione che ricorra a fonti e metodi più appropriati all'argomento che non una breve disamina di qualche informazione generale.

Il rapporto tra suggeritore e teatro fu intenso, per questo è necessaria un'attenta indagine dei documenti di prima mano. Perciò la presente discussione incentrerà la sua analisi tenendo conto di prospettive diverse, prenderà in esame documenti trascurati dagli studi per mostrare una continuità d'uso del suggeritore per oltre quattro secoli. Dopo una ricostruzione del suggeritore nella storia del teatro moderno, si osserveranno più da vicino libri scritti dagli stessi suggeritori, tra i quali spicca l'ancora poco noto *Manuel* del suggeritore Thibaut Thibaut. Grazie anche ad esso il posto occupato dal suggeritore nella storia sotterranea del teatro può assumere contorni più precisi di quanto non lo è stato fino ad oggi.

5. *Il suggeritore e il nuovo teatro*

Samuel Chapuzzeau, fine letterato e autore drammatico, concede un posto relativamente ampio al suggeritore nel suo trattato al capitolo dei *Bas officiers*:

Il copista è addetto agli archivi per la custodia delle pièces originali, per copiarne le parti, e distribuirle agli attori. È suo compito tenere la pièce da uno dei lati del teatro, mentre questa è rappresentata, e di avere sempre gli occhi sopra per sostenere l'attore che cade in qualche buco di memoria; quello che, nello stile dei Collegi si chiama Suggestire. Bisogna per questo che sia prudente, e sappia discernere bene quando l'attore si ferma a proposito, e fa una pausa necessaria, per non suggerire niente in quel momento, cosa che potrebbe turbarlo piuttosto che sollevarlo. Ne ho visti in simili situazioni gridare al suggeritore troppo lesto, di tacere, sia per non aver bisogno del suo aiuto, sia per far vedere che sono sicuri della loro memoria, benché essa potesse loro mancare. Così bisogna che colui che suggerisce lo faccia con una voce, che non sia, se è possibile, intesa che dal teatro, e che non si possa propagare fino al parterre, per non dare occasione di riso a certi uditori che ridono di tutto, e fanno dei rimproveri in qualche momento della commedia dove altri non troverebbero motivo di puntualizzare. Anch'io ho conosciuto degli attori che non si attendono mai a nessun aiuto, che si affidano completamente alla

loro memoria, e che in ogni caso preferiscono più saltare un verso, o inventarsene uno al momento. Ci sono, tra queste, memorie molto fortunate, e si trovano degli attori che sanno bene la pièce intera, per averla udita soltanto durante la lettura e nelle prove. Se qualcuno di questi che sono con loro sulla scena si smarriscono, essi li rimettono sulla strada, ma abilmente e senza che gli altri se ne accorgono. Ho notato che le donne hanno una memoria più solida degli uomini; ma le credo troppo modeste per voler sopportare che io ne dica così tanto del loro giudizio⁴⁶.

Molière era morto da un anno e la Comédie-Française non era ancora stata fondata. Siamo nel 1674: le funzioni del suggeritore sembrano essere già fissate. Vi affiora il difficile rapporto con le differenti nature degli attori. Ma è ancora una presenza nascosta agli occhi degli spettatori, intercettata da un uomo di lettere come Chapuzzeau, *habitué* dei teatri parigini⁴⁷.

⁴⁶ La traduzione è mia. In Samuel Chappuzzeau, *Le théâtre français divisé en trois livres*, Paris, Meyer, 1674, alle pp. 237-39: «Le copiste est commis aux archives pour la garde des pièces des originaux, pour en copier les rôles; et les distribuer aux acteurs. Il est de sa charge de tenir la pièce dans une des aîles du théâtre, tandis qu'on la représente, et d'avoir toujours les yeux dessus pour relever l'acteur s'il tombe en quelque défaut de mémoire; ce qui, dans le stile des Collèges s'appelle Souffler. Il faut pour cela qu'il soit prudent, et sache bien discerner quand l'acteur s'arrête à propos, et fait une pause nécessaire, pour ne luy rien suggérer alors, ce qui le troublerait au lieu de le soulager. J'en ay vu en de pareilles rencontres crier au souffleur trop prompt de se taire, soit pour n'avoir pas besoin de son secours, soit pour faire voir qu'ils sont sûrs de leur mémoire, quoiqu'elle pût leur manquer. Aussi faut-il que celuy qui suggère s'y prenne d'une voix, qui ne soit, s'il est possible, entendüe que du théâtre, et qui ne se puisse porter jusqu'au parterre, pour ne donner pas sujet de rire à certains auditeurs qui rient de tout, et font des éclots à quelques endroits de comédie où d'autres ne trouveroient pas matière d'entr'ouvrir les livres. Aussi ay-je connu des acteurs qui ne s'attendent jamais à aucun secours, qui se fient entièrement à leur mémoire, et qui à tout hasard aiment mieux sauter un vers, ou en faire un sur le champ. Il y a entre eux des mémoires très heureuses, et il se trouve des acteurs qui savent par cœur la pièce entière, pour ne l'avoir ovïe que dans la lecture et dans les répétitions. Si quelqu'un de ceux qui sont avec eux sur le théâtre vient à s'égarer, ils le remettent dans le chemin, mais adroitement et sans qu'on s'en aperçoive. J'ay remarqué que les femmes ont la mémoire plus ferme que les hommes; mais je les crois trop modestes pour vouloir souffrir que j'en dise autant de leur jugement!».

⁴⁷ A Parigi, il teatro è effervescente. Nel XVII secolo il prestigio degli attori cresce notevolmente anche se non allo stesso modo la loro situazione materiale. La moda di corte di ospitare commedie e farse si propaga anche nel parterre a pagamento dell'Hôtel de Bourgogne. Dal 1673 la compagnia du Marais si fonde con quella di Molière che si trasferisce a rue Mazarine, al teatro Guénégaud. Sette anni più tardi si fonda con quella dell'Hôtel de Bourgogne da cui nasce la Comédie-Française.

Se i suggerimenti sono inviati da uno dei lati della scena potremmo arguire la presenza di due suggeritori, uno per lato, almeno nelle compagnie più ricche⁴⁸. Il *souffleur* risolveva problemi che gli attori avrebbero potuto avere nella conoscenza delle parti, nella loro consequenzialità, nell'unità spettacolare. Anche il lavoro preparatorio di scrittura doveva essere considerevole: copiatura delle singole "parti" per ciascun attore, copia del testo integrale ed eventuali copie successive, dati i costi di carta e di stampa.

Il suggeritore si prende cura dei beni intellettuali del teatro, come i macchinisti hanno cura delle macchine. Potremmo dire che la presenza di questo mestiere è analogo a quello ritrovato nell'Ottocento. Ma in quest'epoca il suggeritore sembra avere un significato centrale per gli spettatori che, non a caso, Chapuzzeau chiama più precisamente "uditori": una tendenza questa ricorrente nei teatri cittadini europei, usati come luoghi per esporre i prodotti letterari provenienti dalle *élites* culturali dell'epoca.

Gli spettatori-uditori si concentravano nei teatri a pagamento per ascoltare i testi scritti sotto forma di tragedie e commedie, resi pubblici attraverso la recitazione degli attori. Già verso la fine del XVI secolo gli attori si erano organizzati in compagnie professioniste che avevano come scopo la rappresentazione di quei testi. Tale strategia permise al teatro di trovare un modo nuovo di fare teatro, stabilendo un rapporto di indipendenza con la committenza delle corti e delle accademie, e di instaurare un rapporto diretto con il mercato, individuato nel commercio degli spettacoli da vendere agli spettatori-paganti.

Il copista-suggeritore ai tempi di Chapuzzeau deve essere considerato innanzitutto un lettore, anzi l'unico vero lettore del testo: egli doveva essere, infatti, il più alfabetizzato, considerando la media degli attori e colui che più di ogni altro aveva piena conoscenza del testo, maturata dall'atto della copiatura. E, proprio dalla conoscenza integrale del testo che è a contatto con la scena degli attori, nasce la pratica di suggerire argomenti poco conosciuti, che Chapuzzeau accosterà ai suggerimenti scolastici.

A causa di questi sviluppi nel diretto contesto sociale ed economico del «teatro venduto», il suggeritore apporta un contributo materiale fondamentale al teatro a partire dal XVI-

⁴⁸ Fino a quando era d'uso far sedere gli spettatori nelle panche sulla scena (1765 circa), il suggeritore era probabilmente operativo in fondo alla scena.

XVII secolo, così come vedremo nel capitolo successivo⁴⁹. La sua figura si potrebbe individuare fra le biblioteche e gli archivi dei teatri di corte o delle accademie. È il custode di quelle forme di teatro diffuse nel *grand siècle*, e che si codificano inizialmente nella tragedia classica. Un genere impostosi lentamente nei teatri e nelle letterature di tutta Europa e normalmente rappresentato dagli attori dediti prevalentemente ad un teatro costituito da testi scritti⁵⁰.

Tale specializzazione implicò un perfezionamento di tutto il sistema teatrale, non solo delle tecniche degli attori e della produzione spettacolare, rendendolo economicamente più affidabile per rispondere professionalmente alle leggi del mercato. Inoltre, la diffusione della stampa consolidò la prassi del dramma stampato e quindi del mestiere dell'autore drammatico, introducendo nella cultura teatrale europea nuove pratiche che delineano l'affermazione professionale della figura del copista-suggeritore. I manoscritti dei suggeritori infatti recano già della metà del Settecento delle indicazioni di allestimento, spostamenti degli attori, movimenti, intonazioni, gesti, costituendo i cosiddetti *livrets scéniques*.

Nelle compagnie francesi, inglesi e spagnole, fino all'Ottocento, il testo scritto dall'autore è esclusivamente sfruttato nella sua pubblicazione in forma di spettacolo. Sarà poi la diminuzione dei costi della stampa e l'eliminazione della censura a creare una dipendenza maggiore della cultura teatrale con l'oggetto-libro, e a sviluppare una relazione crescente con il suggeritore che si preoccupa di trasmettere agli stampatori la versione aderente al testo dell'autore, sperimentata (e resa pubblica) dagli attori sul palcoscenico.

È come se l'introduzione del suggeritore, e cioè il rapporto con i testi scritti, sancisse un rapporto sia con gli attori che con lo spettacolo, dando vita a uno «spazio letterario

⁴⁹ La nozione di «teatro venduto» si trova in Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 2007, pp. 356-62.

⁵⁰ Dopo il 1550 il repertorio dei comici francesi semi-professionisti comprende la tragedia (biblica o santa) e la commedia (soppiantata dalla farsa). Con il successo a Parigi dei comici dell'arte si sviluppano altri due generi: la tragicommedia e la pastorale. Ma la tragedia si impone su tutti soprattutto dopo il successo del *Cid* di Corneille e la polemica che esplose e da cui trarrà origine la codificazione della *tragédie classique* che verrà imposta per almeno due secoli in tutti gli edifici teatrali cittadini. Già nel 1635 l'Académie française, fondata dal cardinale Richelieu, aveva stabilito le regole letterarie che si erano adattate ai generi drammatici.

del teatro», cioè uno spazio in cui hanno luogo i mutamenti tra la drammaturgia degli attori e la drammaturgia degli autori⁵¹.

Come il teatro si adeguò al ricorso diffuso dei generi letterari drammatici, un più ampio consenso del suggeritore si verificò nelle compagnie degli attori professionisti. Nel Settecento le compagnie più intraprendenti impiegano almeno un suggeritore per alimentare il sistema basato sullo sfruttamento dei testi scritti. Non tutte le compagnie si prestano all'uso del suggeritore, ma solo i grandi teatri cittadini e le compagnie di attori più ricche lo adottano con facilità, le quali accrescono archivi e biblioteche, formano spettatori e potenziali lettori. Per questo la figura del suggeritore è più evidente nei documenti francesi che altrove.

Anche se la presenza del suggeritore rappresenta certamente la prassi per un'astuta strategia commerciale, essa consente di fornire delle soluzioni alla portata delle compagnie più povere e meno strutturate, occupando il campo delle sue funzioni gli attori stessi, i quali padroneggiavano competenze e abilità letterarie.

Nel Settecento sono gli studi enciclopedici a fornire accenni della presenza del suggeritore nella vita del teatro:

Uomo di teatro, che è normalmente posizionato in una delle quinte, e a contatto degli attori, per seguire molto attentamente, sulla carta, quello che gli attori devono dire, e suggerire loro se la memoria viene a mancare⁵².

La descrizione non aggiunge nulla di nuovo a quella fatta da Chappuzeau quasi un secolo prima: compito del suggeritore è di seguire attentamente il testo manoscritto, e quando agli attori mancano di memoria, suggerire loro parole. Del resto il teatro è diffuso solo tra la classe borghese, e gli attori non sono pressati dalla routine degli spettacoli da aver bisogno di un suggeritore fisso in compagnia⁵³.

⁵¹ Rimando al concetto formulato da F. Taviani in *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, alle pp. 13-33.

⁵² Cfr. la voce "*souffleur*" in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, S. Faulche, 1965, Vol. XV, p. 397, (ristampa dell'edizione del 1765): «Homme de théâtre, qui est ordinairement placé dans une des coulisses, et à portée des acteurs, pour suivre fort attentivement, sur le papier, ce que les acteurs ont à dire, e le leur suggérer si la mémoire vient à leur manquer». La traduzione in italiano di cui sopra è mia.

⁵³ Vittorio Alfieri nel *Saul* a Firenze decise di far recitare attori professionisti senza suggeritore.

Diversa invece è l'attenzione dedicata dai documenti al suggeritore nel XIX secolo, soprattutto in Francia. I notevoli mutamenti storici e culturali che emersero dal passaggio dal diciottesimo al diciannovesimo secolo accompagnarono un cambiamento della visione teatrale: l'uso dei testi scritti entra ormai in maniera più stabile nel mondo del teatro per diventare qualcosa da vedere e da ascoltare anche dalla gente comune. Nelle maggiori città d'Europa gli spettacoli sono rappresentati in molti luoghi diversi e frequentati da uomini e donne di tutti i ceti sociali. Il teatro comincia a raggiungere un pubblico più ampio, dall'Académie française ai ceti popolari. Riesce, per quasi un secolo, a suscitare l'interesse di un vasto pubblico. Certamente la crescita del tempo libero alimenta la frequentazione dei luoghi teatrali, per quanto ancora il popolo sia disinformato e discriminato. E tale crescente domanda di spettacoli incoraggia i teatri e gli attori nelle loro attività, incrementando la diffusione di generi drammatici popolari. Di conseguenza, il suggeritore si guadagnò un posto centrale nell'edificio teatrale, occupando una nuova posizione: la buca.

Nel 1829 appare in Francia un manuale dal titolo il *Code Théâtral* di Jean Baptiste Rousseau - poeta e drammaturgo - un tentativo di mettere ordine nella prassi teatrale, nel quale si esamina anche la figura del suggeritore dal punto di vista del suo operare⁵⁴. Rousseau gli dedica un capitolo, stilato a mo' di decalogo, in cui scrive: «L'arte di suggerire bene, che sembra non essere niente, è talmente difficile, che si potrà forse citare dieci buoni suggeritori in tutta la Francia»⁵⁵. Non teme di dire che il suggeritore è «la caviglia operaia di tutta l'amministrazione teatrale» e «più ancora del régisseur, il martire di una compagnia»⁵⁶. Poiché «è semplice: è a contatto diretto con l'amor proprio» e «quando un attore è fischiato per mancanza di memoria, se la prende sempre con il suggeritore, che è obbligato ad ascoltare pazientemente le invettive dell'attore offeso»⁵⁷.

⁵⁴ Jean Baptiste Rousseau, *Code Théâtral, physiologie des théâtres*, Paris, Roret, 1829.

⁵⁵ «L'art de bien souffler, qui semble n'être rien, est tellement difficile, qu'on ne pourrait peut-être pas citer dix bons souffleurs dans toute la France». *Ibidem*, p. 101.

⁵⁶ «La cheville ouvrière de toute l'administration théâtrale, plus encore que le régisseur, le martyr d'une troupe». *Ibidem*, p. 102.

⁵⁷ «C'est tout simple: il est en contact plus direct avec les amours propres». «Lorsqu'un acteur est sifflé pour manque de mémoire, il s'en

Soprattutto, il suggeritore è il frutto di una consolidata abilità scenica, Rousseau lo sa e lo sottolinea ancora: «Come un suggeritore sarebbe inutile se gli attori conoscessero le loro parti, il suo dovere è di avere alternativamente gli occhi sulla brochure e sull'attore, e il suo talento è di indovinare dagli occhi del personaggio se lui è o no sicuro di quello che andrà a dire»⁵⁸.

Con la sua presenza, il suggeritore operava una relazione fondamentale nel rapporto con i testi, dimostrandosi un grande esperto della sua anatomia: per un teatro orientato all'arte dell'ascolto e della visione. Un modo che garantisce alla drammaturgia di essere una struttura in movimento verso gli attori e la trasforma in scena, un modo che sottolinea la vicinanza tra l'attore che agisce e il suggeritore che dà sviluppo alle scritture come se fossero concepite lì sul palcoscenico. Un altro modo per incarnare e trasformare il rapporto con i testi, nelle sue varie articolazioni, nell'uso di tecniche finalizzate non solo alla realizzazione dello spettacolo, ma a un processo di crescita partecipativa dell'*ensemble*. Infatti il suggeritore fissa e rende visibile sul copione le microazioni dell'attore, prima che questi diventi interprete; crea, potremmo dire, le condizioni per tracciare un percorso personale all'attore, tenendo ferme alcune cose, perché tutto possa essere mutabile.

6. *Il trattato di Thibaut Thibaut*

È la testimonianza più interessante quella offerta dal *Manuel du souffleur* scritta dal suggeritore Thibaut Thibaut e pubblicato a puntate nel “*Journal des Comédiens*”, i cui numeri sono usciti dal dicembre del 1830 al settembre 1831, che documenta il rapporto del suggeritore dentro un contesto consolidato. Si confronta con le abilità professionali nella quotidianità dello spettacolo e rivendica la sua posizione essenziale nel teatro francese della prima metà del XIX secolo.

prend toujours au souffleur, qui est obligé d'endurer patiemment les gourmades du comédien blessé». *Ibidem*, p. 102.

⁵⁸ «Comme un souffleur serait inutile si les acteurs savaient toujours leurs rôle, le devoir de celui-ci est de porter alternativement ses regards de la brochure sur l'acteur; et son talent, de deviner dans les yeux du personnage s'il est ou non sûr de ce qu'il va dire». *Ibidem*, pp. 102-3.

Ma è una testimonianza d'eccezione per questo campo di studi, mai considerata fino ad oggi nemmeno dagli osservatori più attenti⁵⁹. Le pagine del *Manuel*, scritte da una mano colta e consapevole, quasi riempiono per vastità e ricchezza d'informazioni il vuoto degli studi sull'argomento. In particolare, queste assumono valore non tanto nella comparazione con il silenzio della storia, quanto per osservare e comprendere i nodi e le congiunture che questa presenza condensa nei tempi lunghi dalla storia teatrale.

Thibaut sembra parlarci dell'"esperienza" del suggeritore come un modo per conoscere e avvicinarsi alle pratiche teatrali: apprendere i segreti della recitazione, della messa in scena e della composizione drammaturgica, consacrando al mestiere. Dagli archivi del teatro della Gaîté abbiamo ricostruito che, dopo un breve apprendistato al teatro de l'Ambigu, Thibaut vi lavorò come suggeritore per cinque anni - dal 1 marzo 1827 al novembre del 1832 - ricevendo uno stipendio fisso di 1200 franchi l'anno⁶⁰.

Appassionanti sono i passaggi in cui fa affiorare il suo dispiacere per l'ignoranza che circonda il suo mestiere. La scarsa considerazione che va cercata nel non riconoscere al suggeritore uno statuto specifico di «arte del suggerire». Parla chiaramente del suo lavoro come qualcosa di equivalente alle altre arti: un'intuizione, innanzi tutto, e una sensibilità necessaria per collaborare con le diverse nature di attori.

Il grado di conoscenza delle dinamiche della scena di Thibaut deriva dalla pratica in un teatro come la Gaîté, sia pure privato e non sovvenzionato, che al tempo era al centro della

⁵⁹ Bruno Deslot nel suo libro *Les sociétaires de la Comédie Française au XIX siècle (1815-1852)*, Paris, L'Harmattan, 2001, dedica un paragrafo al suggeritore (alle pp. 209-211) e cita alcuni frammenti ricavati dal *Manuel du souffleur*, ma senza citare l'opera, e fors'anche senza rendendosi conto della portata del *Manuel* nel suo complesso.

⁶⁰ Il drammaturgo e direttore del teatro de la Gaîté, Guilbert de Pixérécourt, diffonde la pratica di allestire lui stesso i suoi drammi, secondo l'idea diffusa nel Romanticismo che la messa in scena è la base del nuovo teatro.

Gli stipendi annui nel 1828 al teatro de la Gaîté sono così ripartiti: Pixérécourt (direttore): 7000 franchi; Marty (I attore e co-direttore): 4000 fr.; Varez (régisseur): 7000 fr.; Bertand (addetto alla cassa): 2000 fr.; Neveu (economato): 1400 fr.; Thibaut (suggeritore): 1200 fr.; i danzatori recepivano da un massimo di 3000 fr. ad un minimo di 1000 fr. l'anno; i figuranti da una base di 500 a 2000 fr. l'anno. L'addetto al botteghino 400 fr.; il portiere 600 fr.; il magazziniere 1500 fr., e il ragazzo del teatro 800 fr. circa all'anno. Cfr. *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque publique de Nancy*, (d'ora in avanti BPN) Cod. 1104-06, Personnel, 1825-1835.

vita teatrale parigina. E, sicuro della sua postazione privilegiata, scrive per testimoniare con evidente compiacimento il valore del suo lavoro per il successo del teatro e trasmettere agli spettatori-lettori appassionati, sia pure con le proprie forze e i modi della cultura ufficiale, le tecniche che sono alla base del mestiere del suggeritore.

Thibaut era un intellettuale: prima di questo trattato aveva pubblicato una pièce dal titolo *Les amans enfoncés, ou misère et compagnie* (1826), e delle poesie d'occasione (1827)⁶¹.

Lo sforzo per mettere a punto i dieci capitoli e pubblicarli dovette essere grande. Non più giovanissimo, trovò forse nella

⁶¹ T. Thibaut, *Les amans enfoncés, ou misère et compagnie*, Paris, Bezou, 1826. Nel *Gymnase Lyrique, recueil de chanson et autres poésies inédites*, Paris, Dondey Dupré, 1827, si trovano pubblicate le poesie di Thibaut. Alla p. 62 la poesia *DIZAIN*, dedicata A Madame A*** D***, en lui adressant un caveau pour étrennes, «Bien des gens font une visite /Et se dispensent d'un présent; /J'en vois beaucoup dont la visite /Tend à recevoir un présent; /D'autres, détestant la visite, /Ne font visite ni présent, /J'aimerais, avec ma visite, /Vous offrir un petit présent; /Mais à défaut de ma visite, /Daignez accueillir mon présent». Più avanti, alle pp.262-3-4-5, si trova la seconda poesia intitolata *L'expérience* « /Air: Chacun se retrouve à sa place. (de Julien) /Je suis de l'avis de Rousseau /Qui nous dit, dans un certain livre: /«Que sert-il au bord du tombeau /«De savoir comment il faut vivre?» /De se bien conduire ici-bas, /En effet, a-t-on la science? /Non; tout embarrasse nos pas: /Au moment même du trépas, /On a besoin d'expérience. (bis) /De nos jours en grand conquérant, /Que tour à tour on vante, on fronde, /Fut la terreur du continent: /Sa fortune étonna le monde. /Le destin reprend ses faveurs, /L'accable de son inconstance; /On voit expirer sa valeur: /Que manqua-t-il à son bonheur? /Encore un peu d'expérience. (bis) /En consultant un vieux bouquin, /J'y lus un trait de maladresse, /Qu'après l'offense de Tarquin, /Consomma la chaste Lucrèce. /En effet, pourquoi tant d'horreur?.../Prenant son mal en patience, /Elle eut, en cachant son aigreur, /Tiré parti du séducteur, /Avec un peu d'expérience. (bis) /Voyez ce jeune soupirant, /Il espère de Célémène /Toucher le coeur indifférent; /Hélas! il perd son tems, sa peine. /Regards, soupirs, tendres aveux, /Tout respire amour et constance; /Il touche au moment d'être heureux: /On l'évince...et notre amoureux /Emporte...un peu d'expérience. (bis) /Derval broche une nouveauté: /C'est un premier et bon ouvrage: /Il le présente au comité; /Il espère, attend...c'est l'usage. /Un an après Derval reçoit /Son ouvrage de *circonstance*, /Sous le prétexte qu'il est froid, /Mais bien écrit...et c'est de droit... /C'est un brevet d'expérience. (bis) /Du vrai bonheur la probité /Est, dit-on, la route commune: /Talent et médiocrité /Sont au dessus de la fortune. /Imbus de ces beaux sentiments, /Paul brigue une place en vacances; /Lindor, chez de riches parents, /Veut femme avec cent mille francs: /Tous deux manquent d'expérience. (bis) /Envoi aux membres du Gymnase Lyrique. /Gais troubadours, gourmets joyeux, /Daignez accueillir mon hommage; /Et parmi vos refrains heureux /Laissez passer mon badinage. /Si de cette insigne faveur /Je suis peu digne en conscience, /Pour l'obtenir avec honneur, /Et pour ex liter mon ardeur, /Prêtez-moi votre expérience. (bis)».

composizione del trattato uno stimolo, non certo economico, per continuare la sua carriera di scrittore, e per approfondire legami con un mondo vicino al suo, quello degli uomini di lettere: ci riferiamo all'ambiente che circondava i teatri dei boulevards nei primi decenni dell'Ottocento, e al contatto con il più grande scrittore di melodrammi dell'epoca, Guilbert de Pixérécourt.

La pubblicazione del *Manuel* risulterebbe davvero straordinaria se non si tenesse conto della realtà teatrale d'oltralpe - sotto certi versi opposta a quella italiana - in cui il teatro è concentrato a Parigi, ed è in un certo senso nelle mani degli autori: proprio la divisione dei teatri per generi drammaturgici costituisce un esempio della cultura ufficiale francese. Benché il repertorio dei teatri privati di Parigi si accorda principalmente ai gusti del pubblico, si presenta insieme come un'operazione commerciale e culturale costruita appositamente da drammaturghi di fama, reperibili solo a pagamento.

È da ricordare che il melodramma ebbe origine negli anni seguenti la rivoluzione del 1789 che aveva alterato le basi politiche e sociali del teatro e reso possibile la messa in scena di forme drammaturgiche nuove. In quei anni infatti cominciò ad affermarsi una nuova letteratura popolare con rapido aumento dei teatri parigini che da soli trentatré alla vigilia della rivoluzione, erano arrivati a quarantaquattro alla fine della restaurazione. Un aumento brevemente interrotto dalle restrizioni di Napoleone; furono scritti adattamenti per drammi, vaudeville, pantomime come nel periodo romantico⁶².

L'affermazione del melodramma col successo commerciale di drammaturghi quali Pixérécourt, «il Corneille dei boulevards» diede legittimità al nuovo teatro popolare e alla diffusione di testi letterari drammatici di autori conosciuti e disponibili, è bene ripeterlo, solo a pagamento.

L'«arte di suggerire» si sviluppa e matura proprio nel contesto francese del XIX secolo, portando il mestiere ad un alto grado di competenze e di formalizzazione tecnica. Attraverso il trattato di Thibaut vediamo il suggeritore in atto, le circostanze più ricorrenti e i problemi più comuni, legati proprio alla varietà del repertorio rappresentato. Ma questo accade perché il teatro assume le norme e le regole del sistema

⁶² L'affermazione del melodramma diede legittimità al nuovo teatro popolare in genere con una tradizione sua propria, distinta sia dal mimo della strada che dal teatro neoclassico, benché i loro spettatori si sovrapponevano spesso durante le monarchie costituzionali.

e della convenzione in rapporto non tanto degli attori come accadeva soprattutto in Italia – quanto dei testi degli autori drammatici.

È più che naturale che in Italia non ci siano documenti rilevanti sul suggeritore, e che si trovino rari esemplari che compaiono solo negli usi sedimentatisi nella seconda metà del XIX secolo. In realtà, le compagnie degli attori professionisti italiani non entrano stabilmente negli edifici teatrali cittadini, il loro teatro andava cercando altri modi di distribuzione e produzione. Invece di abitare spazi ancora costosi per il pubblico italiano, esso si muove in luoghi diversi, alla ricerca di un pubblico più vasto e variegato. Un dinamismo che tornò a vantaggio della libertà creativa degli attori italiani fino ai primi decenni del Novecento.

Ma non si può dire che nella cultura dei comici italiani, costretti al nomadismo, la figura del suggeritore non esista. Come si è detto essa non si distingueva: si sovrapponeva sovente a quella di un attore che copriva ruoli secondari o generici. Cosa, questa, sicuramente importante per l'affermazione del mestiere del suggeritore tra i comici italiani, che fu particolarmente pregnante per la creazione di una rete di rapporti fra attori e spettacolo, così come l'abbiamo indicato al paragrafo delle funzioni del suggeritore. La presenza del suggeritore era una consuetudine diffusa anche nelle compagnie dialettali italiane, ma è difficile rilevare tracce consistenti per la scarsità di documentazione a disposizione.

I documenti relativi alla presenza del suggeritore sono più consistenti di quanto appare, se si sposta lo sguardo nell'ambiente teatrale europeo. Il trattato che Thibaut ci ha lasciato ne è un esempio, anche per capire la sua trasmissione da una generazione all'altra.

Thibaut fa risalire l'incursione del suggeritore nel teatro alla nascita della commedia:

Monitor era il nome che davano i Latini al suggeritore. Questo nome è probabilmente derivato dal verbo *monēre*, avvertire. Plauto, che visse nel 160 a.C., è il primo poeta che lo utilizzò. Si tace sul posto che gli antichi hanno assegnato al suggeritore. Gli storici che parlano dei teatri dell'antichità fanno menzione solo del *Parascenium* o camerino degli attori, del *Proscenium-Pulpitum* o scena propriamente detta, e l'orchestra è la sola parola che è conservata sino ai nostri giorni. È probabile che quando la commedia ha smesso di essere ciò che era ai tempi di Aristofane, ovvero un ammasso di personaggi, d'invettive e di oscenità, gli

attori abbiano sentito il bisogno del *monitor*, che è stato collocato sia sotto il *Pulpitum*, sia su uno dei lati del *Proscenium*⁶³.

Sebbene sia molto difficile stabilire con certezza il momento in cui il suggeritore sia penetrato nel mondo teatrale, la sua presenza è certamente legata all'uso dei testi scritti. Il suggeritore ha influenzato la prassi teatrale per moltissimo tempo, la sua presenza è infatti documentata per frammenti: troppo è dentro la pratica per essere argomentata nella sua efficacia. Oltre alla sua presenza connessa ai testi scritti, il suggeritore si pone sotto gli occhi degli scrittori attraverso il passaggio in buca: è ora per la prima volta dentro un apparato evidente anche agli spettatori-lettori. L'Ottocento fu essenzialmente un momento eccezionale della storia del teatro e della presenza del suggeritore.

Naturalmente il rapporto fra l'uso del suggeritore e la cultura degli attori non era così indolore. La storia del suggeritore è la storia di un conflitto, di una lotta per l'egemonia degli autori sugli attori, essendo entrambi rivali nella conquista del medesimo mercato.

Gli autori drammatici si imposero sempre più nella cultura teatrale con l'introduzione dei loro testi che ricompensavano la loro attività più che la pubblicazione del libro a stampa. Con questa finalità, legata agli allestimenti di testi scritti all'interno degli edifici teatrali cittadini, il teatro favorì principalmente le *élites* letterarie, permettendo alla nuova letteratura drammatica di fiorire e diffondersi attraverso il teatro quando divenne un buon affare, soprattutto dopo il 1800.

A Parigi, nei primi tre decenni del XIX secolo, sopravvissero solo due settori letterari: il teatro ed il romanzo⁶⁴. Secondo Zola, un successo a teatro offriva 40 000 franchi e un romanzo ordinario 2000 fr.: per ottenere lo stesso guadagno del teatro ci voleva una tiratura di 80000 esemplari. Da queste dinamiche si comprende come molti uomini di lettere confluissero i loro interessi per il teatro⁶⁵. Gli autori

⁶³ T. Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit., cap. I.

⁶⁴ Cfr. Paul Dupont, *Histoire de l'imprimerie*, Paris, Dupont, 1854, I vol., pp. 320-5.

⁶⁵ Cfr. *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, III vol.: *Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990 (1 édition 1985); Adeline Daumard, *Les fortunes françaises au XIXe siècle*, Paris, Mouton, 1973; Jean Bayet, *La société des auteurs et compositeur dramatiques*, Paris, Rousseau, 1908.

drammatici, consapevoli della necessità di proteggere i loro interessi, avevano organizzato, già nel 1777, la riscossione delle loro percentuali provenienti dagli allestimenti teatrali attraverso la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, e riorganizzata nel 1829⁶⁶. Inoltre, fondarono nel 1838 un'organizzazione professionale, la *Société des Gens de Lettres* per richiedere al regime una legge per la tutela della proprietà letteraria.

In breve, si può dire che gli autori drammatici videro nel teatro una spinta per l'autonomia della loro professione, utilizzando le stesse strategie dell'ambiente teatrale.

7. *Un teatro ordinato*

Ricapitoliamo: Sin dal Seicento si innescano nei teatri pubblici delle città d'Europa dei ritmi di attività che costringono gli attori ad una produzione continua di spettacoli da vendere sotto forma di commedie, tragedie e drammi. Si instaurano modalità di scrittura del testo che si sdoppia da un lato in copione per gli attori (che assicura la replicabilità dello spettacolo anche da parte di altre compagnie), e dall'altro in libri da leggere che vanno a finire nelle biblioteche private degli spettatori-lettori. Il numero dei testi teatrali aumenta e per ciò si rende utile la presenza professionale di un uomo di lettere che copi i testi e li trasformi in copioni con le interpolazioni degli attori, che documentino le azioni utili per lo spettacolo e soprattutto per la sua ripresa, o per inviare una copia alle compagnie di provincia. Così la presenza di una persona mediamente colta e interessata a fare esperienza diretta nel teatro, sia pure per brevi periodi, permette alle compagnie di stabilire forti legami con il mercato e la cultura ufficiale.

A differenza di ciò che succede a Parigi, in Italia, durante e dopo la Commedia dell'Arte è difficile afferrare la presenza di un uomo di lettere estraneo alla cultura degli attori. Nelle compagnie italiane - dove la pratica di scrivere commedie è diffusa anche tra i comici - accade che gli attori chiedano agli scrittori la sola concatenazione delle scene, la trama nella

⁶⁶ Cfr. la nota n° 139 a p. 77.

quale gli attori stessi inseriscono il parlato (non solo le parole ma tutti gli elementi che servono a dare vita ai personaggi)⁶⁷. La loro dipendenza dagli scrittori è quindi minore dei loro colleghi francesi, spagnoli e inglesi che, invece, chiedono agli scrittori testi scritti contenenti non solo il montaggio delle scene ma anche il parlato. È l'azione drammatica ad essere in funzione dei personaggi e non viceversa come accade in Italia con i comici dell'Arte che ripetono il loro repertorio di commedie concertate sulla base di "parti libere" da testi scritti, ma comunque aderenti alle regole della tradizione letteraria europea. I loro processi prevedono un repertorio formato sulle competenze letterarie degli attori stessi, sulle loro abilità tecniche, sulle loro capacità di recitare parti libere⁶⁸. Ciò rende inutile la presenza di una persona estranea alla compagnia nella quale la composizione degli spettacoli si tramanda quasi sempre oralmente in quanto gli attori hanno bisogno solo di trame senza parti.

Bisogna attendere la seconda metà del XIX secolo - quando il teatro si plasma sui gusti della nuova borghesia - per incontrare diffusamente la presenza del suggeritore nella prassi degli attori italiani. Così, l'organizzazione delle compagnie professionali italiane a gestione impresariale regolarizza la presenza del suggeritore sia come abilità professionali che per continuità di prestazioni. Dai pochi frammenti pervenuti non possiamo dire che prima dell'Ottocento il suggeritore non sia diffuso, ma la condizione mercantile e nomade di tutto il teatro italiano non permette di professionalizzare la sua figura, condizione possibile invece ai teatri francesi, i quali (essendo più ricchi e stabili, come accade alla Comédie-Française) istituzionalizzano il suggeritore già dalla fine del Seicento.

Nella prima metà del XIX secolo, in Italia si trova soprattutto traccia di qualche poetino-suggeritore che scrive testi e li offre agli attori. Questo non vuol dire che i comici

⁶⁷ I comici per ragioni professionali hanno anche capacità di tipo letterario: leggere brani, tradurre, comporre, ma gli attori italiani sono più indipendenti dai loro colleghi spagnoli, francesi o inglesi, che riservano allo scrittore la sceneggiatura integrale dello spettacolo, cioè la concatenazione delle azioni e le relative parole. Agli italiani bastava la sola concatenazione, l'agito e il parlato lo aggiungevano loro stessi. Cfr. F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della commedia dell'Arte*, cit., pp. 333-91.

⁶⁸ Alla base di queste due diverse pratiche c'è la «specializzazione degli attori a non specializzarsi», nata nelle compagnie d'Arte, e mutuata dalle compagnie pronte a vendere, in quanto questa caratteristica rispondeva alle leggi della domanda e dell'offerta. In F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 360.

italiani non si appropriano delle strategie per lo sfruttamento dei testi scritti. Come si è detto la centralità dell'attore propria dal teatro italiano rende ingombrante la presenza di un elemento esterno depositario del testo. Certamente le rare compagnie più ricche hanno al loro interno un copista-suggeritore per ovviare la produzione del repertorio basato su tanti testi scritti, ma è un'eccezione rispetto al resto del mondo comico, che utilizza un repertorio povero composto di testi di poco valore letterario, adattati dagli attori stessi.

Dopo la rivoluzione del 1848, la crescita della domanda degli spettacoli all'interno dell'edificio del teatro all'italiana crea le condizioni per una maggiore diffusione di testi letterari drammatici. Il mestiere del suggeritore comincia a diffondersi in tutte le compagnie, tanto più che nello spazio del teatro all'italiana si è evidenziata la sua casa sulla scena. Un simile luogo è conforme all'uso che ne fa l'opera Lirica, gli spettatori si abituano a vedere sulla scena il cupolino del suggeritore; ed anche per gli attori di prosa la sua presenza rappresenta uno stimolo per il miglioramento della loro condizione materiale. Per quanto entrato tardi nella prassi del teatro italiano, il suggeritore permise loro di stabilire continuativamente un legame, per quanto fluttuante, con gli spettatori.

Nella compagnia di Gustavo Modena, il suggeritore serviva non a lui ma per il resto della compagnia: egli copiava da solo le sue parti, le studiava e le imparava perfettamente a memoria, e se faceva tagli era per migliorare la sua interpretazione⁶⁹. I Grandi Attori, infatti, dichiarano spesso nei loro libri di memorie la loro indifferenza per la presenza del suggeritore. Sfruttano, come si è detto, la loro presenza scenica intrecciando le parti del loro bagaglio personale, senza particolari riferimenti al contesto del testo. Ma il suggeritore in questo contesto serve per la logica della messinscena, e serve a tutti gli altri attori comprimari e generici, a cui è particolarmente necessario proprio per mantenere un'armonia d'*ensemble*. Per questo dalle testimonianze sul suggeritore che abbiamo è leggibile lo scarto tra la necessità per gli attori che non possono sopravvivere nel mercato senza suggeritore, e gli spettatori che, nella sua presenza, leggono tutt'altra cosa. Certamente non vedono la sua mediazione per la costruzione di una storia da raccontare e da ricordare. Ma la grande importanza della natura commerciale della buca è anche una

⁶⁹ Si veda la biografia di Modena scritta da Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, San Severo, Stab. Tipolitografico, 1865, p. 136.

comoda via che permette alle compagnie di attori, ma soprattutto ai Grandi Attori, di portare in scena qualcos'altro rispetto al disegno normalizzatore del testo. È utile ricordarlo: all'attore bravo la presenza del suggeritore in buca serviva per deragliare rispetto al testo. Lo testimoniano molti libri di memorie da quello di Modena alla Duse, da Rossi alla Ristori a Novelli. Del resto era diventata un'abitudine consolidata anche per gli spettatori attendere il momento in cui il grande attore si avvicinava alla ribalta e metteva in mostra sé stesso, infrangendo il senso stabilito dal dramma.

Emergono tuttavia testimonianze interessanti sulla specificità della figura del suggeritore in Italia⁷⁰. Risulta una presenza valutata a soddisfare le esigenze dello spettacolo, sembra contenere le tracce di un certo modo di essere del teatro, una consuetudine non tanto organizzativa quanto connessa alla pratica della scomposizione e della scrittura dei testi. Questo sembra esprimere il suggeritore nella quotidianità delle pratiche teatrali. Tanto più perché l'aspetto "intellettuale" del suggeritore si presta a collaborare con le altre forme di scrittura provenienti dagli autori drammatici. Così come dichiara il suggeritore ottocentesco Antonio Salsilli parlando del suo lavoro che «si esplicò, più di tutto, in riduzioni, traduzioni, correzioni, letture di lavori teatrali, consigli ad autori»⁷¹. Questa è la natura essenziale del suggeritore, spesso soffocata dall'imprecisione della dicitura che pone l'attenzione su una funzione marginale che lo vede come suggeritore di parole, lasciando in ombra l'importanza e il peso delle altre abilità culturali messe in atto.

Nel Novecento compaiono due libri sul suggeritore scritti in prima persona: con modi differenti sembrano farsi carico

⁷⁰ Cfr. alla voce "suggeritore" del primo dizionario teatrale di P. Bettòli, *Dizionario Comico*, cit., si legge: «Persona, addetta alla compagnia, che, tanto alle *prove*, come alle *recite*, sta dentro la *buca* e legge, atto per atto, il libro della produzione, che si rappresenta, per servire da guida e di scorta agli attori che vi prendono parte. - Un valente suggeritore è l'anima di una compagnia e dipende spessissimo da lui il buon successo, di una rappresentazione. Sono principali suoi requisiti; suggerire di *petto*, ossia con voce sovrattenuta, acciocché non sia intesa dal pubblico e, in pari tempo, espansiva ed insinuante, suddividere logicamente il discorso, proposizione per proposizione, frase per frase: dare lo *spunto* in tempo, fare il segno, ove occorra, agli attori quando hanno le *entrate*; non confondersi coi *soggetti* e riafferrare prontamente gli attacchi», pp. 89-90.

⁷¹ In Carlo Antona-Traversa, *La verità sul teatro italiano dell'Ottocento*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940, p. 253. Antonio Salsilli fu suggeritore, organizzatore di comici e scrittore di testi drammatici. Come suggeritore fu scritturato negli ultimi decenni dell'Ottocento dal capocomico Giovan Battista Marini, marito di Virginia.

della trascuratezza subita dalla storia per dare dignità a un mestiere elusivo e molto “chiacchierato”. Nel 1902, Gino Monaldi aveva scritto un suo resoconto di memorie molto interessante. In realtà, egli si rivolge a descrivere il mondo del teatro Lirico che richiede una tipologia professionale fornita di curriculum particolare, analogo a quello del musicista⁷². Vi è, invece, la testimonianza fornita da Achille Ponzi (1927), ex attore e suggeritore di prosa, da cui siamo informati della qualità tecnica richiesta al suo lavoro. Ci parla della maestria ed efficacia con cui collabora con gli attori lungo le vicissitudini di un anno comico. Egli racconta con nostalgia la sua lunga esperienza (di quasi quarant’anni), come un «condannato a troppo vedere e a troppo sentire»⁷³. Ma Ponzi offre una visione parziale, influenzata dalle nuove istanze di rinnovamento, con dei tratti buffi e un po’ amari, in cui la prospettiva personale e i racconti aneddotici soffocano la visione del suggeritore nel teatro di produzione attorica ottocentesca italiana. Da rendere quasi normale l’identificazione di questo mestiere con un teatro misero e fatto all’ingrosso, che nasconde i riferimenti tecnici col “sistema” organizzato per parti e ruoli, facilitando quella perdita di memoria della figura del suggeritore. Si tratta infatti di tecniche sottointese alle pratiche sceniche, leggibili attraverso la sua concretezza storica, che hanno alimentato un’immagine offuscata e svilita.

C’è un senso di insoddisfazione, un senso di frustrazione che ritorna in tutte le testimonianze di suggeritori pervenute, da Thibaut a Ponzi. Forse un senso d’intolleranza per gli egocentrismi degli attori e per ciò che costituiva la quotidianità dell’industria teatrale, priva di stabilità e sovvenzioni.

È Tòfano che ha descritto acutamente il suggeritore come l’«intellettuale della compagnia», nel senso di colui che ha competenze letterarie per leggere, redigere, tagliare e riscrive i testi. Benché attaccato ad un mondo che stava scomparendo, Tòfano coglie lo statuto culturale del suggeritore ottocentesco⁷⁴. Bisogna avere chiaro che il suggeritore è un uomo di lettere con un’inclinazione al teatro, e con una

⁷² Nel teatro d’Opera ancora oggi si annida sempre un suggeritore per dare l’“imbeccata” ai cantanti, e molti direttori d’orchestra non si separano mai dal loro maestro-suggeritore.

⁷³ Achille Ponzi, *Dalla buca del suggeritore*, Bologna, Cappelli, 1927, p.194.

⁷⁴ S. Tòfano *Il teatro all’antica italiano e altri scritti di teatro*, cit., alle pp. 142-143, l’autore sovverte il luogo comune che vede il suggeritore mero suggeritore di parole.

capacità di “guardare” l’attore in scena, che è il tratto tipico riscontrabile nelle testimonianze più attente.

8. *Perdita della memoria*

Siamo ai primi decenni del Novecento, ed ancora in Italia perdura la presenza del suggeritore con la botola al centro della ribalta. Ma si è persa la memoria: il senso della sua presenza è svanito. Si sono dispersi i contenuti culturali e produttivi della figura tanto che questa appare schiacciata nella routine teatrale. Qui le testimonianze si intrecciano con la nostalgia della fine di un’epoca (come abbiamo potuto vedere con le testimonianze di Tòfano e di Ponzi, ma è una percezione diffusa in molti altri osservatori), avvalorata dalla disgregazione delle compagnie come imprese economicamente indipendenti e dal mutamento della prassi teatrale con le nuove istanze dei registi⁷⁵. Senza arrivare alla situazione limite della una nuova organizzazione produttiva che prevede tra le tante cose anche l’eliminazione del cupolino del suggeritore. Ma la paura e l’entusiasmo di questo cambiamento non fecero vedere ai protagonisti del tempo che cosa fu il suggeritore per la cultura teatrale e per le pratiche dello spettacolo. Quali strategie aveva potuto assorbire quella sua posizione al centro del palcoscenico, che favoriva sia le tecniche degli attori che quelle della visione degli spettatori. È proprio la sua capacità di padroneggiare gli strumenti per la creazione di testi scritti ad assumere valore per la vita del teatro. E come accade spesso per le cose troppo evidenti e consolidate esse finiscono per non essere riconosciute nemmeno nelle loro forme più semplici e ovvie.

Nel Novecento il teatro aveva perso ormai il suo potere nel mercato anche con lo sviluppo del cinematografo.

⁷⁵ Si legga alla voce “*suggeritore*” dell’*Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma, 1962, (d’ora in avanti *EdS*), si è adeguata ad una precisa cultura teatrale che prevede la presenza del direttore o del regista, in base alle trasformazioni avvenute all’epoca del teatro sovvenzionato. Si fa esplicita menzione dei compiti e delle funzioni relative a fini specifici in una realtà teatrale (soprattutto italiana) in cui il regista garantiva l’intero svolgimento del lavoro teatrale. Siamo all’incirca nel 1950: il suggeritore è tornato ad operare in quinta, durante la prova “a tavolino” assiste il regista e «prende nota di tagli, di modifiche, “soggetti”, fabbisogno», Vol. IX, p. 540.

Lentamente cominciarono a dissolversi le ditte di attori, nella ricerca di un teatro nuovo. Si alzarono voci di protesta contro il suggeritore e l'eliminazione del cupolino. Il critico Mario Ferrigni identifica un primo segno di emarginazione nei confronti del suggeritore nella polemica iniziata alla fine del secolo diciannovesimo ed elaborata dall'attore e capocomico Virgilio Talli⁷⁶. Come si è detto, Talli pensò di formare attori in grado di porsi in un nuovo modo rispetto al personaggio (anche grazie ai lunghi periodi di prove), e di eliminare il suggeritore poiché considerato un uomo di cultura troppo mediocre per avere così tanto potere sui testi dei drammaturghi.

Il suggeritore viene sempre più considerato come una presenza ingombrante, come superstite del vecchio artigianato teatrale che non poteva coniugarsi con le nascenti istanze che vedevano il diffondersi di una nuova mentalità nata da una maggiore disposizione di tempi e di modi che qualche decennio più tardi si trasformeranno grazie all'aiuto di sovvenzioni statali.

Registi e attori uniti per rinnovare i metodi teatrali, dimenticando che la presenza del suggeritore era comunque legata (da quando si era palesata negli usi teatrali) alla realizzazione dell'unione tra spettacolo e spettatore attraverso la strategia d'uso di tanti testi scritti. Perché la presenza di testi scritti presuppone sempre qualcuno che trasformi il testo (di lettura per gli spettatori) in copione (con compiti e indicazioni per gli attori). Si tratta di funzioni che, pur se proprie di un uomo di lettere, nascono dall'urgenza di lavorare a fianco dei materiali letterati per la costruzione degli spettacoli e per la formazione di bravi attori. In questo senso ritroviamo tracce del suggeritore anche nel contesto teatrale odierno. Ma non nel rapporto dell'autore drammatico con la scena o con il regista, bensì nella presenza di un letterato interno al teatro che resti a disposizione anche per suggerire una prossimità tra spettacolo e spettatore: lo si vede nella figura del consigliere letterario o del *dramaturg* sperimentati da molti teatri di "tradizione"⁷⁷. Al

⁷⁶ Mario Ferrigni ha tentato un approccio critico all'eliminazione del suggeritore nel breve saggio, *I ruoli nel teatro drammatico italiano*, in «Rivista italiana del dramma», vol. I, Roma, Ist. Grafico Tiberino, 1939, pp. 188-203.

⁷⁷ Per lo sviluppo della drammaturgie in Europa sono riscontrabili diverse tendenze della figura del consigliere letterario di area russa e del *dramaturg* di tradizione tedesca. Nel primo Novecento si ricordi ad esempio il rapporto tra Vladimir Nemirovič-Dančenko e Konstantin Stanislavskij. Nel secondo Novecento si pensi al ruolo di Ludwik

di là delle denominazioni in cui queste forze e energie si manifestano, ciò che si evidenzia - fin dalla nascita del professionismo delle compagnie di attori - è la necessità per il teatro di una mediazione tra mondi divergenti: gli uomini di lettere o poeti che scrivono testi, e le compagnie di attori che, allestendo i testi degli autori, cercano di adattarne l'uso e gestirne la proprietà. In questa zona di tensione e di conflitto tra l'agire degli attori e la memoria degli spettatori è l'importanza del suggeritore nel teatro.

A differenza delle polemiche diffuse nel Novecento sia in Italia che oltralpe, Luigi Pirandello aveva invece saputo individuare la collaborazione col suggeritore guardando gli attori con uno sguardo che aveva riconosciuto nel suggeritore un doppio dell'autore, un demiurgo in incognita, vigile, posto in scena per stenografare la commedia da fare. Nel frattempo si erano diffusi giudizi differenti che non avevano saputo comprendere appieno il valore di un uomo di lettere per il teatro. La memoria del suggeritore stava scomparendo. Per questo motivo Pirandello sembra non ascoltare le affermazioni contro il suggeritore per un miglioramento del teatro ideale. Il suo sguardo andò a toccare gli interessi degli attori e dello spettacolo. Vide nel suggeritore qualcosa di necessario e di profondo per la pratica del teatro. Nei *Sei Personaggi* ne individuò la sapienza e ne trasmise la memoria. Descrivendo l'istante in cui il dramma stesso nasce dalla vita del personaggio e si fissa nella pagina bianca del suggeritore⁷⁸.

Flaschen come consigliere letterario di Jerzy Grotowski; Jean-Claude Carrière per Peter Brook; Gerardo Guerrieri per Luchino Visconti; Tullio Kezich per Luigi Squarzina; Eduardo Sanguineti per il capolavoro di Luca Ronconi l'*Orlando Furioso*; Ferdinando Taviani per l'Odin Teatret. Su questo argomento cfr. lo studio di Claudio Meldolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, Milano, Ubulibri, 2007.

⁷⁸ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1948, pp. 29-124. Su questa prospettiva di sguardo cfr. l'interessante saggio di Ferdinando Taviani, che è stato un riferimento importante per molte argomentazioni presenti in questo lavoro, «*Sei personaggi*»: *due interviste in una al primo padre*, in «Teatro e Storia», Bologna, Il Mulino, 13, ottobre, 1992, alle pp. 109-26.

Capitolo Secondo

Il teatro francese e la nascita del teatro moderno

1. *Il teatro a Parigi dal XV secolo alla prima metà del XIX secolo*

In questo capitolo, dedicato agli avvenimenti teatrali di Parigi della prima metà del XIX secolo, non si può non fare cenno allo sviluppo delle sale di spettacolo a pagamento e all'avvento dei comici professionisti italiani negli ultimi decenni del XVI secolo; alle strategie attivate dalle compagnie di strada che, per superare l'isolamento imposto dai teatri imperiali, trovano spazio per lavorare nelle fiere cittadine; all'affermazione della drammaturgia neoclassica incoraggiata da Richelieu, fino alle stabilizzazioni dei teatri di stato, per arrivare alle trasformazioni del XIX secolo degli spettacoli dei boulevards, di cui i professionisti degli spettacoli *forains*, quasi un secolo prima, furono gli iniziatori, non tanto di un genere, ma di un teatro economicamente redditizio.

Ricorderemo il mecenatismo e i privilegi offerti ai teatri imperiali, la diffusione dell'editoria e delle biblioteche di letteratura teatrale; la complessa distribuzione geografica degli edifici teatrali avvenuta nel XVII secolo, fino ai lavori del Barone Haussmann che videro demolire i teatri costruiti sul boulevard du Temple, tra cui la Gaîté, il teatro più importante dei boulevards per quasi mezzo secolo e luogo di lavoro del nostro suggeritore Thibaut Thibaut.

Il 4 dicembre del 1402, il re Carlo VI concede il monopolio del teatro alla Confrérie de la Passion et Résurrection de Notre-Seigneur Jesus-Christ, formata da un gruppo di borghesi parigini *amateurs* di teatro, specializzati nelle rappresentazioni dei misteri della Passione e dell'Apocalisse in tutto il territorio della capitale⁷⁹. Nel 1548 il

⁷⁹ A Parigi la Confrérie de la Passion allestisce testi dedicati ad argomenti biblici che hanno luogo nei sagrati delle chiese e all'interno delle sale dei Jeux de Paume. Per un certo periodo occupano l'Hôpital de la Trinité, situato in rue Saint-Denis, ma nel 1545 esso diviene orfanotrofio e i

Parlamento proibisce la rappresentazione dei Misteri, e i Confrerès, che all'epoca avevano acquistato un terreno su cui costruire un teatro sul modello degli spazi dei Jeux de Paume, giungono alla conclusione che era più redditizio affittare la nuova sala dell'Hôtel de Bourgogne alle compagnie itineranti di passaggio in città, che continuare loro con le recite di teatro sacro. Intanto affidano al migliore offerente la nuova sala di rue Mauconseil, nel quartiere delle Halles, e decidono di riscuotere le quote di rappresentazione su tutto il territorio parigino.

L'Hôtel de Bourgogne aveva un palcoscenico a due piani protetto da una grata metallica, eretta a proteggere gli attori non professionisti che recitavano la Passione di Cristo dal pubblico che invadeva la scena. Adatto per rappresentare gli spettacoli della Confrérie de la Passion, era presto divenuto il primo teatro stabile pubblico in cui le compagnie di attori professionisti potevano andare ad installarsi e vendere i loro spettacoli.

Quando i comici italiani arrivano per la prima volta a Parigi nel 1571, per invito, forse, di Luigi Gonzaga duca di Nevers, recitano davanti a nobili, al re e alla regina. Ma rappresentano il loro repertorio comico anche all'Hôtel de Bourgogne, pagando uno scudo al giorno per l'uso del teatro, in modo da garantire così i diritti dei padroni, governatori, amministratori e fondatori della Confrérie. Tali spostamenti e mobilità incentivano la diffusione organizzata del fare spettacoli, che si stava lentamente articolando fuori dagli ambienti ristretti delle corti e delle monarchie, in tutte le maggiori città d'Europa, creando il circuito che Ferdinando Taviani chiama del «teatro venduto»⁸⁰.

Con il loro dinamismo, i gruppi dei teatranti itineranti sostituiscono lentamente, nel XVI secolo, il teatro sacro dei Confrerès; interagiscono con i tempi e modi dello spettacolo cittadino e, per più di un ventennio, i comici italiani non

Confrerès sono costretti a trovare un altro locale, poiché si intensificano le rappresentazioni e gli attori passano da *amateurs* a professionisti, cioè guadagnano facendo teatro. Dal 1547 la Confrérie si associa a les Enfants saus Soucis, insieme acquistano una parte del vecchio Hôtel de Bourgogne. Per questo capitolo farò spesso riferimento al libro di Philippe Chauveau, *Les théâtres parisiens disparus, 1402- 1986*, Paris, Editions de l'Amandier, 1999. Per maggiori approfondimenti cfr. anche Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle*, Paris, Amateurs des livres, 1989.

⁸⁰ Cfr. F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 356-62.

cessano mai di far ritorno a Parigi, non solo per esibire i loro spettacoli davanti alla corte e ai nobili ma anche per instaurare un rapporto di scambio e di confronto con gli spettatori cittadini.

Passata la guerra civile (durata otto anni, dal 1588 al 1596), anche in Francia si costituiscono le prime compagnie francesi di farsa, come quella di Valleran le Conte che vede, per la prima volta, la presenza delle attrici, o quella dei tre *farceurs*: Turlupin (con vestito e maschera simile a Brighella), Gaultier Garguille (tipo Pantalone) e Gros Guillaume (personaggio grosso con il viso bianco di farina) che, influenzati dal modo di fare teatro degli italiani lasciano i luoghi all'aperto e si esibiscono nella sala a pagamento dell'Hôtel de Bourgogne, alternando le loro esibizioni di farse e *parades* intorno a Pont Neuf, al servizio dei guaritori, venditori di erbe, unguenti e pozioni miracolose, e di medici spagirici ed empirici⁸¹.

Tuttavia i Confrères impediscono una stabilizzazione più duratura delle compagnie che avrebbe favorito un maggiore profitto economico, obbligandole alla creazione di truppe per recitare fuori Parigi, nelle piazze e nelle strade. Bisognerà attendere il 1676 per vedere soppressa l'autorità della Confraternita, sotto il regno di Luigi XIV; l'iniziativa economica del teatro passa in questa epoca in mano alle compagnie dei professionisti che instaurano il tempo degli spettacoli, non più stabilito dagli avvenimenti di corte e delle loro feste, ma dettato dalle esigenze delle compagnie stesse, dai loro passaggi in città.

⁸¹ Sulle relazioni del teatro italiano a Parigi con gli attori francesi cfr. gli studi di Napoléon Maurice Bernardin, *La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*, Paris, Editions de la Revue Bleue, 1902. In ambito italiano Marcello Spaziani, *Le origini italiane della commedia «foraine»*, in «Studi Francesi», Anno VI, fascicolo II, maggio-agosto 1962, n.17, pp. 226-4; Guy Boquet, *Gli italiani a Parigi*, pp. 26-49, in *Il teatro a Parigi* (a cura di) Rose Marie Moudouès, Roma, Bulzoni, 1994. Il Pont Neuf, terminato da Enrico IV, a partire da 1600, era consuetudine che si riunissero i ciarlatani che vendevano pozioni risanatrici. Christophe Contugi (detto anche Hyronimo Ferrante) che arrivava da Orvieto, e Gilles Barry, francese, commerciavano pozioni inventate in Umbria. Poco lontano, sulla Piazza Dauphine lavorava Mondor con alcuni attori che divertivano i passanti con battute riprese dalle farse a più personaggi. Cfr. il saggio di Martine de Rougemont, *Dall'Orvietano al Grand Thomas*, pp. 9-14, in *Il teatro a Parigi*, cit.

Col teatro dei professionisti si passa da «un'economia di festa a un'economia di mercato», che si prolunga con vivacità sino al XIX secolo⁸².

L'avvento della Commedia dell'Arte e soprattutto le trasformazioni che in questi anni erano avvenute nelle sale dove queste compagnie vendevano teatro, permisero di arricchire e rafforzare i mestieri degli spettacoli di piazza. Il multiforme mondo dei venditori di spettacoli viaggianti che si esibivano per strada (saltimbanchi, addomesticatori di animali, imbonitori, ciarlatani, prestigiatori, maghi, buffoni, nane ballerine, venditori di farse e commedie) si raggruppa nei piazzali delle Foires, dove dal 1596 il Luogotenente civile aveva concesso loro di esibirsi due volte l'anno. È in questi luoghi che i commercianti di teatro entrano in contatto tra loro e si organizzano. Sarà di vitale importanza la persistenza del commercio di commedie e di farse che entrerà in contrasto con gli attori dei teatri privilegiati. Si stava formando un nuovo contesto, diverso da quello fino ad allora vissuto, che rispondeva alla legge della domanda e dell'offerta.

Fino al 1629 Parigi non possiede né un teatro stabile, né una compagnia regolare: nella sala a pagamento dell'Hôtel de Bourgogne agiscono la Troupe Royale, derivata dalla compagnia girovaga di Valleran le Conte che, grazie alla protezione di Luigi XIII, ottiene un affitto di tre anni rinnovato regolarmente dai Confrères fino al 1680, alcune compagnie francesi di farsa, e quelle straniere di passaggio. La sala del Petit-Bourbon, che si trovava dove oggi sorge la colonnata del Louvre, era utilizzata solo per gli spettacoli durante le feste o il carnevale e per gli avvenimenti di corte.

Con la nomina di ministro di Stato del cardinale Richelieu nel 1629, da parte di Luigi XIII, si incoraggia lo sviluppo della drammaturgia neoclassica nelle sale parigine. All'Hôtel de Bourgogne sparisce progressivamente la farsa e il repertorio accoglie i prodotti della nuova generazione di autori drammatici protetti dallo stesso Richelieu. Nel 1635 il cardinale fonda l'Académie française che ha funzione di elaborare una lingua moderna sul modello di quella parlata a

⁸² «Il passaggio dello spettacolo dall'economia della festa a quella di mercato significa, infatti, proprio questo: il teatro della festa (sia esso accademico, curtense o cittadino) è un teatro *degli attori e degli spettatori*, il teatro venduto è innanzi tutto un teatro *degli attori*». Le citazioni si trovano in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., rispettivamente alle pp. 359 e 360.

corte, e incoraggia il consolidamento dell'arte drammatica. Dal 1637 fa costruire una seconda sala nel suo palazzo della rue Saint-Honoré: il Théâtre du Palais Cardinal, sul modello del teatro da torneo italiano, che diventerà il Théâtre Royal quando Richelieu lascerà la sua residenza al re.

Insomma, a Parigi c'è aria di entusiasmo per il teatro, al Richelieu piace: parla e si occupa del teatro. Dopo il debutto del *Cid* nel gennaio 1637, che conferì a Corneille onori ufficiali e una pensione, si mette ordine nella legge teatrale che mira sostanzialmente ad uno spettacolo morale. Ma nel secolo di Luigi XIV il teatro si esprime sotto altre forme che continuavano a vivere e a prosperare accanto alla struttura della tragedia francese.

A due anni dalla morte del Richelieu, avvenuta nel 1642, ritornano a Parigi i comici italiani, apprezzati dal Cardinale Mazzarino, succeduto al Richelieu, che, al contrario del suo predecessore, li protegge e offre loro la possibilità di recitare nella sala del Petit-Bourbon. Gli attori provenienti dall'Italia godono anche del favore del giovane re Luigi XIV che concede loro una sovvenzione di 1500 *livres*⁸³. Gli italiani recitano ormai in una lingua mista in cui il francese occupa un posto sempre più importante, cosa che permise una intensa collaborazione con autori francesi che preparavano loro scene scritte in francese da inserire nei vecchi canovacci italiani o ne componevano di nuovi loro stessi⁸⁴. Dal 1658 gli italiani dividono la sala con la compagnia di Molière, che aveva fatto ritorno a Parigi, riportando nel repertorio la farsa e il comico. Questa coabitazione - prima al Petit-Bourbon, poi, dal 1661, dopo il successo ottenuto dalle due truppe, alla Grande Salle du Palais-Royal - permise all'attore napoletano Tiberi Fiorilli,

⁸³ Fino alla Rivoluzione l'unità monetaria è in *livres*, poi in franchi. Le compagnie dei comici dell'Arte sono presenti in Francia dal 1571, e dal 1639 giunge a Parigi una compagnia mista che porta con sé la maschera di Scaramuccia, dell'attore Tiberio Fiorilli (1608-1694). Con il cardinale Mazzarino al governo gli italiani hanno in realtà l'ultima grande occasione di primeggiare alla corte di Francia. Il cardinale aveva intenzione di introdurre a Parigi anche l'opera in musica italiana per consolidare la sua prepotenza e per distrarre il ceto nobile. Sui viaggi delle compagnie di attori professionisti rimando a F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 277-92.

⁸⁴ Dal 1682 gli attori italiani si rivolgono ad autori francesi per comporre il repertorio: Fatouville, ad esempio, mette in parodia *Bérénice* in *Arlequin Protée*, in *Théâtre du XVIIe siècle*, t. III, Paris, Gallimard, 1992; molti autori francesi sviluppano una grande sapienza compositiva proprio dal contatto con i comici italiani che riversano nei testi costruiti per gli attori francesi.

famoso in Italia e in Francia sotto il nome e la maschera di Scaramuccia, di divenire maestro di Molière. Dal 1661 la compagnia di Molière e quella degli italiani si erano trasferite nella sala del Palais-Royal molto ben attrezzata, poiché il Petit-Bourbon era stato distrutto per la costruzione della colonnata della facciata est del Louvre: qui restano per dodici anni, alternandosi negli spettacoli e fors'anche mischiandosi.

Dopo la morte di Molière (1673) il re Luigi XIV promette a Lulli di sistemare l'Académie Royale de Musique nella grande sala del Palais-Royal. Nel giugno dello stesso anno un'ordinanza prescrive la chiusura della sala del Théâtre du Marais, in rue Vieille du Temple, dove aveva debuttato nel 1636 il *Cid* di Corneille, e la compagnia si fonde con gli italiani. La vedova di Molière, usando i soldi dell'eredità del marito, morto da pochi mesi, insieme a La Grange, acquista a un prezzo elevato la vecchia sala adibita al gioco della pallacorda della rue Guénégaud, che vantava il palcoscenico più grande di Parigi. Inaugurano il teatro con una commedia famosa (*Tartuffe*), e si alternano, nelle recite, con gli italiani che facevano commedie "all'improvviso"⁸⁵. Colbert, incaricato del controllo delle finanze del giovane re Luigi XIV, sopprime la sovvenzione e il Théâtre Guénégaud deve vivere di soli incassi. Ma sette anni più tardi, il 18 agosto del 1680, su consiglio del re Luigi XIV, dalla Troupe unique des Comédiens du Roi, che ha riunito gli attori di Molière con quelli dell'Hôtel de Bourgogne, nasce la Comédie-Française, assicurando così il monopolio del teatro ad una sola compagnia sovvenzionata. Gli attori italiani diventano ufficialmente la Comédie-Italienne⁸⁶.

In questo modo si afferma, all'interno di un quadro istituzionale, il repertorio della drammaturgia teatrale moderna: l'arte drammatica è rappresentata dalla Comédie-Française, che detiene il repertorio tragico, e dalla Comédie-Italienne, un genere a sé stante molto apprezzato dalla corte, che riceverà sovvenzioni fino alla espulsione dei comici italiani nel 1697.

La troupe degli attori italiani si trasferisce alla sala dell'Hôtel de Bourgogne e la nuova compagnia des Comédiens du Roi si stabilisce all'Hôtel Guénégaud, sulla riva sinistra

⁸⁵ Dal 1658 gli italiani si alternano con la compagnia di Molière che recita il lunedì, martedì, giovedì e sabato, mentre agli italiani tocca il mercoledì, venerdì e domenica.

⁸⁶ Nel 1680 Dominique Biancolelli e sua moglie ricevono l'onore della naturalizzazione francese, dopo più di vent'anni che erano giunti a Parigi.

della Senna, all'altezza di Pont Neuf. Dal 1686 fino al 1770 gli attori francesi risiedono nel grande edificio del Jeux de Paume de l'Étoile, in rue des Fossés-Saint-Germain (oggi rue dell'Ancienne Comédie), a pochi metri della Foire Saint-Germain: elegantemente ricostruito dall'architetto Francois d'Orbay, verrà inaugurato il 18 aprile del 1689 con la *Phèdre* di Racine⁸⁷.

Fin dalla fondazione della Comédie-Française gli attori italiani hanno problemi con la polizia a causa dell'impostazione della loro farsa, che vale loro l'espulsione dalla Francia (14 maggio 1697) perché «non osservavano le regole, recitavano commedie licenziose, e non si erano corretti né dalle oscenità né dai gesti sconvenienti»⁸⁸.

Gli impresari dei teatrini delle fiere Saint-Germain e Saint-Laurent cercano di raccogliere l'eredità delle maschere italiane, ospitando anche qualche elemento della disciolta compagnia italiana, isolatamente ingaggiato dagli impresari. In questi spazi periodici, in cui era stato permesso fare teatro dalla fine del XVII secolo, le piccole imprese organizzano due volte l'anno il loro teatro, pagando una piccola quota di affitto: la Foire Saint-Germain, aperta solo d'inverno, che si trovava sulla riva sinistra della Senna; e, sulla riva destra, la Foire Saint-Laurent, aperta d'estate, che si estendeva fino ai boulevards des faubourg Saint-Denis e Saint-Martin. Dal 3 febbraio apriva la Foire Saint Germain fino alla Domenica delle Palme, poi, dalla bella stagione, i piccoli teatri si trasportavano alla Foire Saint-Laurent (che si apriva normalmente dal 9 agosto, alla vigilia della festa del santo fino al 29 settembre, giorno di San Michele), sul terreno in cui oggi c'è la Gare de l'Est⁸⁹. Qui gli impresari *forains* approfittano

⁸⁷ La nuova compagnia si costituisce in società a cui prendono parte i grandi attori dell'epoca: Isac Guérin, Michel Baron, Raymond Poisson, Marie Champmesle, Jean Beauval, Ducroisy, Lagrange, André Hubert, Catherine de Brie, Charles Champmeslé, Marie Poisson, et Armande Guérin (vedova Molière), e loro stessi acquistano il terreno del vecchio edificio del Jeu de Paume de l'Étoile, rue des Fossés-Saint-Germain, dove costruiscono la sala.

⁸⁸ La citazione è in F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 288-89. La cacciata degli italiani non fu definitiva, furono richiamati nel 1716 e continuarono a riscuotere successi finché furono guidati da Luigi Riccoboni (Lelio): la crisi degli italiani si manifestò irreversibilmente fra il 1735 e il '62.

⁸⁹ Il primo ad aver diritto di fiera fu l'abate di Saint-Germain-des-Prés nel 1176; questa consuetudine è ancora presente nel 1433, quando Luigi XI offrì un nuovo spazio nei giardini del re di Navarre. Nel corso della sua

dell'espulsione dei comici italiani per far riapparire, nei piccoli teatri sistemati nel piazzale del grande mercato periodico della Foire Saint-Germain, Arlecchino, Colombina e Pulcinella che parlavano in francese. Si proclamano presto i continuatori e gli eredi degli italiani, e soprattutto, si appropriano di un nuovo sistema di organizzazione che permetteva al saltimbanco e all'acrobata di concepire nuovi spettacoli senza essere legati ai testi scritti. Ben consapevoli del prestigio ereditato dagli *Italiens*, i forensi cercano di aggregarsi in una specie di corporazione che, pur nelle rivalità tra impresari e capocomici, molto contribuì a tenere viva l'idea di un nuovo teatro che andava delineandosi e che permise un'autonomia commerciale. Si sviluppano nuove forme di organizzazione e produzione di spettacoli a pagamento in cui convivono

storia la fiera di Saint-Germain ebbe durata variabile di due o tre settimane, essa occupava un grande spazio rettangolare recintato da un basso muro nel quale si aprivano le logge dei venditori, e fu attiva fino al 1789. Il terreno era occupato da una ventina di casotti in muratura che raccoglievano, divisi per generi di mercanzia o di prestazioni, i diversi artigiani e commercianti. Nel 1595, gli attori Jehan Courtin e Nicolas Poteau faranno il primo spettacolo alla fiera di Saint-Germain. Il loro successo indispette gli attori che recitano all'Hôtel de Bourgogne, ma lo Chatelet de Paris permette loro di effettuare spettacoli negli spiazzali delle fiere pagando una tassa ai Confrères de la Passion. Più tardi, nel 1618, i due attori ambulanti ottengono il permesso di recitare con le maschere di Arlecchino e Colombina. Costruiscono dei teatrini per le marionette, per i danzatori di corde e per l'esibizione di animali esotici, favorendo così anche lo sviluppo commerciale delle fiere. I primi documenti che attestano l'esistenza della fiera di Saint-Laurent risalgono al dicembre 1344. In questa data il re Filippo VI concede ai frati di Saint-Lazare il permesso di fiera dal giorno di Saint-Laurent. Nel XVIII secolo la fiera si apre dal 9 agosto, vigilia della festa del santo, e termina il 29 settembre, giorno di Saint-Michel. In certi casi l'apertura è variabile al giorno di Saint-Jacques, il 25 luglio. L'ambiente delle fiere era un insieme multiforme di persone che vivevano ai margini della società: dai mercanti ai ciarlatani, dai delinquenti alle prostitute. Cfr. le testimonianze raccolte da Émile Campardon, *Les comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, 2 voll., Paris, Berger-Levrault et C, 1880; Paul Fromageot, *La Foire Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Impr. De Firmin-Didot, s.d.; Jules Bonnassies, *Les spectacles Forains et la Comédie-Française*, Paris, E. Dentu, 1875; Maurice Albert, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900; Michèle Venard, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985; Renzo Guardenti, *Strategie impresariali dei teatri forains (1697-1718)*, in «Medioevo e Rinascimento», III/VI, 1992, pp. 309-26; Id, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent*, in *Il teatro a Parigi*, (a.c.) Rose-Marie Moudouès, cit.; Id, *Le fiere del teatro. Percorsi del Théâtre forain del primo Settecento. Con una scelta delle commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.

saltimbanchi, acrobati, comici, saltatori di corde, marionettisti e istrioni.

Il 4 febbraio 1679 Colbert significa a La Reynie, luogotenente generale della polizia, che «S.M. m'ordonne de vous faire savoir qu'Elle veut que vous donniez à Alard la permission de représenter en public à la Foire Saint-Germain les sauts, accompagnés de quelques discours, qu'il a joués devant S.M., à condition seulement qu'on n'y ch'antera ni dansera»: i *forains* possono definitivamente uscire dall'isolamento culturale in cui i mestieri degli spettacoli si erano chiusi⁹⁰. L'avvento degli italiani, in particolare, dà al popolo foraneo la possibilità di uno scambio importante: non solo la condivisione di un teatro "libero" dagli schemi proposti dalle corti e dalle accademie, ma anche il perfezionamento di una cultura comune che implica nuove conoscenze di mestiere e di mercato, pur se limitate ad alcuni periodi dell'anno. Molti di coloro che hanno buone capacità di intraprendenza e abilità da commercianti si avventurano nella costruzione di piccoli teatrini delle Foires dove sperimentano fin dagli inizi del Seicento un mercato più ampio, individuando nei ceti medi e popolari potenziali destinatari e acquirenti.

Le fiere, soprattutto quella di Saint-Germain, richiamano una moltitudine eterogenea di pubblico ed è un punto di riferimento non solo per la vita dei parigini, ma anche per i viaggiatori stranieri di passaggio per Parigi: non solo centri commerciali ma luoghi d'incontro e luoghi di scambi fertili per il teatro da vendere. Così, come il commercio degli spettacoli

⁹⁰ La citazione è contenuta in M. Albert, *Les Théâtres de la Foire* cit., p. 6. Alard (Charles e Pierre) erano attori *forains* e impresari di spettacoli. Dal 1678 cominciano ad allestire spettacoli alla Foire Saint-Germain, dove presentano un *divertissement* dal titolo: *Les Forces de l'Amour et de la Magie*, lo rappresentano anche davanti a Luigi XIV che li autorizza a continuare le loro esibizioni durante le Foires a condizione di non usare né il canto, né la danza, restrizioni che limitano la concorrenza con l'Académie Royale de Musique. Nel 1700 i due fratelli Alard si associano alla vedova di un loro vecchio allievo, divenuta anch'essa impresario di spettacoli, Maurice von der Beek, cui restano uniti fino al 1706. La compagnia di Alard e Maurice Von der Beek si può considerare «la première Troupe complète de Sauteurs» delle Foires, che allestisce i primi spettacoli tipicamente *forains*. Cfr. É. Campardon, *Les spectacles de la Foire* cit., alle pp. 2-4. Antecedente è invece la presenza delle marionette: nel 1657 Fanchon Brioché fu il primo a presentare spettacoli di marionette alla fiera Saint-Germain. Fra i molti marionettisti si ricordano, attivi dal 1742, Guillaume Nicolet con la moglie Jeanne Marlont. Il loro figlio, Jean-Baptiste, fu il celebre Nicolet, di cui ci occuperemo più avanti in quanto fondatore del Théâtre de la Gaîté, sul boulevard du Temple.

attivato negli anni precedenti nei luoghi chiusi delle sale volle dire proporre ad un mercato un prodotto che si stava allontanando dalla committenza aristocratica, anche gli allestimenti *forains* creano un teatro venduto per un pubblico pagante; un teatro che si arricchisce e si rafforza adottando le strategie organizzative delle compagnie dei professionisti, soprattutto italiani, delle sale a pagamento. Si tratta di un passaggio interessante dal punto di vista delle pratiche, un passaggio dalle manifestazioni di abili professionisti dell'intrattenimento a spettacoli più articolati, in grado di emancipare il loro lavoro dalla mera sopravvivenza e di impadronirsi della composizione drammatica praticata dagli italiani.

Siamo ancora nella fase preparatoria in cui gli spettacoli delle fiere sono vari e compositi, ancora molto lontani dalla struttura drammaturgica della futura commedia *foraine*: vanno dalle farse pulcinellesche architettate da Gillot, a elementi derivati dalla tradizione degli *Italiens*, a brevi scenette dialogate, indipendenti l'una dall'altra o sommariamente collegate da una trama generale, che resterà elemento tipico della produzione forense.

Il processo di legittimazione e di definizione del repertorio *forain* è ostacolato dalla lotta che i teatri privilegiati conducono contro le manifestazioni teatrali rivali. Il risorgere dei personaggi mascherati nelle fiere scatena le gelosie dei Comédiens-Français: nel 1703 è vietata la rappresentazione di commedie, nel 1706 sono proibiti spettacoli costituiti da scene staccate e nel 1710 i monologhi accompagnati dalla mimica di comparse mute⁹¹.

L'atteggiamento protezionista del primo teatro francese revoca anche la concessione ad Alard, che praticamente ebbe termine nel 1762, quando l'Opéra-Comique, fusasi con il Théâtre Italien, lascia per sempre le fiere e assume ufficialmente un carattere che in realtà aveva acquisito da almeno un decennio. Ma le persecuzioni messe in atto dalla

⁹¹ Oltre alla protesta della Comédie-Française sull'uso della drammaturgia francese, nel 1694 ci fu la pubblicazione in sei volumi de *Le Théâtre Italien ou recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'hôtel de Bourgogne*, Paris, De Luynes, 1694, (*Le Théâtre Italien ou Le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Genève, Slatkine Reprints, 1969) con cui Evaristo Gherardi volle, oltre a lasciar traccia del glorioso teatro, smascherare gli usurpatori *foraines* e rilevare al pubblico la vera origine dei canovacci che da oltre trent'anni erano rappresentati a Parigi.

censura non fanno che stimolare l'ingegnosità creativa e la versatilità imprenditoriale dei *forains*: questi gruppi di attori sono indotti a rimediare recitando scene staccate, cui non si sarebbe potuto dare il nome di commedia.

Quando viene vietato il dialogo, gli artisti forensi adottano le «*pièces par o en écriteaux*» ed escogitano di munire gli attori di rotoli sui quali sono scritte le battute indispensabili all'azione e che mostrano al pubblico passandoli da una tasca all'altra⁹². Grande importanza per il successo di questi lavori ha il coinvolgimento degli spettatori, introdotto dal 1707 per sottrarsi alla legge, i quali prestano voce ai mimi. Talora uno solo degli attori parla, ripetendo ad alta voce le risposte che le comparse gli bisbigliano all'orecchio o si scrivono nelle mani o si contentano di mimare; in alcuni casi l'attore che porta parola si ritira in quinta per far rispondere l'interlocutore, in modo da non avere sovrapposizione di monologhi e non essere in scena più di un attore⁹³. Proibita la «*pièce en monologues*» nel 1709 prende posto la «*pièce à la muette*», ovvero una pantomima mischiata al gergo *forain*. La censura sorveglia, ma operazioni di improvvisazione sono condotte con mano abile dagli attori. È in questo susseguirsi di impedimenti e di esperimenti che si struttura la commedia *foraine*⁹⁴.

Nel 1708 la compagnia di Alard e della Veuve Maurice acquistano dall'Opéra il diritto di far uso di allestimenti scenici e di macchinari, oltre a quello di reclutare ballerini e cantanti: poiché si impediva loro di parlare, avrebbero cantato. Le esibizioni evidenziano la vitalità dei *forains*, e non tardano ad arrivare proteste, condanne, lotte intestine tra gli stessi impresari, e così l'Académie Royale de Musique, anch'essa gelosa del monopolio, impedisce loro l'uso del canto, e i *forains* reagiscono coinvolgendo il pubblico al quale si affida l'esecuzione delle arie più conosciute: nasce l'Opéra-Comique⁹⁵. Le sue radici sono contenute nella «*pièce par*

⁹² Charles Alard perfezionò la tecnica degli «*écriteaux*» (1711), dopo aver introdotto i *couplets* cantati (1708).

⁹³ Si veda la voce «*Foire*» dell'*EdS*, firmata da Vito Reali, vol. V, Roma, Le Maschere, 1958, pp. 470-74.

⁹⁴ L'11 agosto 1701 Alexandre Bertrand, impresario di spettacoli, presenta con suo fratello Jean sulla scena delle marionette due commedie originali (*Thésée ou la Défaite des Amazones* e *Les Amours de Tremblotin et de Marionette*), recitate da attori, che legittimano i *forains* di una propria drammaturgia e li proteggono dalle accuse di plagio.

⁹⁵ Il termine Opéra-Comique apparve per la prima volta alla Foire Saint-Germain, nel 1715, sui manifesti della Dama Baron e dei Saint-Edme, ed

écriteaux», cioè nell'insieme di testo, musica, lazzi e meccanismi insiti nella satira e della parodia, ma il suo sviluppo volgerà sempre più verso l'uso di danze e balletti⁹⁶.

Il successo è incomparabile: l'Académie Royale de Musique autorizza di nuovo i *forains* a cantare in scena. Nell'ambiente delle fiere convive la più diversa tipologia di attori e la più varia maniera di attirare il pubblico. È, infatti, il commercio degli spettacoli ad unire indissolubilmente tutti i professionisti che si esibiscono: buffoni, burattinai, istrioni, saltimbanchi, mimi, nani, venditori di commedie e farse, acrobati e danzatori sulle corde. Già dalla strada invitano i passanti ad entrare; gli spettatori, sistemati nelle sale per marionette (quattro in tutto, da cento posti), si accontentano di stare in piedi o seduti su scomode panche di legno dopo aver pagato ognuno il proprio biglietto. Ogni piccola compagnia vende la sua specialità e gli spettatori sono attratti più dalla loro inesauribile vivacità con l'uso di soggetti di pura fantasia, di cui Arlecchino è il più delle volte l'eroe trascinato in comiche avventure, che dall'unità rappresentativa⁹⁷.

La vastità delle specializzazioni coinvolte corrisponde all'incontro di persone che fino a quel momento avevano agito in ambiti di mestieri differenti e che ora le condizioni economiche e sociali obbligano a formare un ambiente compatto in cui realizzare le proprie imprese commerciali, in totale indipendenza dai committenti. Ai *forains* interessa sollevare le loro sorti economiche, ma anche il carattere satirico e farsesco di questi travestimenti e il modo con cui gli stessi spettatori-acquirenti partecipano ai procedimenti compositivi del fatto teatrale, il modo in cui l'arte di comporre dei comici italiani e il loro virtuosismo acrobatico si incontrano nel fare spettacoli; e questo fu apprezzato anche da spettatori borghesi e aristocratici, perfino Luigi XV ne venne attratto nel 1722⁹⁸.

è usato per indicare un'opera teatrale non necessariamente comica, vicina per struttura al *vaudeville*.

⁹⁶ M. Speziani, *Le origini italiane della commedia "foraine"*, cit.

⁹⁷ Molti furono gli interpreti famosi: l'Arlecchino di Charles Dolet, lo Scaramouche di Antoine Delaplace, Antoine Francassini, figlio del celebre Pulcinella della Comédie-Italienne, da cui eredita la maschera; Belloni, famoso per il suo Pierrot; Dominique Biancolelli, che prosegue l'eredità del padre con la maschera di Arlecchino, e molti altri ancora.

⁹⁸ Nel parco di Chantilly sono i giochi acrobatici dell'abile *forain* Francisque Molin ad attrarre l'attenzione del giovane re: l'attore che portava la maschera di Arlecchino era famoso per il suo salto mortale.

Lo spettacolo dell'improvvisazione con il pubblico è un uso diffuso della Commedia dell'Arte, uso che non ha nulla a che vedere con lo spettacolo teatrale istituzionale, ma che costituisce anche una specializzazione della così detta cultura "popolare". In realtà, per il modo di allestire spettacoli, il teatro dei *forains* è un teatro molto diverso rispetto a quello delle compagnie sovvenzionate parigine, un teatro che si presenta molto povero, anche dal punto di vista dei materiali letterari, ma ricco nell'offrire abilità teatrali differenti, in un contesto che di fatto si stava orientando verso la specializzazione e la creazione di un repertorio letterario nazionale. È l'alternativa tra un mercato che impone una specializzazione monopolistica e un mercato popolare che chiede versatilità e pragmatismo.

2. Il ritorno degli italiani

L'arrivo dei comici italiani, l'esistenza del teatro nelle fiere, lo sviluppo della letteratura francese per mano di tre uomini di teatro quali Corneille, Racine e Molière, permettono al teatro di dare il primo impulso al professionismo attorico francese. Ma fino ai primi decenni del XVIII secolo il teatro a Parigi resta sostanzialmente uno spettacolo per i nobili e gli spettatori colti; solo le sale costruite nelle fiere periodiche e il parterre dell'Hotel de Bourgogne accolgono pubblico pagante.

Dopo la morte di Luigi XIV, il Reggente Filippo d'Orleans⁹⁹, amico dei comici e amante dell'arte, scrive al duca di Parma, Antonio Farnese, per reclutare una compagnia d'attori che consentissero a Parigi di ritrovare lo splendore del *grand siècle*, quello che aveva dato al teatro la possibilità di esprimersi nelle sue differenti forme, tenendo conto dei criteri morali dell'epoca. Così, il 18 maggio 1716 la compagnia di Luigi Riccoboni (detto Lelio), composta secondo i ruoli classici della Commedia dell'Arte, rappresenta una vecchia commedia a soggetto, *l'Heureuse Surprise*, (*L'inganno fortunato*) nella sala del Palais Royal, in attesa della fine dei lavori dell'Hôtel de Bourgogne. Un mese dopo, terminato il restauro iniziato vent'anni prima, all'epoca dell'espulsione degli italiani, il teatro è inaugurato il 1° giugno 1716 con una

⁹⁹ Che governa in nome di Luigi XV, re di cinque anni.

commedia a soggetto che apparteneva da almeno un secolo al repertorio dei comici italiani: *La finta pazza*. Ora il sipario della sala ristrutturata, che sostituisce la grata che proteggeva gli attori della Confrérie de la Passion, raffigura una fenice sul rogo, con la scritta «Io rinasco»¹⁰⁰.

Fino alla metà del XVIII secolo, il numero dei teatri ufficiali è stabilizzato a quattro, di cui tre privilegiati: l'Académie Royale de Musique, finanziata per sviluppare l'arte lirica francese, la Comédie-Française e la Comédie-Italienne, sovvenzionati dallo Stato, assicurano la sopravvivenza del repertorio classico; mentre la "privata" Opéra-Comique offre i *divertissements*¹⁰¹. Inoltre, il palcoscenico della Comédie-Française, nel 1759, viene sgombrato dalle *banquettes* che delimitavano l'uso dello spazio scenico e riducevano la possibilità di illuminare la scena, su cui sedevano i grandi signori che pagavano oltre, che per vedere, per essere visti.

Il ritorno degli italiani soddisfa le attese dei parigini, ma il successo si esaurisce presto. La *troupe italienne* tenta con ogni mezzo di riconquistare il pubblico, dando spazio a un repertorio che italiano non era più, ma la platea si stancava facilmente. Fino a quando nel 1718 decidono di recitare la prima commedia in lingua francese, ma la concorrenza dei *foraines* induce la compagnia italiana a seguire un pubblico volubile: lo cerca nelle sale decentrate delle fiere per più di una stagione (1721-22). Alla morte del duca, il 2 dicembre 1723, alla compagnia viene assegnato il titolo di Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, e le viene attribuita una sovvenzione annua di 15 000 *livres*. Inizia così per la

¹⁰⁰ I nuovi italiani presero possesso della nuova sala dell'Hôtel de Bourgogne. Riccoboni, dando prova del suo spirito religioso, volle conservare sulla facciata di rue Française lo stemma di pietra scolpito sopra la porta, tra due angeli, con la croce e i simboli della passione, che risaliva al tempo dei Confrères de la Passion. Cfr. Elena Povoledo, voce "Parigi" in *EdS* cit., volume VII, 1960, pp. 1618-74.

¹⁰¹ In Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1904-1909, vol. IV, p. 6. Durante l'Ancien Régime il sistema dei privilegi e la censura permettevano allo Stato di controllare il repertorio dei teatri accordando alle singole sale l'esclusività dei generi. L'Opéra era il solo spazio in cui si aveva la possibilità di effettuare spettacoli di musica e di danza; la Comédie-Française poteva rappresentare testi composti in cinque atti e tragedie. Nel 1716 gli Italiens erano gli unici attori che a Parigi recitavano testi stranieri. Questo sistema assicurava al pubblico un repertorio polivalente che garantiva i teatri contro la concorrenza, ma vincolava la produzione creativa ed economica. In più la censura vigilava sui testi scritti per mantenere il rispetto della morale pubblica.

“commedia italiana” un processo che sfocerà in mascherate e spettacoli coreografici, parodie, *musicals* e *pièces à tiroirs* che si alternano per compiacere i gusti dei pochi spettatori che continuano a chiamare questi attori “les Italiens”. In realtà non erano più italiani e non recitavano più nulla di simile alla “commedia all’improvviso”. Per questa via, nel 1762 la Comédie si fuse con l’Opéra-Comique, anche detta de La Foire, che aveva ottenuto dall’Académie Royale de Musique il permesso (previo pagamento di 25 000 *livres*) di recitare un repertorio composto da brevi commedie in prosa e pezzi danzati¹⁰².

¹⁰² Già il 30 aprile 1721 Marc-Antoine Lalauze aveva ricostituito la compagnia d’Opéra-Comique pagando 35000 *livres* all’Académie Royale de Musique, ma l’impresa ebbe una durata di soli tre mesi. Anche la direzione successiva di Francisque Molin è sfortunata e si conclude nel 1722. Nel 1724 è Maurice Honoré a riprendere il timone del teatro fino al 1728. Suo successore sarà Florimond Boizard de Poutau che lo dirige fino al 1743. Con l’arrivo di Jean Monnet il teatro risorge dalle molte difficoltà attraversate da Boizard de Poutau, ma così si riaccendono le rivalità dei teatri sovvenzionati. Dopo un solo anno, Monnet lascia il posto a Jean-François Berger che resterà anch’esso poco tempo. Nel 1745, l’Opéra-Comique viene chiusa per sette anni. Nel 1752 è di nuovo Monnet a dirigere l’impresa, che, con l’ausilio di abili librettisti e musicisti, rivitalizza il genere e fa fortuna costruendo due sale grandi e comode alle fiere Saint-Germain e Saint-Laurent, munite di *parterre* in cui gli spettatori potevano stare seduti. Monnet si circonda di librettisti come Vadé, Sedaine, Anseaume e Favart, e di musicisti come Egidio Duni, Antoine Dauvergne e Pierre-Alexandre Monsigny. Ma dopo cinque anni si ritira e lascia la direzione a tre soci: Corby-Dehesse-Moët, le cui scelte artistiche sono affidate a Favart. Tale è la fama che, nel febbraio 1762, la truppa dell’Opéra-Comique assorbe in organico i pochi attori rimasti della Comédie-Italienne. Diretta dagli attori stessi, la nuova società si stabilisce all’Hôtel de Bourgogne, dove resterà fino al 1783 con il nome Opéra-Comique-Italien. Il 28 aprile dello stesso anno la nuova compagnia unificata si trasferirà nei pressi dei boulevards in una nuova sala di 1200 posti fatta costruire dal re da Jean-Françoise Heurtier in rue Favart, da qui il nome Théâtre Favart, e poi Opéra-Comique-National di rue Favart. Quando il parrucchiere della regina, Léonard Autié, nel 1789 ottiene l’autorizzazione di esplorare il repertorio dell’Opéra-Comique francese e italiano, associandosi al violinista Giovanni Viotti, dà vita al Théâtre de Monsieur con sede alla salle des Machines del palazzo delle Tuileries, con la prima rappresentazione del 26 gennaio 1789, poi alla Foire Saint-Germain. In realtà dal 1791 si installa nella nuova sala di via Feydeau, dove contende per dodici anni la rivalità con l’Opéra-Comique-National di rue Favart. Il 26 luglio 1801 le due compagnie si fondono e inaugurano la salle Feydeau il 16 settembre dello stesso anno con il nome di Opéra-Comique. Dal 1824 la direzione artistica è affidata allo stesso Guilbert de Pixérécourt. Dopo vari traslochi l’Opéra-Comique ritorna ad occupare la terza sala Favart, ricostruita da Louis Bernier nel 1898, dove ancora si trova. Sull’argomento P. Chauveau, *Les théâtres parisiens disparus*, cit., pp. 35-9.

È in quest'epoca che il teatro si sviluppa come istituzione della città, si integra nella società borghese come servizio pubblico specializzato per il consumo del tempo libero. La nascita dei generi sancisce una svolta nel rapporto tra letteratura drammatica e microsocietà degli attori. Sempre più lo spettacolo è visto come strumento della cultura e della morale da lasciare nelle mani degli uomini di lettere.

3. *Dalle foires al boulevard du Temple*

Nel 1759, Viarie de Pont Carré, il prevosto dei commercianti di Parigi e il nuovo luogotenente generale di polizia, Sartine, autorizzano l'apertura di attività dello svago nella zona di nord-est della città: dalla porta Saint-Antoine alla porta Saint-Martin, sui terreni degli antichi bastioni, edificati da Charles V e distrutti nel 1660 da Luigi XIV, sui quali vengono costruiti dei grandi viali alberati. Il viale più famoso è il boulevard du Temple, che prende nome dalla vicina Commanderie des Templiers, i quali da qualche tempo vi lavoravano, in alternativa ai luoghi delle fiere. Accanto ai caffè e alle sale da biliardo si possono vedere le baracche di burattini, il circo dei Asthley, le ombre cinesi di Séraphine, i combattimenti dei tori con l'abbattimento della testa nei giorni di festa. Di sera, i cittadini si ritrovano sul viale per ammirare gli spettacoli per gli occhi che attirano non solo il popolo ma anche le élite letterarie e artistiche: si incontrano nei caffè dei boulevards aperti giorno e notte. D'altra parte fino al 1830 la censura limitava l'uso di pièces recitate.

Molte imprese *foraines* trasferiscono le loro attività sul lato esterno (*côté est*) del viale, anche se periodicamente fanno ritorno alle fiere; intanto tentano di mantenere una loro progettualità e autonomia, orientando il loro insediamento professionale nei luoghi cittadini e assecondando i gusti del pubblico crescente.

Le attività teatrali sul boulevard non tardano a dare frutti: gli imprenditori investono denaro in questa parte decentrata della città, creando verso la fine del secolo XVIII i primi teatri stabili privati. Dopo la chiusura delle fiere Saint-Germain, Saint-Laurent e Saint-Ovide, i *forains* ci installano le prime

baracche di marionette, di animali, di danzatori di corde, divenendo, fino al 1830, «une véritable foire perpétuelle»¹⁰³.

I primi imprenditori di spettacoli, provenienti principalmente dagli ambienti delle fiere, conoscono molto bene l'arte del commercio. Investono sul boulevard per espandere le loro attività e per conquistare maggiore potere e autonomia. In pochissimi anni si costruiscono grandi sale (da 800 a quasi 2000 posti) in risposta alla domanda del pubblico. Ma per non urtare il monopolio dei teatri imperiali, le sale dei boulevards possono allestire solo generi spettacolari diversi: opéra, balletto, *vaudeville*, pantomima e *mélodrame*¹⁰⁴ - benché ad alcune di esse sia concesso il privilegio di allestire drammi.

Nei primi trent'anni dell'Ottocento è il *mélodrame* il genere egemone di questi teatri "minori", favorito anche dall'assenza momentanea della censura, tanto che il boulevard du Temple prende il nome di boulevard du Crime per i tumulti rappresentati in quelle scene¹⁰⁵.

Tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo c'è un grande fermento di teatro, dovuto principalmente alle disposizioni dell'Assemblea costituente che nel 1791 concede, con l'articolo primo del 13 gennaio, la libertà a «tout citoyen à élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres»¹⁰⁶. Tale incremento di luoghi di spettacolo permetteva di ampliare il progetto di diversificazione degli spazi in base ai generi drammaturgici.

¹⁰³ In N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle*, cit., p. 65.

¹⁰⁴ Il *mélodrame* è comparso già nel 1770 come spettacolo destinato ad un pubblico colto, ma nell'Ottocento si trasforma in genere popolare e tale rimane fino al 1830-35. Cfr. gli interessanti studi di Jean-Marie Thomasseau, *Dialogues avec tableaux à ressort. Mélodrame et drame romantique* in «EUROPE», 703, nov-déc. 1987; di A. Lexis Pitou, *Les origines du mélodrame à la fin du XVIII siècle* in «Revue d'histoire littéraire de la France», juillet, 1911. Per una prospettiva di studio più musicale cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto*, Venezia, Marsilio, 1995.

¹⁰⁵ Il nome boulevard du Crime proviene anche dall'attentato avvenuto di fronte al Café Turc dal Fioschi contro il re, il giorno dell'anniversario della Rivoluzione, che aveva provocato la morte del generale Mortier e quella di una trentina di persone; e dall'epidemia di colera diffusasi nel 1832 durante il Carnevale, che provocò 18000 morti. Per i teatri dei boulevards si vedano A. Maurice, *Les Théâtres des boulevards (1789-1848)*, cit.; Pierre Gascar, *Le Boulevard du Crime*, Paris, Hachette/Massin, 1980; J.M. Thomasseau, *Il boulevard du Crime*, in *Il Teatro a Parigi*, cit., pp. 163-86; Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁰⁶ La citazione si trova in E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, cit., p. 6.

Durante la Rivoluzione, la libertà dei teatri incoraggia gli impresari ad aprire altre sale di spettacolo. Tra il 1791 e il 1800 a Parigi si contano più di cinquanta sale¹⁰⁷.

Nel gennaio del 1794 il Ministero degli Interni mette a disposizione una somma di cent mille franc da ripartire in venti spettacoli, in conformità col decreto del 2 agosto, «par et pour le peuple»: «à computer du 4 de ce mois... seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caïus Gracchus* et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution et les vertus des défenseurs de la liberté. Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la république».¹⁰⁸ L'intento è di trasformare il Théâtre-Français (10 marzo 1794) in Théâtre du Peuple, ma le rappresentazioni gratuite avranno vita breve, seppur con esse verrà legittimata l'idea di un teatro inteso come pubblico servizio secondo il modello immaginario di spazio pedagogico teorizzato dei filosofi illuministici¹⁰⁹.

Dopo il 1789, allontanati i pregiudizi di una cultura riservata alle *élites*, nelle sale teatrali dei boulevards il popolo si mescola ai nobili e ai borghesi. E' questo un periodo di

¹⁰⁷ Molte sale sul boulevard ebbero una durata effimera: Théâtre des Jeunes-Artistes (1794-1807); Théâtre du Lycée-Dramatique (1791); Théâtre Lazari (1792); Théâtre des Variétés-Amusantes (1793-1798); Théâtre des Petit Comédiens Français (1791-1792); Théâtre des Elèves de Thalie (1793). Cfr. N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle*, cit., p. 66.

¹⁰⁸ Pierre Frantz, *Les tréteaux de la révolution (1789-1815)*, p. 507, in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992.

¹⁰⁹ Il teatro si fa strumento didattico e veicolo dei modelli della civiltà repubblicana. Ne è un esempio una delle pièces più popolari di questo periodo, *Charles IX ou La Saint-Barthélémy* di Marie-Joseph Chénier, di cui Danton diceva: «Si Figaro a tué la noblesse, *Charles IX* tuera la royauté». *Carlo IX o La notte di San Bartolomeo*, è una tragedia in cinque atti, rappresentata alla Comédie-Française il 4 novembre 1789, e pubblicata nel 1790. Nel primo atto si assiste al complotto del Duca di Guisa, di Caterina de' Medici e dei suoi figli contro i protestanti. Nel secondo, Caterina fa pressione sui figli, i quali dubitano (atto III) e acconsentono alla strage, mentre risuonano i tre rintocchi della campana che annuncia la notte di San Bartolomeo (atto IV). Dopo il massacro, lo spettro dell'ammiraglio di Coligny appare a Carlo IX, il quale, tormentato dai rimorsi, inveisce contro coloro che l'hanno spinto a compiere la strage, chiede perdono per aver tradito la patria, l'onore e le leggi. Cfr. la trama redatta da Francesco Malara in Alonge Roberto, Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. IV, *Trame per lo spettatore*, Torino, Einaudi, 2003, Vol. IV, pp.112-13; e *Histoire des spectacles*, sous la direction de Dumur Guy, Paris, Gallimard, 1965, pp. 835-70.

grande democratizzazione teatrale. Gli spettatori prendono parte alla vita degli spettacoli, seguono le novità dei palcoscenici: si va a teatro per conquistare un pezzo di mondanità e di conoscenza. Dal marzo 1794 un comitato d'istruzione pubblica è incaricato di rimettere ordine: le rappresentazioni sono sorvegliate ed eventualmente interrotte se considerate abusive¹¹⁰.

Alla vigilia della Rivoluzione un decimo della popolazione parigina frequenta il teatro. Il numero degli spazi teatrali aumenta: si passa da una dozzina nel 1789 a quattordici nel 1791, a trentacinque nel 1792¹¹¹. La concorrenza ha degli effetti considerevoli, aperture e chiusure si succedono; i teatri cambiano nome e posizione topografica, così come accade alle compagnie che vi hanno sede. Tendono a soddisfare i gusti del pubblico.

L'edificio teatrale diventa il luogo per la borghesia, fondato sull'impresariato privato e organizzato come spazio sociale della vita urbana. Anche la produzione drammatica entra in un campo in cui domina l'iniziativa individuale e l'impresa privata, divenendo così il prodotto culturale nazionale da mettere in mostra nell'edificio teatrale pubblico¹¹². Commedie e balletti, farse e *vaudevilles*, pantomime e *mélodrames*, *féeries* e *musicals* di ogni genere si alternano ogni sera per attirare il crescente pubblico cittadino. Per un simile mercato anche le sale "minori" della periferia si strutturano per accogliere il suggeritore, con il suo cupolino,

¹¹⁰ Anche se la censura è formalmente soppressa, continuarono ad esistere le fazioni politiche che esercitarono pressioni non meno tiranniche. Mirabeau impone alla Comédie-Française *Charles IX* di Chénier, ma presto la Convenzione minaccia di chiudere i teatri dove si recitano pièces che «dépraver l'esprit et à rétablir les superstitions politiques», ma nello stesso tempo impone le rappresentazioni di tragedie come *Brutus* di Voltaire, *Guillaume Tell* di Lemierre e *Caius Gracchus* di M. J. Chénier. Cfr. *Histoire des spectacles*, cit., p. 837.

¹¹¹ Alla vigilia della Rivoluzione Parigi raccoglie 650.000 abitanti e concentra buona parte della borghesia del paese. Su una popolazione di 26/27 milioni di abitanti più di 20 milioni vivono nelle campagne francesi. Cfr. René Rémond, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, du Seuil, 1974, pp. 58-9.

¹¹² L'edificio teatrale diviene il luogo della città attraverso il quale la letteratura drammatica espone e veicola i valori borghesi: personaggi, situazioni e comportamenti che riflettono la realtà sociale contemporanea. I personaggi non sono né re né nobili, ma semplici borghesi, nelle loro dinamiche familiari e nello spazio privato del salotto. Sull'argomento del teatro all'italiana e la sua diffusione in Europa, cfr. Fabrizio Cruciani, *Lo spazio scenico*, Roma-Bari, Laterza, 2004, nuova edizione.

con i suoi copioni di repertorio, con i suoi suggerimenti letterari.

Con la Gaîté si inaugura il primo teatro stabile privato sul boulevard, le cui origini si fanno risalire al 1759, quando Jean-Baptiste Nicolet, transfugo dalla Foire Saint-Germain, ottiene il permesso di esibire i suoi *danseurs de corde*, affitta una sala fatta costruire da Fouré e la chiama *Spectacle Nicolet*¹¹³. Dal 1763, dopo il successo ottenuto, costruisce una nuova sala che chiama *Spectacle des Grands Danseurs*, in cui mette in scena farse, commedie e *arlequinades* con una compagnia di trenta attori, sessanta *danseurs*, venti musicisti e un repertorio di più di duecento *pièces*¹¹⁴. Si associa all'attore Toussaint-Gaspard Taconet, uomo di lettere col quale Nicolet compone oltre sessanta canovacci in dieci anni, tanto da essere soprannominato il Molière del boulevard¹¹⁵. Nonostante le continue rivalità con i teatri privilegiati, il 23 aprile 1772 Luigi XVI concede alla compagnia di Nicolet la libertà di rappresentare quasi tutti i generi spettacolari¹¹⁶, e le viene assegnata la denominazione di «Spectacle des Grands Danseurs et Sauteurs du Roi», mantenuta fino al 22 settembre 1792 quando viene adottato quello di «Théâtre de la Gaîté»¹¹⁷.

¹¹³ Già nel 1753 Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796), figlio di marionettisti, lavora sia nelle fiere di Saint-Laurent (aperta fino al 1786 con una interruzione dal 1763 al 1780), Saint-Germain (fino al 1791) Saint-Ovide (fino al 1777), sia sul boulevard du Temple. È famoso per la maschera di Arlecchino. Nicolet occupa il locale di Fouré fino al 1764, poi affitta una parte del terreno dove costruirà il Théâtre de la Gaîté, attraversando però, durante la costruzione, innumerevoli difficoltà per via dell'illegalità dei terreni. Cfr. Nicole Brazier, *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, Paris, Allardin, 1837, pp. 12-3.

¹¹⁴ Fa anche l'acquisto della scimmia ammaestrata (di nome Turco) che imita l'attore Molé della Comédie-Française. N. Brazier, *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, cit., p. 4.

¹¹⁵ Taconet fu anche suggeritore alla Comédie-Française e all'Opéra-Comique. Molti scrittori di teatro si misurano col mestiere di suggeritore. Su questo argomento cfr. l'Appendice alle pp. 206-12.

¹¹⁶ Dopo una transazione con l'Opéra nel 1772, a Nicolet viene versata una rendita annuale di 12000 *livres*, ottenendo anche il permesso di recitare dei testi dialogati, con la condizione di scritturare danzatori di corde ma non cantanti. Restano così in repertorio, oltre le *parades* o «scènes à la mouettes», le esibizioni dei saltatori di corde nel piazzale del teatro.

¹¹⁷ In questi anni Nicolet attraversa numerose difficoltà: è abbandonato dai suoi migliori attori, si ritira anch'egli come attore e si concentra ad amministrare il teatro. Il decreto del 1791 sulla libertà dei teatri lo solleva dalla crisi, e, per fronteggiare il mercato, allarga il repertorio anche ai testi classici.

Prima di morire (1795), Nicolet affitta il suo teatro a Louis-François Ribié che ne cambia il nome in Théâtre d'Émulation, ma Ribié si dimette nel 1798, e la vedova Nicolet lo rinomina Théâtre de la Gaîté, lasciando il posto ad André-Jacques Coffin-Rosny, autore drammatico ed ex direttore del vicino Ambigu-Comique. Questi, per la buona salute dell'impresa, si circonda di giovani attori: Jean-Baptiste Marty, François Duménis e Jean-Baptiste Tautin, attore famoso all'Ambigu. Nel 1804 Ribié torna a dirigere il teatro e forma un repertorio composto da lui e da nuovi scrittori con i quali la sala del boulevard du Crime ritrova vitalità e popolarità¹¹⁸. Il decreto napoleonico del 25 aprile 1807, che limita le attività spettacolari ai soli teatri di corte, include la Gaîté e l'Ambigu nella rosa dei teatri privilegiati¹¹⁹. Ribié, che in quel momento beneficia del privilegio, è ostacolato dalla vedova Nicolet, proprietaria del teatro, che pretende di riacquisire i diritti accordati dal re a suo marito. Dopo un lungo processo che si conclude a favore della vedova, nel 1808, la gestione del teatro passa al genero François-Charles Bourguignon che si associa a Jean-Baptiste Dubois, ex direttore del Théâtre de la Porte Saint-Martin. Il 3 novembre 1808 è inaugurata, nello stesso terreno della precedente (al

¹¹⁸ L'impresa si sviluppa notevolmente tanto che nel 1808 viene costruita una nuova sala, e incrementato il repertorio con testi drammatici di scrittori alla moda: da Destival a Dorvigny, da Ribié a Robineau de Beaunoir, al fedele Taconet. Sono tempi in cui molti scritturati sono sia autori drammatici che attori. Ribié, ad esempio, è figlio di marionettisti ed entra nella compagnia di Nicolet distinguendosi nei *rôles à travestissements*. Già ai tempi del «Grands Danseurs du Roi», compone, tra 1782 al 1785, venti opere drammatiche. Tra i suoi scritti (racconti, poesie, diari, biografie) anche una raccolta di aneddoti sugli attori del boulevard. All'epoca la compagnia di Nicolet era composta da trenta attori, sessanta danzatori, venti suonatori e contava su un repertorio di centocinquanta testi. Con la morte improvvisa di Taconet (il 29 dicembre 1774 all'età di 44 anni), il repertorio dovette orientarsi verso testi letterari consolidati. Centrale è la presenza dell'attore e autore drammatico Alphonse-Louis-Dieudonné Martainville che contribuisce alla fortuna di Ribié. Scrivono a quattro mani *Pied de Mouton*, messo in scena il 6 dicembre 1806 con gli attori Jean-Baptiste Marty e Elisa Jacobs, testo che costituisce un modello di *feries* e con cui risolve le finanze della Gaîté.

¹¹⁹ L'avvento al potere di Napoleone causa un decisivo mutamento nel teatro francese: maggiore spazio alle compagnie di stato (Comédie-Française, Théâtre de l'Impératrice, Odéon, Opéra e Opéra-Comique), limitando il repertorio ai soli testi approvati dalla censura a cui si aggiunge la restrizione del 1807 che prevede la chiusura di tutte le sale "minori" di Parigi, con le eccezioni dell'Ambigu e della Gaîté. Tali provvedimenti rimasero in vigore fino al 1830. Ma il teatro di strada continua a conservare il suo vigore sul boulevard con molteplici spettacoli all'aperto.

numero 58 del boulevard du Temple), una sala più grande (di 1845 posti), con sotterranei praticabili per l'uso di macchine sceniche¹²⁰. Al genero di Nicolet succede sua figlia Alexandrine Nicolet, vedova Bourguignon, che si associa prima con Dubois, e poi con Dupetit-Méré¹²¹.

Il 25 gennaio 1825 muore Alexandrine e con lui termina la dinastia Nicolet¹²². Nel luglio dello stesso anno Guilbert de Pixérécourt ottiene la direzione del teatro insieme a Dubois et Marty¹²³. È in questo periodo che Thibaut Thibaut viene impiegato come segretario, copista e suggeritore. Su quelle scene trionfò il *mélodrame* con *décors* spettacolari, che fece della Gaîté uno dei teatri più acclamati dei primi trent'anni dell'Ottocento. Ma nonostante ciò il prolifico Pixérécourt è costretto a rinunciare alla direzione del fortunato teatro; gli succede l'attore Jean-Henri Bernard, detto Léon¹²⁴. Il 22 febbraio 1835 durante la prova di messinscena di un testo di Pixérécourt che dirige lui stesso, un pezzo di stoppa prende fuoco e in un quarto d'ora il teatro è completamente distrutto. Léon lo fa ricostruire, e il 19 novembre dello stesso anno lo riapre, ma per soli due anni di attività, a causa dell'ammontare dei debiti¹²⁵. Riaperta nel 1837 dal barone Octave de Cès-

¹²⁰ Le prima sala fu quella affittata da Fouré (1759-1764); la seconda, costruita vicino alla prima, resterà attiva fino al 30 maggio 1808. Demolita questa, viene costruito un nuovo edificio sul disegno di Antoine-Marie Peyre e sipario dipinto da Besnard e Bassigny, con un volume interno che si sviluppa su tre ordini di palchi. La truppa ottiene il permesso di recitare al Théâtre des Jeunes Artistes, che stava per chiudere. Il nuovo teatro è inaugurato il 3 novembre 1808 con il melodramma *Le Siège de la Gaîté*, scritto da Augustin Hapde. Nel teatro ci sono anche un caffè e una sala immensa con biliardo per gli *habitués*.

¹²¹ Scritturano il comico Hugues-Marie Bouffé per risollevare le finanze.

¹²² Fino al 1825 la proprietà dell'edificio teatrale è della famiglia Nicolet. Il primo restauro avviene nel 1816, poi, nel 1826 e ancora nel 1834. La capienza degli spettatori diminuisce, da 1845 posti passa a 1818. Dopo la Rivoluzione di luglio il melodramma entra in crisi, il pubblico è attratto da generi fantastici e fiabeschi.

¹²³ Guilbert de Pixérécourt si associa a Jean-Baptiste Dubois (ex direttore del teatro di Porte Saint-Martin) e all'attore Marty. E, dal 1826, Martainville è imposto dalle autorità per garantirle una pensione a carico del teatro. Cfr. N. Brazier, *Chroniques des petit théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, cit., p. 32.

¹²⁴ Alla scadenza del contratto (1835), Pixérécourt aveva dimenticato di chiedere il rinnovo, quindi la sala e i diritti vengono venduti a Léon per 500.000 franchi.

¹²⁵ Per la ricostruzione dell'edificio molti artisti si mobilitarono per raccogliere denaro con rappresentazioni di beneficenza. Ideata dall'architetto Alexandre Bourla, la sala fu ricostruita in nove mesi al numero 68-70 del boulevard, e furono impiegati 200 operai. Le pitture e le decorazioni furono eseguite da Filastre, Cambon, Pourchet e Devoir.

Caupenne, la sala viene diretta da Auguste-Adolphe Montigny e da Horace Meyer¹²⁶ che provano a rilanciare il genere del *mélodrame* scritturando attori come Frédérick Lemaître, Sara Félix, sorella della Rachel, e Francisque, il noto Pierrot. Ma questo florido periodo è ostacolato dalla demolizione del boulevard: espropriata il 3 agosto 1862, la Gaîté viene trasferita nella sala costruita dal comune di Parigi a square des Arts et Métiers¹²⁷.

Il teatro antagonista della Gaîté è l'Ambigu-Comique. Fondato nel 1769 dal marionettista e attore della Foire Saint-Germain Nicolas Médard Audinot¹²⁸, in una piccola sala sul boulevard du Temple per esibire marionette e poi bambini, prima di passare alla pantomima dialogata con attori adulti. Il 30 novembre 1786 Audinot inaugura una nuova sala di 1500 posti, aiutato dall'attore Louise Masson, (*pensionnaire* della Comédie-Italienne), e da Arnoult. Nel 1795 Arnoult si ritira e subito dopo anche Audinot, lasciando l'impresa in buona salute a Pierre-Louis Picardeau. Nel 1800 Audinot, ancora

La sala aveva una capienza di 1800 posti. Il 19 novembre 1835 il teatro è inaugurato con tre pièces: *Vive la Gaîté!* di Victor Lhérie e Brazier, *La Tâche de sang*, di Mallian, *Le Tissu d'horreurs*, di Lhérie e Halévy. La compagnia è formata, fra gli altri, da Marie Chéza, Louis Chéri, Charles Lebel, Joseph Maîtrejean.

¹²⁶ Nel 1844 Montigny lascia la Gaîté per dirigere il Gymnase. Il suo socio, Meyer, invece, resta fino al maggio del 1849. Dal 1849-50 il teatro è gestito da Hippolyte Hostein, ex medico e fine letterato che aveva diretto la sala dell'Historique, con un breve intervallo tra il 1850-51 di Achille Collin. Hostein riprende con successo il teatro dal 1851 al 1858, e poi l'impresario Alfred Harmant fino alla demolizione del 1862.

¹²⁷ Al proprietario Lahis viene offerto un indennizzo di esproprio di un milione e ottocento mila franchi. Al direttore Harmant, invece, il comune offrì lo spazio dove poté continuare l'attività. Il 12 giugno 1862 è l'ultima volta che la Gaîté apre le porte al pubblico rappresentando *La Gaîté Déménage*, un vaudeville di Jules Renard, e l'attrice Marie Dumas.

La Gaîté, che fu il primo edificio costruito sul boulevard (1759) è l'ultimo ad essere abbattuto. Il 4 agosto 1862 iniziano i lavori che demoliscono tutta la parte nord del boulevard du Temple, corrispondente ai numeri pari, per permettere di ingrandire Place du Château-d'Eau (attualmente Place de la République), prolungare il viale e compiere l'apertura del boulevard du Prince Eugène (oggi boulevard Voltaire), cominciato nel 1857 a seguito del decreto del 29 agosto 1857 e inaugurato da Napoleone III il 7 dicembre 1862.

¹²⁸ Nicolas Médard Audinot (morto nel 1774) attore della Comédie Italienne, insoddisfatto della sua carriera, affitta, insieme a Siguret, una baracca alla fiera di Saint-Germain per spettacoli di marionette. L'Ambigu-Comique è nato, come già detto, prima come genere spettacolare che include dramma, commedia, parodia, canto e danza nelle *Foires*, e solo successivamente è divenuto teatro stabile.

proprietario e ormai vecchio, riprende la direzione per poi cederla all'attore Corsse. L'Ambigu ottiene molto successo, è secondo solo alla Gaîté negli allestimenti di *mélodrames*. Dal 1818 è il figlio di Audinot, Nicolas-Théodore, ad amministrare il teatro con successo; nel 1823 si associa a Charles Senépart e Minette Franconi, e alla compagnia si aggiunge l'attore Frédérick Lemaître che debutta il 5 marzo 1823, attirando l'attenzione di tutta la città. Qualche anno più tardi, nel 1826, Thibaut Thibaut inizia il suo apprendistato di suggeritore proprio all'Ambigu dove rimane fino al marzo del 1827. Alcuni mesi dopo, un incendio, avvenuto nella notte del 13 luglio 1827, durante lo spettacolo *La Tabatière*, scritto da Lemaître, distrugge completamente l'edificio. A cinque giorni dall'incendio, il ministro degli Interni accorda alla vedova Audinot il permesso di ricostruire la sala in un terreno più isolato, sul lato nord del boulevard Saint-Martin, non lontano dal boulevard du Temple. Il 7 giugno 1828, al numero 2 di boulevard Saint-Martin - angolo con rue Bondy – si inaugura la sala più grande di Parigi con un repertorio costituito principalmente da melodrammi¹²⁹. In verità già dall'Ancien Régime il boulevard Saint-Martin, era una zona propizia al teatro e ai divertimenti popolari¹³⁰. Come al boulevard du Temple, l'ambiente è vitale con i comici di strada, i suoi caffè, cabarets e osterie, e continuò ad esserlo anche sino alla seconda metà dell'Ottocento.

Sul boulevard, tra l'Ambigu e l'Hôtel Foulon, c'è il Cirque Olympique dei Fratelli Franconi. Nato nel 1782, dal 1807 è autorizzato a presentare pantomime *à spectacles*, che, accompagnate di dialoghi e scene con animali addestrati, prendono il nome di mimodrammi. Dopo un incendio, il

¹²⁹ Nominato Senépart direttore, il teatro fu ricostruito in dieci mesi sotto la direzione di Jacques Hittorff e Jean-François Lecoq, con una sala di 2000 posti, per un costo di 47 944 franchi.

¹³⁰ Nel 1781, dopo l'incendio che distrusse la sala del Palais-Royal, l'architetto Samson-Nicolas Lenoir progetta e costruisce il teatro de la Porte Saint-Martin per dare asilo alla sua compagnia di attori ed è qui che, dal 1781 al 1794, l'Académie Royal de Musique troverà dimora, a 500 metri di distanza dal boulevard du Temple. Nel 1784, l'Académie ottiene il privilegio assoluto di rappresentare spettacoli con musica e danza: molte piccole sale dovranno infatti chiudere e trasferirsi (è il caso de le Théâtre des Variétés-Amusantes costretto a sloggiare al Palais-Royal), mentre Nicolet e Audinot resistono pagando un caro prezzo. È solo dopo la Rivoluzione che il pubblico popolare si riapproprierà di questo teatro abbandonato nel 1794 e che sarà attivo sino al 1965.

¹³⁰ Prévost fu anche suggeritore cfr. l'Appendice alle pp. 210-15.

Cirque fu ricostruito sul boulevard du Crime nella primavera del 1827 dall'architetto Burla. Un vero teatro-circo con arena e scena collegabili e scambi di attori e cavalieri, con una capienza di 2300 spettatori. Con la rivoluzione di luglio il teatro viene nominato Théâtre National du Cirque Olympique, orientandosi sempre più verso una dimensione che privilegia testi drammatici di argomento storico per enfatizzare il mito napoleonico.

Nel 1774 apre le porte al numero 62 del boulevard du Temple, il Théâtre des Associés fondato da Nicolas Vienne e Louis Gabriel Sallé, due attori *forains* che avevano lavorato con Nicolet, e che si erano specializzati nella parodia dei drammi di Diderot e Voltaire, rappresentati alla Comédie-Française. Durante la Rivoluzione allestiscono numerose opere di circostanza di nuovi drammaturghi, spesso anonimi, e dopo la morte di Sallé (1795) si trovano associati ad autori molto conosciuti all'epoca come Aristede Valcour e Festival. Nel 1797 il privilegio passa nelle mani di Jecques-Augustin Prévost¹³¹, un ex pensionnaire des Associés che fu un esempio di imprenditore poliedrico per molti direttori di teatro della prima metà del diciannovesimo secolo. L'8 agosto 1807 il decreto Napoleonico ordina la chiusura del teatro che fa riaprire nel 1809 come caffè Apollon: dal parterre e dai palchetti si poteva assistere a spettacoli di pantomima o di *vaudevilles* al prezzo di un bicchiere di birra. Dall'agosto del 1814 il teatro conosce grandi successi con la gestione di Marguerite-Antoniette Saqui, acrobata molto conosciuta in tutta la Francia. Il teatro prende il nome di Spectacle des Acrobates di Madame Saqui, con un repertorio costituito da azioni mimate a pericolose acrobazie su corde e esercizi di volteggio.

In direzione della Bastiglia, vicino alla sala di Mme Sequi e la Gaîté, si trova un interessante spazio, il Théâtre des

¹³² La sala era divenuta di proprietà di Ribié, ex direttore della Gaîté. All'Apollon, come al vicino Café Yon, aperto nel 1791, si rappresentavano opéras-comiques e commedie leggere.

¹³³ Madame Sequi era figlia del funambolo Jean-Baptiste Lalanne, e moglie dell'acrobata Julien Saqui. Con o senza bilanciari, l'artista danzava sul filo fin da piccolissima. Sotto l'Impero non ci furono feste senza la sua presenza, anche Napoleone nutriva per l'acrobata una grande ammirazione.

Funambules, aperto in semi-ufficiosità dal 1816 da Bertrand in una piccola sala malfamata di 780 posti, costruita nel 1774 sul terreno occupato da una baracca per l'accoppiamento di cani selvaggi. Nonostante tutto il teatro diviene una delle sale più celebri di Parigi a partire dal 1830 con le esibizioni dell'attore e mimo Debureau. Nelle chiassose serate vi si ritrovavano molti intellettuali dell'epoca. La Sequi, per difendersi dall'incomparabile concorrenza dei Funambules, propone al direttore Bertrand un accordo per la spartizione dei generi e per la regolamentazione della rivalità. Ma les Acrobates devono comunque chiudere, non tanto per le difficoltà finanziarie che erano diventate considerevoli, ma perché era stata imposta la chiusura forzata in quanto sorpresi a fare spettacoli in un giorno di festa religiosa. Durante la chiusura la sala è ristrutturata e così pure la compagnia, il cui repertorio contiene numeri di danza, *vaudevilles* e *mélodrames*. Anche se Mme Sequi abbandona la direzione nel 1838, lo spazio rimane attivo fino al 1841. In seguito sarà demolito e sullo stesso terreno costruito il "secondo" teatro des Délassements-Comiques dall'autore drammatico Ferdinand Laloue e da Edmond Triquerie, vecchio attore della Porte Saint-Martin. La prima sala dei Délassements-Comiques, di 800 posti, è aperta nel 1785 dall'attore e autore drammatico Philippe-Alexandre Plancher, e incendiato due anni più tardi. Vi si recitano principalmente commedie e *opéras-comiques*. Ma bisogna attendere il 1791, con la libertà offerta ai teatri, per vedere sviluppare le sale con una loro autonomia. Anche se l'indipendenza dei teatri dura solo due anni, i *forains* non smettono di investire sul boulevard. Dopo la pavimentazione del boulevard, avvenuta nel 1778, gli imprenditori di spettacoli raccolgono i primi frutti. Ma, come accadeva un secolo prima nelle fiere periodiche, i teatri imperiali impongono le loro regole: il dinamico Variété-Amusantes si costruisce una sala sul boulevard nel 1779, ma questa viene chiusa solo due anni dopo, vittima del monopolio dell'Académie Royal de Musique.

Sul terreno in cui era stato per cinquantotto anni il primo Ambigu, il pittore e costruttore del Pierre-Noël Alaux edifica nel 1831 la sala de Les Folies-Dramatiques. Dal 1821 al 1823 Alaux aveva diretto con il Barone Taylor la sala del Panorama-Dramatique, che si trovava di fronte al Jardin Turc, al numero

¹³⁴ Il Théâtre des Funambules era identificato con i Debureau, Baptiste, il padre, e Charles, suo figlio. I due mimi entusiasmano anche intellettuali come Nodier, Balzac e Gautier.

48 di boulevard du Temple¹³⁵. Qui, essendo vietata la compresenza in scena di più di due personaggi parlanti, si mettono in campo altre esperienze: invece di quinte e fondali dipinti, si sperimenta un emiciclo con sopra un dipinto e impalcature ricoperte di tele che alludono a paesaggi naturali. Vi si rappresentano melodrammi, balletti-pantomime. Gli scenografi Daguerre, Alaux e Ciceri lavoravano ai diversi Panorami. Daguerre nel 1822 inventa il Diorama, basato su tecniche che usavano luce e trasparenze per creare illusione di realtà.

Sul lato estremo del boulevard du Temple, al numero 52, vicino al gabinetto delle figure di cera di Curtius, si trovava il Petit Lazary, aperto ufficiosamente con il nome di Spectacle Lazary nel 1815 da Prévost come teatro di marionette. La sala scomoda e malfamata, appartiene anch'essa alla categoria dei "petits spectacles", il cui repertorio era composto da farse, *mélodrames*, *vaudevilles* e pantomima dialogata.

Dalla fine dell'Ancien Régime all'inizio della Restaurazione il boulevard du Crime è per concentrazione di sale private il quartiere del commercio degli spettacoli, il centro assoluto dell'intrattenimento pubblico parigino.

4. *Le due rive del fiume*

Il primo decreto di Saint-Claud dell'8 giugno 1806 normalizza a quattro i teatri principali e a cinque i secondari, ai quali si aggiungono degli "annexes ou doubles". Il secondo decreto, dell'8 agosto, ristabilisce la censura e riduce a otto il numero delle sale: quattro nazionali, quali Comédie-Française (in cui si rappresentano drammi, commedie e tragedie), Odeon (consacrato alla commedia), Opéra (alla musica e danza) e Opéra-Comique (per gli allestimenti di commedie o drammi mischiati al canto); e quattro teatri secondari: Vaudeville, Variétés, Gaîté e Ambigu-Comique. Questi ultimi due in particolare detengono, come già detto, il monopolio del

¹³⁵ Nel 1819 Pierre-Noël Alaux, pittore e decoratore, ottenne da Luigi XVIII l'autorizzazione di aprire un teatro nuovo sul boulevard a patto di non mettere in scena più di due attori.

¹³⁶ Per gli spettatori i Délassements-Comiques sono conosciuti come "Délass'Com" e il Lazary come "P'tit Laz".

melodramma. Con l'esclusione del Vaudeville, aperto nel 1792, restano aperti solo i teatri avviati prima della Rivoluzione, mentre tutti gli altri, nati con l'abolizione delle patenti nel 1791, devono chiudere entro il 15 agosto 1807¹³⁷.

Il teatro della Porte Saint-Martin è riaperto col decreto dell'11 marzo 1809 che normalizza il repertorio al genere del melodramma, commedia e balletto. La Comédie-Française riceve il suo statuto nel 1812 da Napoleone il quale, in piena campagna di Russia, firma il famoso decreto di Mosca, regolarizzando le sorti del repertorio nazionale¹³⁸.

Dopo l'editto napoleonico gli edifici teatrali si moltiplicano e si intensificano i rapporti tra scrittori drammatici e impresari: nel 1829 a Parigi si contano diciotto sale. L'edificio teatrale, oltre ad essere uno spazio sociale della città, è ora luogo di rappresentazione del repertorio, delle nuove forme drammatiche. Gli elementi costitutivi degli spettacoli sono sempre più dipendenti dalla drammaturgia degli scrittori e meno da quella degli attori. A Parigi, non vi è compagnia che non affidi la sua composizione ad un testo scritto da un *homme de lettre* conosciuto e non vi è persona istruita che non tenti di fare fortuna con qualche dramma. In realtà è in questi anni che Beaumarchais propone una legge per la creazione di una società degli autori che tuteli i testi letterari drammatici rappresentati dagli attori e la pubblicazione a stampa¹³⁹. Dopo il 1830, con l'abolizione almeno teorica della censura, si contano trentuno sale pubbliche regolari. Il 28

¹³⁷ Il teatro non si spense del tutto: gruppi di attori si organizzarono con piccoli spettacoli all'aperto nei pressi del boulevard du Temple.

¹³⁸ Sul "decreto di Mosca" cfr: *Décret de Moscou*, Paris, Imp. Morris, 1850; o *Décret de Moscou, sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français*, in Alfred Bouchard, *La langue théâtrale*, Paris-Genève, Slatkine, 1982, (ristampa dell'edizione 1878), pp. 308-25.

¹³⁹ La codificazione dei diritti patrimoniali degli autori viene data con i tre decreti dell'Assemblea del gennaio e del luglio 1791, che prevedevano che ogni cittadino poteva far rappresentare qualsiasi opera, previa dichiarazione alla municipalità; le opere degli autori morti da cinque anni erano di proprietà pubblica e potevano essere rappresentate in tutti i teatri, mentre le opere degli autori viventi dovevano essere concesse dall'autore che incassava il compenso relativo ad ogni rappresentazione. Alla legge del 1791, molto contrastata dai comici, seguì la legge del 30 agosto 1792 dell'Assemblea legislativa che cercò di conciliare gli interessi in contrasto delle categorie degli autori, dei capocomici e dei proprietari dei teatri con un'altra legge del 1 settembre 1793. La riscossione delle percentuali è affidata alla *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, fondata nel 1777 e riorganizzata da Scribe nel 1829. Cfr. la voce "*Diritto d'autore*" in *EdS*, cit., 1957, Vol. IV, p. 747.

luglio 1835 la Francia festeggia la libertà di espressione, prima della stampa e poi dei teatri¹⁴⁰.

Durante il periodo di restrizioni napoleoniche, gli edifici teatrali pubblici sono quasi tutti concentrati sulla Rive-Droite della Senna: Comédie-Française, Opéra, Opéra-Comique, Vaudeville, Variétés, Gaîté e Ambigu-Comique; solo l'Odéon è sulla Rive-Gauche. Questa ripartizione resta costante per tutta la prima metà del XIX secolo, incrementata poi dall'apertura di nuove sale nell'asse dei Grands boulevards.

A pochi metri dall'Odéon apre, nel 1816, il Théâtre Forain du Luxembourg, insieme ad altri due teatri che restano attivi tra il 1815 e il 1848: il Théâtre du Panthéon, aperto nel 1832 per essere definitivamente chiuso nel 1845; e il piccolo spazio del Théâtre Saint-Marcel che conosce fin dalla sua apertura (1834) un'esistenza molto precaria. Condizione piuttosto comune tra i teatri su tale riva del fiume. È solo col Novecento che la configurazione geografica teatrale della città sarà sovvertita¹⁴¹.

Il Théâtre du Luxembourg viene costruito nel 1813 sul lato ovest dei giardini da un impresario di spettacolo di nome Carris, associato con un certo Saix, detto Bodino, per rappresentazioni di danza sulle corde, pantomime e combattimenti di sciabola. Nel 1816 Louis-Philibert Brum, detto Daubignosc, ottiene l'autorizzazione per edificare, nel terreno contiguo alla baracca di Bodino, un piccolo teatro di 450 posti. Per evitare la concorrenza, Carris e Bodino si associano con i loro vicini. Il 26 luglio 1817 è inaugurato il nuovo teatro con il nome Théâtre Forain du Luxembourg,

¹⁴⁰ Siamo ancora in un'epoca di semi-censura, nelle sale è d'uso la presenza della polizia che controlla che i testi vistati siano aderenti alla recitazione degli attori. Con il decreto del 13-19 gennaio del 1791 fu soppressa la censura dall'Assemblea legislativa. Per tre anni il teatro godette libertà assoluta finché un decreto della Convenzione ristabilì il controllo sugli spettacoli (2 agosto 1793). Una circolare del 26 aprile 1796 permise ai teatri di praticare un repertorio "controllato". Il consolato ristabilì ufficialmente una censura che l'Impero formalizzò con il decreto 1806 e che mantenne sino alla Restaurazione, i cui criteri furono sia politici che di conservazione sociale. Le leggi del 1830 sulla libertà di stampa abolirono ogni censura. Ma non per molto in quanto Thiers riabilitò la censura preventiva: quattro censori che esaminavano le pièces, e due ispettori per la sorveglianza. Soppressa nuovamente con i moti rivoluzionari del 1848, la censura fu di nuovo abolita nel secondo Impero (1852) e fatta dipendere dalla Casa dell'Imperatore. Si veda "Censura" nella voce "Francia" di Luigi Cini, *EdS*, cit., 1956, Vol. III, pp. 407-11.

¹⁴¹ Nel 1852, a Parigi, si contano diciannove teatri sulla riva destra e solo due sulla riva sinistra.

presto conosciuto col nome Bodino. Alla fine del 1819 è permesso di allestire anche melodrammi e vaudevilles che però non devono superare la lunghezza di un atto. Nel 1820 la direzione passa da Bodino a Clairville padre, che allestisce *scènes comiques* e *pantomime dialoguée* e che sarà poi sostituito da Blanchard e nel 1827 da Joseph Molé, stampatore, associato a Hippolyte Baudoin, fondatore del giornale *Le moniteur de l'Armée*. Nella primavera del 1835 è Théophile Gautier a dirigere la piccola e modesta sala che sarà restaurata e riaperta nell'estate del '35 con il nome di Luxembourg. Nonostante l'aumento dei prezzi, il teatro attira il pubblico popolare proveniente dal quartiere. Verso la metà del secolo XIX si trasforma in un piccolo teatro di genere, adottando un repertorio composto da vaudevilles (soprattutto scritti da Clairville¹⁴²), così come d'uso nella maggior parte dei teatri sotto la Restaurazione.

Nonostante la posizione marginale, l'Odéon, è uno dei quattro teatri sovvenzionati, e in quanto a prestigio è secondo solo all'Opéra¹⁴³. È un edificio di medie dimensioni (800 posti) con un palco attrezzato, costruito dall'architetto Peyre e da Wailly nel 1782 per ospitare il Théâtre-Français. Non è uno spazio della città molto frequentato: per gli studenti del vicino Quartiere Latino è troppo caro ed ha un repertorio troppo classico. Il pubblico preferisce attraversare il ponte dove si trova un'offerta più ricca. Sulla Rive-Droite, infatti, sono posizionati un gruppo di edifici vicini al Louvre e al Palais Royal: Théâtre-Français (Salle Richelieu), Théâtre du Palais-Royal, Théâtre-Italien, Théâtre Choiseul, Vaudeville, Opéra-Comique e Opéra. Di questi sette, quattro sono Théâtres Impériaux: Opéra, Théâtre-Français, Théâtre-Italien e Opéra-Comique, i teatri più prestigiosi della città e di tutta la Francia.

Gli edifici teatrali erano ora costruiti con foyer ornamentali, scalinate monumentali e decori sontuosi, le cui architetture differivano a seconda le necessità spettacolari. Per l'uso della macchinaria, diffusasi nel XVIII secolo, era stata progettata la costruzione di palcoscenici ampi e attrezzati per i movimenti tecnici e l'uso di scenografie.

L'Opéra, tra peregrinazioni e incendi, dal teatro del Palais Royal passa alla celebre Salle des machines alle Tuileries (costruita da Carlo Vigarani nel 1660-62) poi alla Porte Saint-Martin, per arrivare nel 1794 nella Salle Montansier di rue

¹⁴² Di Clairville figlio ci occuperemo anche in Appendice in quanto esempio di suggeritore "intellettuale".

¹⁴³ Dal 1852 l'Odéon è denominato Théâtre Impérial.

Richelieu e dopo il 1821 in una sala di rue Le Peletier, alle spalle dei Grands boulevards, una zona urbana ad alta densità commerciale, con gallerie e *passages*, al limite del centro¹⁴⁴. Questa sede è considerata una sistemazione provvisoria e l'Opéra si sposterà nel 1875 nella sede attuale costruita da Garnier¹⁴⁵.

Il Théâtre-Français, invece si trova in una sede adeguata corrispondente al suo prestigio e poco distante da Pont du

¹⁴⁴ Tra l'Académie de Musique e il boulevard des Italiens si trova il Passage de l'Opéra, il quale diviene, nella prima metà del XIX secolo, il passaggio più noto della capitale. Dopo gli spettacoli, gli spettatori prolungano le loro serate nei passaggi, da cui escono artisti (da rue Rossini), cantanti e ballerini. La moda dei *passages* nasce con il capitalismo e la speculazione commerciale.

Tutti i passaggi, sia quelli coperti che quelli all'aperto, sottostanno all'idea di ricavare profitto. Il primo *passage* nacque nel 1786 all'interno dei giardini del Palais Royal, allora di proprietà del duca d'Orléans, il quale necessitava di denaro per mantenere il suo tenore di vita. Affida all'architetto Louis le modernizzazioni del giardino in cui fece costruire delle arcate ai lati dove installare negozi con annessa passeggiata coperta. In poco tempo il *passage* si consolida come luogo alla moda. I teatri individuano presto nel passaggio coperto una felice alleanza, i clienti dell'uno potevano confluire in quello dell'altro. Fu così che nel 1807, il Théâtre des Variétés fu costruito in prossimità del famoso Passage des Panoramas. Il teatro des Bouffes-Parisiens è costruito anch'esso nel Passage Choiseul. La disposizione architettonica del *passage* coperto in prossimità dell'edificio teatrale sarà una strategia architettonica esportata in molte città d'Europa. A Milano la Galleria Vittorio Emanuele II è costruita di fronte la Scala. A Londra, il Royal Opera Arcade si collega attraverso il primo *passage* coperto con il King's Opera House. Esistono *passages* anche in Russia, a Praga e in Germania. Cfr. Patrice de Moncan, *Les passages couverts de Paris*, Paris, Les éditions du Mécène, 2001, p. 33; Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, al capitolo, *Le Passage de l'Opéra*, Paris, Le livre de poche, 1960; e, non ultimo, Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁴⁵ La prima sala per la lirica fu inaugurata il 3 marzo 1671 nel *Jeu de paume de La Bouteille*, in rue de Saine e des Fossés de Nesle con l'opera *Pomone*, di Perrin e Cambert. Nel 1672 ottiene, grazie a Lully, i privilegi di Académie Royal de Musique, con sede in rue de Vaugirard. Nel 1673, alla morte di Molière, il re permette a Lully di spostare l'Académie al Palais Royal. Dopo l'incendio della sala si trasferisce al Théâtre des Machines, e nel 1770 ritorna alla sala ricostruita del Palais Royal. Nel 1781 un nuovo incendio costringe l'Académie ad occupare per qualche mese la sala dei Manus-Plaisirs (rue Bergère), poi al nuovo teatro della Porte Saint-Martin. Il 27 luglio 1794 l'Académie, divenuta Opéra, lascia la Porte Saint-Martin e va ad occupare il Théâtre National in rue de la Loi (oggi rue Richelieu). Nel 1820 l'Opéra diviene Académie Royal, si stabilisce per qualche mese nella sala Favart in attesa di spostarsi in rue Le Peletier, provvisoriamente. Nel 1873 si trasferisce, a seguito di un incendio, alla sala Ventadour (rue Méhul) in attesa dell'edificazione di un nuovo teatro. È il 5 gennaio 1875 quando si inaugura il monumentale teatro progettato da Charles Garnier dove ancora oggi si trova.

Carrousel che collega gli abitanti delle due rive del fiume. Gli attori della Comédie-Française dopo cento anni passati in rue de Fossé, si domiciliano alla Salle des machines delle Tuileries, nel 1782. Terminati i lavori del nuovo Théâtre Français du foubourg Saint-Germain, la sua compagnia inaugura il nuovo spazio il 9 aprile dello stesso anno. Il 21 novembre 1787, debutta Talma. Nel luglio del 1789, a causa di un divieto del Comité de Salut Public, cambierà nome per divenire Théâtre de la Nation. Nel mese di novembre debutta *Charles IX* di Chénier che Luigi XVI fa ritirare provocando una spaccatura interna alla compagnia. Gli attori Molé, Fleury, Dazincourt, Naudet, Saint-Fal, fedeli alle posizioni del re, restano al Théâtre de La Nation, mentre Talma, Dugazon, Vestris e Degarcins, di idee repubblicane, emigrano sulla riva sinistra nella nuova sala del duca d'Orleans, progettata da Victor Louis. Dopo varie vicissitudini politiche, la Comédie-Française si ricompone e si impianta definitivamente alla sala Richelieu il 31 maggio 1799, nella sala costruita tra il 1787 e il 1790 da Louis, con una struttura monumentale e classicheggiante: la sala è molto larga con pianta a cerchio, ancora oggi sede della compagnia¹⁴⁶.

A metà strada dalla Comédie-Française e la Salle le Peletier si trova l'Opéra-Comique che dal 1783 è ospitato alla Salle Favart, una sala di forma ovale, alla «francese» nella platea, con parterre e anfiteatro. La prima sala fu costruita nel 1783 dall'architetto Heurtier su commissione del duca de Choiseul che la vende ai Comédiens Italiens, e da qui il nome del boulevard des Italiens. La sala Favart, progettata da Carpentiere e Lenoir, dopo due incendi (1838 1887) fu ricostruita dopo dieci anni. Nel 1829, l'Opéra-Comique si fonde con il Théâtre Feydeau, che inizialmente occupava la nuova salle Ventadour. Nel 1840 torna alla sala Favart, e il Théâtre-Italien si stabilisce alla Salle Ventadour, sull'omonima piazza, non distante dall'Opéra-Comique.

¹⁴⁶ Nel 1780 l'architetto Victor Louis inaugura il grande teatro di Bordeaux, J. G. Soufflot concepisce il Grand Théâtre de Lyon nel 1753 come edificio autonomo, con entrata monumentale. Si edifica il Théâtre Louvois de Brongniart nel 1791 e il Théâtre Français Comique e Lyrique a via Bondy; anche la sala Richelieu, eretta da Louis nel 1787 al Palais Royal, ha una struttura in ferro che esalta la ripresa della scansione spaziale da lui proposta nel teatro di Bordeaux, e poi nel 1790 il Théâtre des Variétés e nel 1792 il Théâtre des Arts. Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., alle pp. 38-41.

Nel perimetro del centro, tra i teatri sovvenzionati, si trovano alcune sale private. Tra queste spicca il Théâtre du Vaudeville, che tra i teatri secondari è il più antico. Costruito nel 1792 in rue de Chartres, la sua compagnia è costretta a trasferirsi nel 1838 a seguito dell'incendio della sala. Dopo il 1840 trova dimora a piazza della Borsa in un palazzo che era stato sede del Théâtre de les Nouveautés dal 1827 al 1832 e dell'Opéra-Comique dal 1833 al 1840.

Passate le restrizioni napoleoniche, spuntano piccole sale, vicino al Vaudeville si trova il piccolo Théâtre Comte, dal nome del suo fondatore, la cui facciata è rue Monsigny, mentre l'entrata degli spettatori è al 65 del Passage Choiseul, poco distante della Salle Ventadour. Al teatro è annessa una scuola per attori e autori drammatici, diretta dallo stesso Comte in cui si pratica l'insegnamento del vaudeville educativo, che ha come scopo «d'offrir aux familles, aux jeunes gens des deux sexes, un spectacle moral, instructif»¹⁴⁷.

Nella galleria del Palais-Royal, sul lato della Comédie-Française, si trova il Théâtre du Palais-Royal che occupa la sala che nel 1784 fu costruita per il Théâtre des Beaujolais da uno dei figli del duca d'Orléans. Attrezzata da Mademoiselle Montansier e ristrutturata dall'architetto Guerchy, ospita il primo Théâtre des Variétés nel complesso monumentale del Palais-Royal. Qui, il teatro subisce la concorrenza e la rivalità della Comédie-Française, una vicinanza difficile che costringe i Variétés a lasciare il Palais-Royal per il boulevard Montmartre, nel 1807.

È chiaro che la posizione geografica degli edifici delinea la condizione gerarchica dei teatri: nel cuore della città i teatri sovvenzionati che garantiscono il repertorio nazionale destinato agli spettatori ricchi; dall'altra, più in periferia, sale secondarie per il pubblico popolare. Con la Restaurazione riaprono anche le sale popolari del boulevard du Temple (Mme Saqui nel 1814, Petit-Lazzari 1815, Funambules 1816), che alterano l'assetto, ma si limita la loro gravidanza col divieto di allestire spettacoli che coinvolgano in scena più di due attori. Una limitazione che fu fatale per un teatro dinamico come il Panorama-Dramatique che dovette chiudere dopo soli due anni di attività.

¹⁴⁷ *Almanach des spectacles*, sous la direction de M.L. Paliani, Paris, Brière, M. Lévy Frères, 1853, p. 109.

Nuove sale si costruiscono o si rinnovano sulla Rive-Droite della Senna, in direzione dei Grands boulevards: in primo piano si trova il Théâtre des Variétés (di 1200 posti), poi dal 1807, il Gymnase, che detiene insieme al Vaudeville il posto di second'ordine; seguono il Théâtre de la Porte Saint-Martin e l'Ambigu, costruiti sull'estremità orientale del boulevard Saint-Martin¹⁴⁸. Il Gymnase occupa un posto più centrale nella geografia urbana, vicino ai teatri privilegiati, e nella classifica dei teatri privati si trova al nono posto. Nel 1820, il direttore Poirson, aveva stipulato un contratto di semi esclusività con Scribe che poteva rappresentare i suoi testi solo alla Comédie-Française, all'Opéra-Comique e al Gymnase-Dramatique.

I due teatri del boulevard Saint-Martin, Porte Saint-Martin e l'Ambigu (dopo il 1827) segnano il confine tra i teatri del centro e la periferia: il pubblico popolare si mescola ai nobili e ai borghesi. I nuovi edifici teatrali, costruiti secondo un'architettura apparentemente più democratica, la cui struttura interna ricalca il modello ad alveare del modello «all'italiana», permettono di accogliere dai 500 ai 2 000 spettatori. Ma con un'organizzazione della sala alla «francese» che privilegia la larghezza della sala con la platea divisa nelle tre parti dall'orchestra, del *parterre* e dell'anfiteatro. In realtà, lo spazio degli spettatori ricalca le gerarchie sociali, la loro posizione nei palchi rispecchia l'immagine del rango sociale d'appartenenza¹⁴⁹.

Gli edifici teatrali divengono una specie di feudo delle *élites* intellettuali che si specializzano nella produzione di genere. Melodrammi, *vaudevilles* e drammi si alternano sulle scene dei teatri privati, quanto in quelli dei teatri sovvenzionati che ai generi teatrali alla moda. La relazione con i testi incide e

¹⁴⁸ Il Théâtre des Variétés, situato sul boulevard Montmartre, il Théâtre Beaumarchais, sul viale omonimo, il Gymnase-Dramatique sul boulevard de Bonne-Nouvelle, la sala dei Nouveautés, place de la Bourse, accoglie il Théâtre du Vaudeville, la Porte Saint-Martin sul boulevard Saint-Martin, il Théâtre-Lyrique, le Cirque Impérial, l'Ambigu-Comique (dopo il 1827) e i teatri del boulevard du Temple: Gaîté, Assosiès, Funambules, Madame Sequi, Cirque Olympique, Délassement-Comique e Petit-Lazary.

¹⁴⁹ Il prestigio degli imponenti edifici teatrali non tarda ad incidere sul comportamento degli spettatori ed anche sulla produzione degli spettacoli: i drammaturghi alimentano i repertori dei teatri dei boulevards descrivendo la classe borghese, i suoi vizi e i suoi valori. Si incentiva la costruzione di sotterranei amplissimi per contenere la scenografia e la scenotecnica, e si costruiscono edifici circolari a cupola per i panorami e i diorami.

modifica l'organizzazione delle pratiche sceniche: da un teatro incentrato sulla presenza degli attori, a spettacoli che trovano espressione nei generi letterari che contraddistinguono lo spirito borghese. Resistono come eccezioni vocazioni teatrali come quella del mimo Deburau, che si adatta alla molteplicità della domanda con spettacoli di sua composizione; e il Cirque Olympique, diretto da Franconi, che si specializzerà nel genere circense. Seguendo questa via il pubblico si separa, le sale private cercheranno di aggiudicarsi ognuna una categoria sociale omogenea di pubblico, ciascuno tentando di specializzarsi in una formula di spettacolo attrattivo e redditizio. I teatri attivi nei primi decenni del 1800: Vaudeville, Variétés, Gaîté, Ambigu-Comique, Gymnase, Porte Saint-Martin, Théâtre Comte, Cirque Olympique che attireranno un pubblico borghese; mentre il Folies Dramatiques, Délassements Comiques, Funambules e Lazzary un pubblico popolare. Fino ad arrivare ad una separazione di pubblico più netta sotto il Secondo Impero e la III Repubblica a causa di due importanti cambiamenti, messi in atto dalle decisioni imperiali. Quando nel 1862 Napoleone III cambia il prefetto della Senna, Georges Eugène Haussmann (1800-1891) è incaricato di migliorare la circolazione di Parigi, di regolamentare il piano urbano e di costruire nuovi edifici. Per fare questo è necessario demolire il boulevard du Prince Eugène (oggi Voltaire) e Magenta; l'avenue des Amandiers (de la République) e il lato pari del boulevard du Temple¹⁵⁰. Con il pretesto di creare una via di accesso all'ippodromo di Vincennes, Napoleone III giustifica la distruzione dei boulevards e dei suoi teatri. Il dedalo di vie intorno ai boulevards è luogo di accesi focolai di rivolta. Certi quartieri sono più a rischio di altri: il boulevard du Temple, in particolare, concentra troppi locali e teatri popolari, divenuti luoghi di incontro di molti spiriti indipendenti e sovversivi. Haussmann deve quindi elaborare un piano urbanistico anti-sommossa, il cui progetto fu quello di realizzare delle grandi arterie che sarebbero partite da un incrocio formando una stella. Trent'anni di lavori trasformano Parigi in modo radicale, ridisegnando una nuova geografia dei teatri. Nel 1862

¹⁵⁰ Sul lato pari del boulevard, dal numero 50 fino a Place du Château-d'Eau, chiusero definitivamente i seguenti teatri: il Petit-Lazari (al n° 50); al n° 52 il Théâtre des Délassements-Comiques costruito sul terreno del Théâtre de Madame Saqui; al n° 50 i Funambules; al n° 58 il Théâtre de la Gaîté; al n° 62 il Théâtre des Folies-Dramatiques, ex terreno dell'Ambigu.

il boulevard du Temple è ridotto a una lunghezza di 400 metri per dare spazio alla place Château-d'Eau (l'attuale place de la République). Gli abitanti sono spostati nella periferia e vengono costruiti nuovi edifici teatrali. Anche sulla riva sinistra si demoliscono i piccoli teatri popolari come il Théâtre du Luxembourg e il Théâtre Saint-Marcel: i nuovi edifici che si costruiscono sono a misura del pubblico borghese.

Il decreto del 6 luglio 1864 sulla libertà degli spettacoli sancisce l'era della libera concorrenza con il conseguente aumento dei prezzi dei biglietti, e l'allontanamento delle classi meno agiate. Il nuovo dramma borghese ha quindi il suo spazio, più ricco, una grande sala, e un sistema produttivo adeguato alle esigenze del repertorio. Uno spazio in cui sono forse più importanti i testi rappresentati dell'arte dell'attore, lo spazio teatrale non è più unificato all'uso dell'attore, come abbiamo potuto vedere nelle fiere o nelle sale dove si alternavano i comici italiani con la compagnia di Molière: anche se formalmente simile, ricalca il modello "all'italiana" ed è di fatto normalizzato all'uso che l'autore drammatico fa del palcoscenico.

5. Il dramma stampato e la formazione delle biblioteche di letteratura drammatica

La relativa prosperità dell'economia francese permise di favorire le attività correlate alla produzione di libri, quali la fabbricazione dell'inchiostro e della carta come pure la stampa e la rilegatura. Per questa via, l'industria libraria di Parigi si espanse enormemente dopo il 1814 grazie ai progressi tecnici, dalla fusione di caratteri alla produzione ad inchiostro.

La diffusione del libro fra le classi popolari rappresentò anche uno sviluppo significativo per la cultura teatrale. Si alimentò una grande rete fatta da molteplici edizioni che, oltre la pubblicazione di pièces che avevano ottenuto successo nelle rappresentazioni degli attori, comprendevano anche riviste e libri che divulgavano la cultura del piccolo mondo del teatro. Cominciano a diffondersi le biblioteche teatrali private. Così non solo i ricchi hanno il privilegio di possedere edizioni rare di letteratura teatrale, ma ormai quasi tutti i cittadini parigini possono vantare una biblioteca fornita di pièces alla moda, da leggere ad alta voce, o da inscenare tra le mura domestiche. I

librai cominciano a creare collane specializzate, Jean-Nicolas Barba, ad esempio, si concentrò con grande successo sulla produzione teatrale¹⁵¹.

E mentre l'editoria traeva vantaggio da questo fermento culturale teso ad influenzare il repertorio dei teatri controllati, nondimeno il teatro continuava ad attrarre maggiormente l'attenzione di nuovi spettatori-lettori. La pubblicistica teatrale prodotta in questi primi decenni del diciannovesimo secolo è la spia dell'autonomia che il dramma scritto stava raggiungendo nel mercato editoriale, e la sua diffusione nel mondo borghese favorì l'affermazione d'una figura specifica: quella del drammaturgo europeo¹⁵².

L'interesse nei confronti del teatro prese forme diverse, volte soprattutto a privilegiare il libro che cerca la lettura silenziosa o collettiva. Fin nei primi decenni dell'Ottocento si assiste al moltiplicarsi delle pubblicazioni, e tra di esse numerosi sono i testi di letteratura drammatica accompagnati anche da altri generi che aderiscono alle tecniche per fissare e memorizzare le pratiche di spettacolo. Numerose sono anche le pubblicazioni che promuovono i repertori in programmazione nei teatri pubblici all'interno dei giornali prima ancora, quindi, che i relativi testi siano pubblicati. Già nel 1800 i giornali ospitavano delle recensioni con uscite regolari che valutavano la qualità letteraria recitativa della novità di repertorio: è lo spettatore colto che si assume il ruolo di esprimere un giudizio critico su ciò che ha visto a teatro. Nel 1822 Chaloons d'Argé, noto critico letterario e direttore del «Journal des Comédiens», il giornale in cui Thibaut pubblica il suo *Manuel*, raccoglie nel suo *Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris*, le migliori pièces rappresentate nella capitale¹⁵³.

Del resto gli edifici teatrali, come abbiamo già visto nei paragrafi precedenti, si erano specializzati nei generi, così anche la letteratura drammatica si fonda e si imposta sui generi.

¹⁵¹ Cfr. *Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Epoque*, in *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Foyard/Cercle de la Librairie, 1985, III vol., p. 31. Si diffonde anche nei teatri secondari la prassi che vede l'autore drammatico occuparsi della distribuzione delle parti e della messa in scena del proprio testo, come avveniva da quasi due secoli alla Comédie-Française.

¹⁵² Cfr. Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 104-34.

¹⁵³ Auguste Chaloons d'Argé, *Histoire critique des théâtres de Paris pendant 1821*, Paris, Petit, 1822.

Certamente l'alfabetizzazione non bastò da sola a creare un tale pubblico di lettori: il tenore materiale di vita fu altrettanto importante. Se i parigini non avessero disposto di entrate e di tempo libero sufficiente per leggere e frequentare teatri, sarebbe stato improbabile che sfruttassero le nuove proposte editoriali. Anche se per la maggior parte dei cittadini, la vita era questione di sussistenza: il lavoro assorbiva da dodici a quindici ore al giorno. Ancora il prezzo del libro era troppo alto perché potesse trovare un mercato ampio. Negli anni di fermento fra il 1815 e il 1840 solo gli uomini che svolgevano attività tradizionali potevano disporre di tempo per leggere e per servirsi delle biblioteche di prestito e dei *cabinet de lecture*¹⁵⁴. Tuttavia, il ristagno generale del tenore di vita popolare non impedì ad un numero cospicuo di lettori di gustare la nuova letteratura come passatempo. Un relativo benessere permise a dei ristretti gruppi artigianali di avere denaro e tempo per la lettura. La gente comune di Parigi cominciò così a dedicarsi ad attività improduttive e alla ricerca di svago.

Parigi offriva varie opportunità, a prezzi relativamente accessibili, per evadere nel mondo della meraviglia: il teatro era ovunque. All'occasione, le classi lavoratrici sfruttavano ovviamente le possibilità di divertimento offerto dai teatri, dai caffè, dai libri e dai giornali. Si stima che fra il 5 ed il 35 per cento del popolo possa aver letto un libro nel periodo che va dal 1817 al 1846, creando la domanda necessaria per sostenere l'espansione dell'editoria letteraria¹⁵⁵. Questa domanda, che crebbe gradualmente con l'alfabetizzazione della popolazione cittadina, aumentando notevolmente negli anni di prosperità economica, stimolò gli editori e gli stampatori ad accrescere la loro produzione e distribuzione di opere popolari. Durante la crisi economica fra il 1828 ed il 1833 furono invece le classi medie a costituire il pubblico di lettori¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Cfr. L.-F. Benoiston de Chateauneuf, *Recherches sur les consommations de tout genre de la ville de Paris en 1817*, Paris, Martinet, 1821, pp. 45-46. Il primo *Cabinet de Lecture* fu aperto dallo stampatore Quillau verso il 1750. I cabinet nel XIX secolo diventano luoghi molto diffusi e frequentati al pari dei caffè. Cfr. anche Guglielmo Cavallo, Roger Charter (a c.), *Storia della lettura*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

¹⁵⁵ Si prendano in considerazione le analisi di A. Daumard, *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963, (*Les bourgeois de Paris au XIX siècle*, Paris, Flammarion, 1970), p. 17.

¹⁵⁶ Siamo in anni in cui è in voga il *feuilleton*, o romanzo d'appendice, cioè un testo pubblicato a puntate su periodici, che pagano fino a 100.000 franchi per un *roman-feuilleton*. Apparso per la prima volta in Inghilterra sul *London Post* nel 1719 e 1720 con la pubblicazione di *Robinson*

Abbiamo già detto che in quest'epoca la lettura non era un'esperienza completamente solitaria. La lettura ad alta voce nell'ambiente familiare consentiva anche agli analfabeti ed ai poveri di accedere alla cultura scritta. Anche se la vita domestica della classe operaia si sviluppò lentamente nel diciannovesimo secolo, essa assunse caratteristiche proprie della famiglia borghese, dove leggere a voce alta era un'attività tenuta in gran conto¹⁵⁷.

Come i caffè che suscitavano l'interesse per la politica radicale, il comportamento collettivo delle classi di Parigi favorì certamente la diffusione di nuove forme letterarie, anche se molti lavoratori potevano già permettersi il lusso di leggere per conto proprio. Tale prosperità editoriale ebbe vitalità fino al settembre del 1835, quando le leggi repressive emanate dal regime disposero la chiusura di un gran numero di giornali, soprattutto quelli di orientamento politico che tentavano di riunire le simpatie repubblicane subito dopo la rivoluzione di luglio.

Ma è importante ricordare che qualche anno prima, il 7 marzo 1829, un'assemblea diretta da Scribe riuniva in una sola agenzia i diversi uffici di acquisizione dei diritti, con un comitato composto da grandi scrittori: Hugo, Dumas, Delavigne, Meyerbeer, Brovilly, Rougemant e lo stesso Scribe. Consigliere giuridico, Paillard de Villeneuve, che interveniva contro i direttori dei teatri refrattari ai pagamenti, come ad esempio il Gymnase. Il teatro in quanto edificio fu preservato come luogo deputato per il mantenimento del patrimonio letterario drammatico. Questo comitato infatti imponeva a coloro che utilizzavano i drammi scritti per gli spettacoli pubblici il pagamento dei diritti dell'autore e una quota di rappresentazione che veniva versata in una cassa di sicurezza.

Sappiamo che dal copione manoscritto e aggiornato dal suggeritore dopo le prime rappresentazioni svolte con successo si passava agli stampatori del libro. In questo modo il mercato letterario era sommerso da opere drammatiche e componimenti lirici, e l'editoria non ricompensava a pieno le creazioni degli

Crusoé, di Daniele Defoe. In Francia, il *feuilleton* si diffonde tra il XVIII e XIX secolo soprattutto con le cronache dell'abate Getroy pubblicate sul *Journal des débats*. Nel XIX secolo, molti scrittori si specializzarono in *feuilleton*: si pensi ad esempio ai *Tre moschettieri* di Dumas e a *Madame Bovary* di Flaubert. Inoltre questo modello di edizione, ha permesso la diffusione della legge internazionale sulla proprietà letteraria. Sull'argomento cfr. Christian Galantaris, *Manuel de Bibliophile*, Paris, Cendres, 1998, p. 113.

¹⁵⁷ A. Daumard, *Les bourgeois de Paris au XIX siècle*, cit., pp. 167-82.

autori. Però il dramma stampato affermava concretamente la sua fortuna e autonomia nel teatro come un contenitore perfetto dei valori letterari, proprio perché non vincolato solo alla cultura della rappresentazione¹⁵⁸.

6. Le riviste di teatro: il «*Journal des Comédiens*»

Non fu un caso se nei primi decenni del secolo il numero dei giornali e dei periodici che si occupavano di fatti teatrali aumentò notevolmente¹⁵⁹. La legge del 1828 aveva infatti abolito la censura e il monopolio. Fu un primo passo verso la libertà di stampa. Alcuni giornali teatrali si specializzarono nell'anticipare frammenti di pièces di autori famosi, accompagnati da saggi sull'arte teatrale e da testi di critica letteraria degli spettacoli in programmazione sia nei teatri nazionali che in quelli stranieri. È in questo clima editoriale

¹⁵⁸ Tale processo può essere individuato con la pubblicazione della prima raccolta a stampa delle opere di Goldoni (1750), che introduce nelle consuetudini produttive della compagnia l'adozione delle parti scritte, ma anche altri fenomeni come il rinnovamento romantico e l'opposizione tra nuovi drammaturghi e Comédie-Française intorno al 1830. Ponendo le basi alla centralità del testo letterario sulle pratiche degli attori.

¹⁵⁹ Citiamo in ordine alfabetico le principali riviste interessate al teatro nei primi trent'anni del XIX secolo: *L'Album*, dal 19 juillet 1821 al 25 mars 1823, poi dal 25 novembre 1828 esce con il titolo *Ancien Album* fino al 5 mars 1829. *L'Almanach des Spectacle*, dal 1822 al 1834; *L'Ancienne Album*, 1829. *Le Constitutionnel*, 1825-1835. *Le Correspondant* ou *Le Petit Mercure du XIX siècle*, 1824-1825. *Le Corsaire*, dal 6 février 1822 al 30 septembre 1852. *Le Courier des Spectacles*, Mai 1818 à juillet 1823, assorbito poi da *Le Corsaire*. *Le Courier des Théâtres*, dal 12 avril 1823 al 14 mai 1842. *Le Diable Boiteaux*, 1823-1825. *L'Echo du Théâtre*, 1835-36. *L'Entracte*, 1831-1896. *Le Fanal des Théâtres*, 1819-1825. *Le Figaro*, 1825-1833. *Le Forban*, 1829-1830. *Le Furet*, 1829-1830. *Le Gil Blas*, 1829-30. *Journal des Comédiens*, 1829-1843, ma poi dal 1831 prende il nome di *Gazette des Théâtres*. *Journal des Théâtres* 1821-29 e ancora dal 1 juin 1823 si trasforma in *Courier des Théâtres*. *La Lorgnette*, 1824-1826. *Le Mentor* dal 27 mars 1826 al 13 août 1828. *Le Mercure de France* 1814 al 1823. *Le Mercure du XIX siècle*, 1823-1830. *Le Miroir des Spectacles*, dal 15 février 1821 al 24 juin 1823. *Le Monde dramatique*, 1835-1841. *Le Moniteur des Théâtres*, 1836-42; *Le Musard*, 1831. *La Pandore*, 1823-1830. *La Quotidienne*, 1792-1847. *Le Régisseur des Théâtres*, 1832-1833. *Revue des Deux Mondes*, 1829-1850. *Revue dramatique*, 1828. *Le Temps*, 1829-1842. Cfr. Collection Auguste Rondel, Art du spectacle, Bibliothèque Nationale de France, d'ora in poi BNF.

che trova posto la pubblicazione del *Manuel du souffleur, ou l'art de souffler ou théâtre* nel “*Journal des Comédiens*”.

Thibaut sottopone il suo *Manuel* alla redazione della nota rivista che lo pubblica in quindici uscite nei seguenti numeri:

N° 251¹⁶⁰, samedi 18 décembre 1830, contiene il capitolo I;
N° 252, lundi 20 décembre 1830, contiene i capitoli II e III;
N° 253, jeudi 23 décembre 1830, contiene il capitolo IV;
N° 254, samedi 25 décembre 1830, contiene il capitolo V;
N° 255, lundi 27 décembre 1830, contiene il capitolo V (II);
N° 256, jeudi 30 décembre 1830, contiene il capitolo VI;
N° 257, jeudi 6 janvier 1831, contiene il capitolo VII;
N° 259, jeudi 13 janvier 1831, contiene il capitolo VIII (I);
N° 270, dimanche 20 février 1831, contiene il capitolo VIII (II);
N° 274, dimanche 6 mars 1831, contiene il capitolo VIII (III);
N° 276, dimanche 13 mars 1831, contiene il capitolo IX (I);
N° 277, jeudi 17 mars 1831, contiene il capitolo IX (II);
N° 282, dimanche 3 avril 1831, contiene il capitolo IX (III);
N° 315, jeudi 28 juin 1831, contiene il capitolo X;
N° 326, dimanche 4 septembre 1831, contiene il capitolo X (II);

La redazione del *Journal* si firma con lo pseudonimo Salme jeune, e la direzione è di Auguste Philibert Chaloons d'Argé, (1798-1869), uomo di lettere, giornalista, amministratore impiegato al Ministero degli Interni per alcuni anni, archivista della sezione di Belle Arti di Parigi, personaggio molto influente e certamente conoscente di Thibaut, stimatore della sua carriera: egli scrisse una bella e sincera prefazione al *Manuel*¹⁶¹.

Chaloons d'Argé aveva creato alleanze stabili per la redazione del suo giornale, si avvaleva di un gruppo appassionato di «artistes dramatiques», il cui principale interesse era tenere vivo il legame tra le pratiche di teatro e la letteratura drammatica. Tra il 1828 al 1835 è segretario generale del teatro dell'Odéon, gli anni in cui è anche direttore attivo e scrupoloso della nota rivista di teatro.

¹⁶⁰ Da questo numero risulta un refuso di numerazione verificatosi dal n° 240 (che salta 10 uscite); quindi il n° 251 è marcato n° 261.

¹⁶¹ Chaloons d'Argé usava firmare i suoi scritti anche con lo pseudonimo M***. Per nulla marginale è la sua produzione letteraria: tra le sue opere ricordiamo la già nominata *Histoire critique des théâtres de Paris pendant 1821*, cit., e *Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris, années 1822-1823*, Paris, Pollet, 1824.

Nel 1831 il giornale cambia testata con il nome di *Revue et Gazette des Théâtres* (fondendosi con *La Revue du Théâtre* nate nel 1834 sulle spinte di Victor Herbin), Chaloons d'Argé continua a dirigerlo fino al n° 788, uscito il 7 febbraio 1836, poi la direzione passa ad Auguste Lirieux dal n° 789 al n° 792 del 21 febbraio 1836. Nello stesso anno in cui Chaloons d'Argé si dimette dalla *Gazette* fonda *Le moniteur des Théâtres*, rivista di cui resterà direttore sino al 1842.

Il “*Journal des Comédiens*”, dal formato in-quarto, si sviluppa in otto-dieci pagine scritte a colonna doppia, in folio. Il primo numero esce il 2 aprile 1829, con due cadenze settimanali, giovedì e domenica, a cui si aggiunge successivamente anche il sabato. È distribuito in abbonamento presso la sede della redazione (Boulevard Montmartre, n°8 - di fronte al teatro des Variétés, e dalla libreria di Charles Mary, passage des Panoramas, n° 60), e stampato da David a Boulevard Poissonnière, n° 6 - nel quartiere dei teatri di prim'ordine. Nella testata si legge che il costo dell'abbonamento è di 12.50 fr. per tre mesi; 25 fr. per sei mesi; 48 fr. per un anno. Dal 1830 il prezzo aumenta: 15 fr. per il trimestre; 30 fr. per il semestre; 60 fr. per l'anno. In provincia la sua distribuzione è affidata sia alle librerie che agli uffici di posta, senza nessun costo aggiuntivo all'abbonamento. All'estero alla spedizione è applicata una maggiorazione di 3 fr. a trimestre.

Il giornale ricavava quindi le sue entrate dagli abbonamenti e dal pagamento degli annunci di reclame. Le pagine del “*Journal des Comédiens*” sono ricche di recensioni di spettacoli, frammenti di pièces, storie di teatri e relativi progetti di restauro. Riflessioni teoriche sull'arte della recitazione vengono trattate con attenzione e puntualità, così come le questioni amministrative e legislative riguardanti sia i teatri che le nuove professioni necessarie agli affari teatrali. Non mancano saggi di teoria teatrale, articoli biografici sugli artisti e una fitta corrispondenza con i teatri francesi e stranieri, e, infine, nella sezione *Mélanges*, sono resi noti i contributi provenienti dai lettori.

L'intento è quello di creare il primo giornale dedicato agli attori e dagli addetti ai lavori. Redatto in parte dagli stessi artisti drammatici «qu'appelé à être le dépositaire des travaux, des recherches, des réflexions des Comédiens sur leur art, sur les arts qui prêtent au leur un généreux appui, il ne tarderait pas à être remarqué, encouragé, à exciter partout le zèle et

l'émulation. Ses colonnes, sans cesse ouvertes aux artistes de tous genres, leur permettront enfin de prouver qu'ils ne sont étrangers à aucunes connaissances, qu'ils peuvent les traiter avec talent, et surtout avec une réserve dont on ne leur a pas donné assez souvent l'exemple»¹⁶². Certo è che il «*Journal des Comédiens* est l'organe officiel de ces espèces de *bureau de placement*», così come dichiara il *Dictionnaire des coulisses*, cioè una sorta di odierno «ufficio di collocamento» al servizio degli attori dei lavoratori dello spettacolo¹⁶³.

L'influenza del direttore aveva arricchito il progetto del *Journal* di finanziamenti da parte dei teatri come garanzia di promozione e di qualità. Forse Thibaut scelse quella testata proprio perché la direzione affiancava il lavoro di riqualificazione del teatro a sostegno del dramma scritto, sul quale plasmare una nuova mentalità letteraria. Probabilmente con il direttore Chalons d'Argé condivideva la spinta della drammaturgia letteraria nel rinnovamento del teatro, la centralità della scrittura quindi l'importanza e lo sviluppo del ruolo del suggeritore nella prassi teatrale.

¹⁶² E' quanto scritto nell'editoriale del primo numero dal titolo *Profession de Foi*, «*Journal des Comédiens*», 2 avril 1829.

¹⁶³ Per la citazione in francese cfr. la voce "*bureau de placement*" del *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum, à l'usage des habitués des théâtres*, Paris, Impr. De dezauche, 1832, p. 12.

Capitolo Terzo

Thibaut Thibaut e il suo *Manuel du souffleur*

1. *Thibaut Thibaut: elementi per una biografia*

Nei capitoli precedenti abbiamo accennato al *Manuel du souffleur* senza però parlare del suo autore. Molto probabilmente Thibaut aveva cominciato a lavorarvi negli anni in cui ricopriva il ruolo di suggeritore al Théâtre de la Gaîté. È bene però ricordare che quando abbiamo ritrovato il *Manuel* l'identità di Thibaut era misteriosa ed evanescente¹⁶⁴. Si era in grado di capire che l'autore non era di certo un letterato d'eccellenza. Non per la mancanza di riconoscimenti delle sue qualità di scrittore, e non perché il *Manuel* era stato trascurato dagli studi materiali del teatro come documento unico nel genere: spesso per le opere di questo tipo, scritte in assoluta vicinanza con le pratiche, non c'è riconoscimento nemmeno tra i contemporanei. È piuttosto il modo con cui nel trattato Thibaut sente di dovere farsi carico di tutte le problematiche del suo mestiere di suggeritore, quasi una necessità, che non aveva lasciato spazio al piacere di scrivere libri.

In realtà Thibaut non fu soltanto un suggeritore attivissimo. Fu un letterato moderno e uno scrittore raffinato. Scrisse poesie, pièces ed anche un romanzo.

Senza altro le origini di Thibaut Thibaut non sono teatrali: proveniva da una famiglia abbiente di provincia che gli permise di svolgere una vita borghese e studi regolari¹⁶⁵. Per questo la consapevolezza dei privilegi che le condizioni

¹⁶⁴ Negli scritti di Thibaut non vi è mai menzionato il nome di battesimo per esteso. Infatti, come era d'uso all'epoca, si firma solo con l'iniziale. La nostra ricostruzione è avvenuta spogliando gli Archives Départementales di Parigi dove abbiamo recuperato gli atti di matrimonio (11 ottobre 1828) e di morte (15 febbraio 1851) di Thibaut.

¹⁶⁵ Thibaut nacque il 4 settembre del 1798 a Senlis, una cittadina della regione dell'Oise, a circa un'ora da Parigi. È primo figlio di Louis-Marie, "secrétaire adjoint" della città d'origine (come anche suo nonno Claude Marie "secrétaire en chef"), e di Catherine Gaslain. L'atto di nascita è consultabile presso gli Archives Départementales di Senlis.

familiari potevano offrirgli lo portò a cercare una collocazione adeguata nel mondo della cultura. Si trasferì a Parigi dove incontrò la letteratura e il teatro.

L'attività di scrittore che riuscì a realizzare nella sua relativamente breve carriera non fu affatto mediocre e marginale. Nei primi anni parigini non si occupa a tempo pieno all'attività di letterato, data la situazione del tempo dell'*homme de lettre*. Nel 1826, a ventisette anni, pubblica la sua prima pièce: *Les Amans enfoncés, ou Misère et compagnie, tragédie burlesque en un acte et en vers*¹⁶⁶, con cinque personaggi, divisa in dieci scene corredate da didascalie che contengono indicazioni di movimenti, toni di voce e stati d'animo. Il dramma risente dell'influenza delle convenzioni romantiche diffuse nelle opere letterarie drammatiche più popolari scritte per i teatri di Parigi. Fu rappresentato nella capitale il 6 giugno del 1826 al Théâtre du Foire du Luxemburg, uno spazio molto vivace della Rive-Gauche di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Dell'allestimento non sappiamo molto, probabilmente fu un successo: lo conferma in parte la pubblicazione a stampa del libro-dramma. Essa apparve dopo un mese dalla prima rappresentazione - il 10 luglio - con una tiratura di 500 copie per la casa editrice Bezou, e inserita nella collana *Théâtre Parisienne Pièces Nouvelles et Autres*¹⁶⁷. Una tiratura per nulla modesta. Normalmente i *libraires*, temendo di perdere qualità e profitto, superavano raramente le 500 copie, ma a Thibaut fu concessa anche una seconda edizione: *Les Amans enfoncés* ebbe una ristampa l'anno successivo¹⁶⁸.

¹⁶⁶ T. Thibaut, *Les Amans enfoncés, ou Misère et compagnie, tragédie burlesque en un acte et en vers*, Paris, Bezou, 1826, formato in 8°, 28 pagine. Il formato della pièce risente delle regole imposte dalla censura che prevedeva le rappresentazioni di drammi della lunghezza di un atto.

¹⁶⁷ Bezou, Pierre-Joseph-Victor (1795-1860), libraio con brevetto ottenuto nel 1823 (n° 1979), specializzato nell'edizioni di pièces di teatro, la cui sede era a boulevard Saint-Martin, n° 28 e rue Meslay, n° 34. Acquista nel 1825 il fondo dell'antica libreria di boulevard Saint Martin, 29, e di proprietà di Antoine Bertrand Fages. Nel marzo 1835, fonda con Henri Delloye et Christophe Tresse la collezione teatrale «La France dramatique». Cede il suo fondo a Tresse nel 1839. Il catalogo delle case editrici si trova agli Archives Nationales de France, d'ora in poi ANF, F 18 II * 1734. *Imprimerie et librairie. Circulaires, 1814-1850*.

¹⁶⁸ La seconda edizione de *Les Amans enfoncés*, è pubblicata a Bruxelles nel 1827, dai tipi L. Dumont. I contratti editoriali venivano stesi per una pubblicazione alla volta, per la quale l'autore dava in locazione o vendeva i suoi diritti sull'opera. Per la condizione della professione dell'autore dal punto di vista legale in quel periodo, cfr. F. A. Pic, *Code des imprimeurs, libraires, écrivains et artistes*, Paris, Corby, 1827, vol.

Siamo nei primi decenni del XIX secolo. Per il letterato vivere del proprio lavoro è difficile, anche in una città come Parigi.

Abbiamo già detto che l'impazienza degli autori giovani di pubblicare le loro opere, di mettere in scena e di ricevere il riconoscimento che essi pensavano fosse loro dovuto, costituiva uno dei motivi di conflitto generazionale¹⁶⁹. Un disordine che nel mondo letterario apparve intollerabile: il professionismo cominciava ad affiorare, il numero dei testi aumentava, i loro prezzi scendevano e le vendite salivano. Gli editori investivano i propri capitali nella produzione di testi economici per un pubblico di lettori più vasto ed anonimo. Si stimolò la richiesta pubblicando libri in nuovi formati con copertine attraenti e i *libraires* impararono a fare una buona pubblicità dei loro prodotti su giornali e cartelloni a muro¹⁷⁰. Le nuove condizioni commerciali e politiche del mercato editoriale consentivano solo ad un esiguo numero di scrittori molto famosi di vivere del proprio lavoro. Inoltre, il mercato librario era una fonte di guadagno inaffidabile, e pochissimi

II. Le tirature di quasi tutti gli autori parigini pubblicati nella prima metà del XIX secolo si trovano all'A.N.F., F 18 II * 1-35. *Déclaration des Imprimeurs. Paris. Année 1815-1845* (con molte lacune).

¹⁶⁹ Le *élites* letterarie provano la disillusione della Restaurazione del 1815 e l'insofferenza per Luigi XVIII, troppo vecchio per dirigere un paese ringiovanito dal rivolgimento rivoluzionario e dalle conquiste napoleoniche. Questa situazione significò per molti una divisione sociale profonda fra i vecchi e i giovani. Secondo Balzac Parigi aveva solo «due età, la gioventù e la senilità, una gioventù debole e scialba, una senilità agghindata per apparire giovane», serrate in una lotta per l'affermazione politica e sociale. In Honoré de Balzac, *La fille aux yeux d'or*, in *La comédie humaine*, 10 voll., (a c. di) Pierre George Castex, Paris, Gallimard, 1776-1979, 5, p. 1039. Molti noti scrittori del tempo sono coetanei di Thibaut: Vigny nasce nel 1797; Michelet nel 1798; Balzac nel 1799; Hugo e Dumas nel 1802, Sand nel 1804, solo per citare i più noti. Per la situazione sociale del tempo cfr. A. Daumard, *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848, cit.*, pp.111-4. A proposito della generazione dell'epoca, scrive Taviani: «La profonda malinconia che spesso caratterizza la vita di coloro che crebbero fra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento si ricollega a una condizione storica in cui il futuro sembrò irrompere nel presente e poi fermarsi e tornare indietro. [...] A differenza della normale malinconia, che conduce all'inazione, questa fra i due secoli è invece strettamente intrecciata all'azione, all'impegno di ribellione. È un senso del vuoto in pieno tumulto» cfr. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 24.

¹⁷⁰ Rarissimi sono le documentazioni sugli editori, è difficile quindi stabilire il successo nell'industria libraria di Parigi. Cfr. Nicole Felkay, *Les libraires de l'époque romantique d'après les documents inédits*, in «Revue française d'histoire du livre», V, 3, 1975, pp. 31-86.

scrittori potevano disporre di risorse private, personali o provenienti da matrimoni di convenienza¹⁷¹. È utile ripetere che solo il teatro riusciva a garantire un mercato ai componimenti letterari, e non c'era scrittore che non tentasse almeno una volta di scrivere per la scena, inseguendo i successi delle opere di Pixérécourt e Scribe¹⁷².

La moda per il mondo del teatro porterà quindi Thibaut a frequentare assiduamente i luoghi degli spettacoli, e a divenire anche uno spettatore colto in grado di collaborare a qualche giornale, scrivendo recensioni sulle qualità letterarie e recitative delle novità teatrali¹⁷³. Dopo il consenso ricevuto della rappresentazione e pubblicazione del suo primo dramma, Thibaut si impiegò come suggeritore in un teatro privato del boulevard du Temple, l'Ambigu-Comique, succedendo ad un certo Edoard¹⁷⁴. La sua assunzione coincise con l'ingaggio dell'attore Frédérïck Lemaître che si era trasferito dal teatro della Porte Saint-Martin all'Ambigu.

Il riconoscimento come drammaturgo divenne anche per Thibaut la condizione necessaria per inserirsi attivamente nelle pratiche di palcoscenico. Legarsi ad un "mestiere" del teatro significava per il nostro autore ribellarsi alla figura tradizionale del letterato e del poeta, per seguire il desiderio di vivere una vita libera, non costretta in percorsi prestabiliti, ai

¹⁷¹ Sui vari tentativi degli autori di aggirare il mercato letterario, si veda Priscilla Clark, *Stratégies d'auteur au 19 siècle*, in «Romantisme», XVIII (1977), pp. 92-102.

¹⁷² Fino alla rivoluzione del 1789 gran parte degli autori non vissero di guadagno diretto dei propri scritti; i costi di produzione erano troppo alti ed il numero di lettori troppo basso. Con il rapido declino del mecenatismo dopo la rivoluzione, una nuova generazione di autori nati alla svolta del secolo, imparò a trarre profitto dal mercato letterario. L'autore dei primi anni dell'Ottocento ebbe la necessità di conquistare un pubblico nuovo per sopravvivere. Questo nuovo legame degli scrittori con il pubblico creò un rapporto di dipendenza con il mercato molto simile a quello istaurato dalle compagnie di attori professionisti non sovvenzionate con il mercato degli spettacoli. Del resto la letteratura drammatica era più redditizia del romanzo, e la scelta di genere si rivelava particolarmente utile per garantire alla letteratura una durata nel tempo. Si guadagnava più denaro con il teatro, fino a 15.000 franchi per una pièce che avesse molte repliche. Mentre il romanzo più venduto offriva un utile netto di 5.000 franchi. Cfr. Georges d'Avenel, *Les revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913: les riches depuis sept cent ans*, Paris, Flammarion, 1922, p. 285. Le cifre si riferiscono ai franchi del 1830.

¹⁷³ Nel manuale Thibaut parla della sua carriera di critico teatrale, cfr. p.157.

¹⁷⁴ Di Edoard, suggeritore e scrittore drammatico, parleremo in Appendice, cfr. alle pp. 210-15.

doveri della morale borghese, mettendo a frutto i propri talenti nel mondo degli attori.

Il lavoro di suggeritore di fatto non deviò Thibaut dalla sua passione letteraria: anzi, questa maturò a contatto con la pratica scenica e diventò sempre più efficace. Probabilmente proprio il ruolo di suggeritore gli garantiva tempo per scrivere e soprattutto una certa libertà di scelta rispetto alle richieste del mercato editoriale. Del resto occupazioni di questo tipo erano molto ambite tra gli autori della prima metà del diciannovesimo secolo¹⁷⁵.

Per Thibaut, la prima esperienza nel ruolo di suggeritore fu molto positiva. Gli venne subito riconosciuta una certa abilità nella scrittura, acutezza, buon gusto e disponibilità verso gli attori: lo possiamo capire da alcuni passaggi del suo trattato.

L'apprendistato all'Ambigu-Comique durò pochi mesi¹⁷⁶. Dal 1 marzo 1827 Thibaut passò nell'organico del famoso teatro della Gaîté, diretto dal noto drammaturgo Pixérécourt dal luglio 1825. Vi si trasferì, insieme al dinamico amico François Varez, *régisseur-général* dal 1818 all'Ambigu, per trovare una situazione organizzativa più consolidata e una pratica scenica con un più alto livello di consapevolezza¹⁷⁷.

Il passaggio dall'Ambigu alla Gaîté fu una scelta rapida e decisa. Probabilmente sia Thibaut che Varez furono chiamati a collaborare alla Gaîté. Fu un'alternativa fondamentale anche perché dopo qualche mese, la notte del 13 luglio, l'Ambigu venne completamente distrutto da un incendio, riprenderà attivamente gli affari solo l'anno successivo.

Alla Gaîté, Thibaut fu suggeritore e copista, sostituendo Achille Boucheron, che aveva lavorato nei due anni precedenti come suggeritore solamente. È incisivo, dunque, il bagaglio culturale che Thibaut riversò nel teatro: nel lavoro di suggeritore-copista mise a frutto ancora una volta la sua consolidata formazione letteraria e il livello raggiunto da drammaturgo. In questi anni è anche *membre correspondant*

¹⁷⁵ All'inizio del XIX secolo si contano come scrittori qualche ecclesiasta, una ventina di anziani militari, una trentina di uomini politici. Le sinecure amministrative erano difficili da ottenere quanto un impiego da suggeritore che in più era meglio pagato. Cfr. *Histoire de l'édition française*, II vol., pp. 593-4.

¹⁷⁶ In questo periodo Thibaut continua a vivere a Parigi al Foubourg Saint Denis, 42.

¹⁷⁷ François Varez è un individuo complesso che ha attraversato il mondo teatrale, ricoprendo molteplici professioni, tra queste fu anche suggeritore. Ci occuperemo di Varez in Appendice.

del *Gymnase Lyrique*, un circolo prestigioso di letterati, che pubblica opere poetiche insieme a quelle di scrittori giovani che si guadagnavano lo status di *homme de lettres*. Nel 1827, Thibaut pubblicò per questa raccolta due poesie d'occasione che abbiamo inserito nel primo capitolo¹⁷⁸.

Dopo aver acquisito pratica e autorevolezza come suggeritore-copista alla Gaîté, diventò nel 1829 anche bibliotecario: *il* conoscitore degli autori e delle opere in circolazione, ovvero responsabile unico dei materiali letterari della scena, di tutte le opere manoscritte e pubblicate destinate al repertorio. Con queste varie competenze divenne un esperto della cultura materiale dello spettacolo, trovandosi in una situazione diversa dai suggeritori di molti teatri dei boulevards: mentre gli altri svolgono in genere la sola funzione di suggeritore e a volte quella di copista, Thibaut sviluppa all'interno del teatro una scala complessa di responsabilità e specificità professionali.

Da queste informazioni possiamo dire che Thibaut fu dentro il mondo dei letterati, e scrittore per niente banale, capace di riversare le sue competenze nelle pratiche del teatro senza frustrazioni: la sua figura risulta eccezionale laddove i suggeritori erano sovente sottomessi alla routine del mestiere. La sua biografia è di grande interesse documentario, anche se le tracce lasciate da Thibaut sono frammentarie e non abbiamo scritti su di lui.

In questo quadro si inserisce il matrimonio tra Thibaut e un'attrice della compagnia della Gaîté, interessante da rilevare da un punto di vista biografico, ma ancora di più dal punto di vista della carriera di suggeritore in quanto contribuì a prolungare la sua esperienza lavorativa, che normalmente nei teatri privati restava circoscritta a pochi anni, data l'energia richiesta dal palcoscenico e l'esiguo salario¹⁷⁹. Questa

¹⁷⁸ Nel *Gymnase Lyrique, recueil de chanson et autres poésies inédite*, Paris, Dondey Dupré, 1827, si trovano pubblicate le poesie di Thibaut alla p. 62 e alle pp. 262-265. Si veda la nota n° 61 a p. 38-39.

¹⁷⁹ L'11 ottobre del 1828 Thibaut sposò, a Parigi, Antoniette Simone Desirée Mineret nella chiesa di Sainte Elisabeth, vicino all'odierna Place de la République. Dall'atto di matrimonio apprendiamo che Thibaut è ormai orfano del padre, e gli sposi dichiarano di essere uomo di lettere lui, ricamatrice lei. In realtà dai documenti risulta che in quegli anni la Mineret è danzatrice alla Gaîté. I due si erano conosciuti sulla scena. Furono entrambi nel teatro per necessità e per piacere. La Mineret aveva avviato la sua carriera ancora minorenni, insieme alla sorella più piccola, Caroline Pauline Josephine, e stipulò, il 1° aprile 1823, un contratto di quattro anni (fino al 30 marzo 1829), per i ruoli di «premières et seconder danseuses. Danseur de pas et faire partie du Ballet

permanenza gli permise di approfondire la conoscenza dell'ambiente teatrale e del mestiere dell'attore. Il matrimonio con la Mineret arricchiva il rapporto fra il mestiere di letterato e le pratiche teatrali.

Da questa congiuntura nasce il suo trattato: il *Manuel du souffleur*, pubblicato dopo tre anni impegnati nel ruolo di suggeritore. Evidentemente Thibaut ne aveva sentito la mancanza, e da uomo di mestiere approntò un trattato dettagliato e scrupoloso sull'arte del suggerire. Thibaut si assunse quindi il ruolo di trasmettere la sua maturata pratica tra gli addetti ai lavori.

Entra negli affari teatrali con idee precise su come ci si deve formare per fronteggiare le pratiche di palcoscenico. Prepara anche il pubblico a non sottovalutare la figura del suggeritore, descrivendo e diffondendo l'immagine di una persona colta, dedita al teatro, che conosce gli attori e il valore del dramma, e di entrambi capace di discernere e riconoscere le potenzialità insite nel lavoro. Probabilmente fu proprio per questo suo atteggiamento, d'essersi adoperato per il progresso della professione del suggeritore, che il suo *Manuel* venne pubblicato dall'autorevole Chalons d'Argé nel suo "*Journal des Comédiens*".

Nel novembre del 1832, Thibaut lasciò la Gaîté ed anche la professione di suggeritore¹⁸⁰. Proprio qualche mese prima di abbandonare il posto di lavoro, i coniugi Thibaut si recarono dal notaio Michel Aumont (22 luglio 1832) per stipulare un atto di donazione con il quale si stabiliva che nel caso di morte di uno dei due, l'altro sarebbe stato il diretto beneficiario delle relative sostanze¹⁸¹. Thibaut vuole tornare alla sua condizione di vita borghese.

d'enfant, comme aussi à jouer tous les rôles qui nous seront distribués dans les mélodrame, pantomime, ballets, pièces mêlées de couplets, comédies et féeries». Poi, dal secondo contratto, datato 1829-1832, la posizione professionale della moglie di Thibaut cambia di ruolo, da ballerina a «Jeunes premières, amoureuses, injectifs, travestissement, en partage l'en double dans le drame, mélodrame, comédie, vaudeville». Gli sposi abitano poco lontano dal teatro al n.º 12 di rue de Malte du Temple. Per i contratti cfr. BPN, Archives Pixérécourt, *Personel, 1825-1835, 1104-1106*. Lo stipendio del suggeritore nei teatri secondari, negli anni coevi a quelli di Thibaut, oscillava da 800 fr. a 1200 l'anno, mentre in quelli sovvenzionati era di quasi doppio.

¹⁸⁰ Nel novembre del 1832 il nome di Thibaut è ancora documentato nei libri paga del teatro, ma condivide il posto con il suo futuro sostituto, Felix, che resterà impiegato alla Gaîté fino all'anno successivo. Dal dicembre Thibaut non lavorerà più come suggeritore. Cfr. BPN, Archives Pixérécourt, *Personel, 1825-1835*.

¹⁸¹ Cfr. ANF, MC/ET/X/1217.

La prossimità tra l'atto e la fine della collaborazione con il teatro è un fatto che ci induce a formulare delle ipotesi. Dall'atto notarile, Thibaut continuerà il mestiere ancora per quattro mesi. L'abbandono del lavoro fu forse una conseguenza di qualcosa di esterno, giacché anche la moglie lasciò la Gaîté nello stesso periodo. La quantità dei beni elencati negli atti notarili ci portano a pensare che i coniugi ricevettero un'eredità che consentiva a Thibaut di dedicarsi alle sue passioni¹⁸².

Questa ipotesi sarebbe convalidata dalla pubblicazione di un secondo dramma: *L'Amour et les champignons, Drame fantastico-héroï-burlesque en un acte et en vers*. L'editore è lo stesso che nove anni prima aveva stampato la sua prima pièce¹⁸³.

La sua nuova opera è divisa in dieci scene, con molte indicazioni d'ambiente e di allestimento. Il dramma vede coinvolti dieci personaggi, e si svolge in Bretagna all'inizio del XVI secolo. Come il primo libro-dramma anche questo ebbe due edizioni nello stesso anno e nella stessa collana del *Théâtre Parisienne Pièces Nouvelles et Autres* dell'editore Bezou.

La scrittura di Thibaut è più matura, trasparente come l'autore abbia acquisito forza e concentrazione per scrivere di teatro. Anche questa pièce risente dell'influsso del movimento romantico, nel ricorso alla storia impiantata nel passato e nei personaggi del dramma. Questa influenza è ancora più evidente nello stile del suo romanzo successivo. È del 1840 la pubblicazione de *Le Curé de Valréas ou le rachat d'une âme*, per i tipi Maison, il cui catalogo è specializzato in letteratura di viaggio¹⁸⁴. Il romanzo, che ha uno sviluppo di 432 pagine, si apre con un *avant-scène* in cui l'autore (che si firma con le sole iniziali T. T.) scrive ai lettori che i fatti trattati non sono pura invenzione ma un misto di verità e finzione. È diviso in due parti: la prima, composta di dieci capitoli, la seconda di otto, con alla fine una postfazione nella quale si sviluppa il

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ T. Thibaut, *L'Amour et les champignons. Drame fantastico-héroï-burlesque en un acte et en vers*, Paris, Bezou, 1835. Composto da 16 pagine dal formato in 4°, il libro è venduto a 50 centesimi.

¹⁸⁴ T. Thibaut, *Le Curé de Valréas ou le rachat d'une âme*, Paris, Maison, 1840. Il proprietario della casa editrice, Sig. Maison, aveva acquisito i fondi della libreria di Audin, dove era stato impiegato per più di otto anni. Grazie a questa lunga esperienza poté acquistare il brevetto di libraio. Il catalogo della libreria Maison L., successeur de Audin è consultabile alla Salle Q 10 della BNF, e per il brevetto cfr. l'ANF, F/18/ 1798.

lieto fine dei fatti narrati. Gli eroi e i malvagi, come nella maggior parte della narrativa popolare romantica, sono dichiarati sin dall'inizio. È un romanzo d'avventura, genere che intorno al 1840 riscuote molto successo tra il pubblico popolare. Nel racconto c'è suspense soprattutto nel viaggio che la giovane ragazza affronta con il suo protettore verso Parigi, dopo la tragedia della morte della madre. Attraverso le descrizioni dettagliate dell'ambiente teatrale parigino si riconosce la passione di Thibaut: l'attrazione della protagonista e il suo desiderio di calcare le scene come cantante ci portano nell'ambiente dei teatri del boulevard du Temple¹⁸⁵.

Il romanzo fu probabilmente la sua ultima pubblicazione: ad oggi non conosciamo altre opere prima della sua morte avvenuta il 15 febbraio del 1851¹⁸⁶.

Sono passati venticinque anni da quando questo giovane "intellettuale" era entrato nel teatro come suggeritore. Si trovò certamente di fronte ad un ambiente molto lontano dal suo. In quel periodo il rapporto con il mondo teatrale fu per Thibaut una scoperta, si materializzò l'incontro tra due differenti culture: quella borghese da cui proveniva, di solide radici, e quella degli attori, ricca di imprevisti e di disordine. Thibaut sembra aver materializzato l'immagine di un incontro felice che si realizza nella complicità di uomo di lettere a favore dell'uso commerciale del teatro.

Con questa unione Thibaut ha trasmesso qualcosa di molto importante: il coraggio di mettere la propria alterità di

¹⁸⁵ La copia dell'esemplare, conservata alla BNF era ancora intonsa al momento della nostra consultazione, il frontespizio porta il timbro della Bibliothèque Royale. Seguendo la prassi stabilita dalla prima legge secondo la quale due copie di tutte le nuove pubblicazioni stampate in Francia dovevano essere depositate al Ministero degli Interni fu approvata dalla Assemblea Convenzionale nel 1793. Le modificazioni di questa legge, emanate dal decreto napoleonico del 5 febbraio 1810 e dell'ordinanza reale del 21 ottobre 1814, portarono il numero di copie a cinque, solo per essere ridotte a due dall'ordinanza reale del 9 gennaio 1828. La monarchia di Luglio continuò a chiedere una copia per la Bibliothèque Royale ed un'altra per il Ministero degli Interni, chiaramente a scopo di censura. Cfr. Jean-Alexis Neret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français*, Paris, Lamarre, 1953, pp. 117-8.

Le copie del romanzo di Thibaut sono conservate, oltre alla BNF, alla biblioteca di New York e alla biblioteca Municipale di Senlis, paese natale di Thibaut.

¹⁸⁶ Alle dieci di mattina, Thibaut si spense nella sua casa di rue de Clichy, 44, dove viveva con la moglie, all'età di cinquantatré anni. Nell'atto di testamento si afferma che la vedova Thibaut è l'unica erede, a cui, naturalmente, spettano i beni materiali del marito che consistevano in rendite bancarie, cfr. gli atti di successione ANF, Mc/ET/X/1217.

letterato al servizio di un'esperienza pratica, concreta. Per tutti questi motivi la biografia di Thibaut è interessante. Il suo valore non è certo circoscritto alla qualità dei componimenti, che possono oggi apparire di modesto livello, ma si fonda sulla sua capacità di aderire alle regole complesse della vita materiale del teatro.

L'essere uomo di lettere portò Thibaut verso direzioni moderne, originali rispetto alla sua cultura di provenienza, a scelte che hanno assunto un valore più ampio incontrando il panorama teatrale del tempo. Ad oggi nel suo percorso si può scorgere l'alleanza sotterranea tra teoria e pratica che ha segnato i più pregnanti processi artistici della storia del teatro del XIX secolo.

2. *Extraits del Manuel du souffleur*

Si è detto che il 18 dicembre 1830 esce il primo capitolo del *Manuel* nel "*Journal des Comédiens*". E abbiamo visto che dopo quasi un anno usciranno tutti e dieci i capitoli dell'opera. Un'opera vasta che si propone una completa descrizione del mestiere, soprattutto nei capitoli centrali in cui si parla della riscrittura del copione in rapporto con le azioni degli attori e lo svolgimento dello spettacolo. È senza dubbio un documento rarissimo, il capolavoro di un suggeritore colto, il cui valore bibliografico è condizionato dalla mancanza di alcune tavole annunciate al quinto capitolo intitolato "*Segni e termini convenzionali della professione*". In una nota a piè pagina si legge che queste verranno pubblicate nei numeri successivi del giornale.

Quelle tavole avrebbero dovuto illustrare i segni convenzionali necessari alla redazione del copione per mano del suggeritore. Si tratta di segni che accompagnavano a margine le battute di copione e le azioni corrispondenti sia degli attori che quelle di cui il suggeritore era responsabile: segnali di apertura e chiusura del sipario, rumoristica, segnali di luci, ecc. Tuttavia, nonostante l'importanza della pubblicazione di questi segni grafici, di fatto essi non risultano inseriti né nei numeri successivi, né in qualche allegato al giornale.

Ai nostri occhi il *Manuel* perdeva di colpo la sua importanza: la mancanza di quelle tavole era un dato non

sottovalutabile dal punto di vista del documento, che non poteva non mettere in crisi la valenza generale del trattato così come si presentava. Erano forse segni che avrebbero sintetizzato in maniera nuova, ma nello stesso tempo convenzionale, la notazione del copione. Inseriti in frammenti nel discorso - come si possono vedere nel paragrafo successivo, in cui si trova la traduzione annotata del trattato - sarebbero stati essenziali per rendere concreti i caratteri delle notazioni e quindi per comprendere le pratiche del teatro francese. Insomma, segni con cui vengono messi in risalto i mutamenti dal testo dell'autore al copione per la scena che nasce durante le prove o nei primi giorni di rappresentazione.

Tali tavole, mancando, amputavano la parte più interessante del lavoro di Thibaut: la redazione del copione.

Per capire il motivo di queste omissioni è stato di fondamentale importanza il ritrovamento di un manoscritto contenente dei frammenti del *Manuel du souffleur*. Questi *Extraits du Manuel du souffleur* si presentano senza data, e sembrano essere stati concepiti dopo la pubblicazione del *Manuel*. Ne dà conferma una nota a piè pagina, scritta a caratteri minuscoli con la stessa calligrafia e con lo stesso inchiostro dell'intero testo, che informa della pubblicazione del testo di Thibaut nel *Journal*¹⁸⁷.

Questo manoscritto, da noi ritrovato, appare ben rilegato e conservato alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra National di Parigi che l'ha acquistato nel 1891 (n° 1939 e catalogato con la sigla C 4464, la cui scheda porta il titolo *art du souffler*) dalla libreria E. Bouillon & E. Vieweg successeur di Parigi¹⁸⁸. È una libreria di testi antichi, con sede in rue Richelieu, fondata da Frederic Vieweg nel 1837, e che dal luglio 1887 è diretta dal figlio Emile Vieweg e dal genero Emile Bouillon.

Gli *Extraits*, rilegati dalla biblioteca, sono composti da 130 fogli, scritti con molta cura e bella calligrafia su *papier*

¹⁸⁷ Nella nota al manoscritto, si legge: «Cet ouvrage à été infirmé par chapitre dans différents numéros du *Journal des Comédiens*, à commencer par celui du 18 décembre 1830, et finissant par celui du 4 septembre 1831». Di fatto il manoscritto compare solo nella catalogazione cartacea della Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris (d'ora in poi BNF Opéra), e non compare invece nel catalogo generale on line della BNF.

¹⁸⁸ Il Catalogo Vieweg, Braunschweig&Paris, Librairie ancienne, è molto ricco di libri provenienti da tutto il mondo che trattano di argomenti riguardanti: teologia, giurisprudenza, storia, geografia, matematica, botanica, storia dell'arte, iconografia, letteratura, filosofia antica, romana e orientale. Cfr. BNF (coll. Q 10-ta-n 8. Mag. 082).

chiffon vergé (di undici centimetri per diciassette) e con margini delimitati a matita.

La prima pagina presenta il titolo e il nome dell'autore, così come la pubblicazione del "*Journal des Comédiens*", il resto del testo, seppure ricalcando la struttura e il contenuto del *Manuel* stampato, ne omette alcune parti, e presenta piccole variazioni di poca importanza, rilevate soprattutto nella punteggiatura e nei caratteri corsivi¹⁸⁹. La prefazione, il primo e il secondo capitolo sono integralmente ricopiati dal *Journal*. Dal terzo capitolo compaiono alcune differenze: nel manoscritto è trascritto solo il primo capoverso; il quarto capitolo contiene solo i paragrafi iniziali della prima parte, invece la seconda è copiata quasi per intero. È, come abbiamo rilevato, il quinto capitolo a raccogliere il maggior numero di differenze in rapporto al contenuto pubblicato a stampa: ma qui si trovano anche molti di quei segni convenzionali che nella pubblicazione non abbiamo ritrovato.

Queste tavole, che nella struttura del *Manuel* erano previste al quinto capitolo, nel manoscritto compaiono in appendice e inframezzate da parti di testo che nella pubblicazione corrispondono al quinto e sesto capitolo. Le differenze tra i due esemplari sono anche da questo punto in poi: i titoli dei capitoli corrispondono, ma non più la numerazione. Del resto anche le trascrizioni propongono dei brani scelti; ciò è costante sino alla fine del manoscritto¹⁹⁰.

Come si è detto, il manoscritto è una trascrizione dal *Manuel* stampato. La scelta dei brani, dunque le omissioni e le aggiunte, ci hanno portato a pensare che il copista avesse un

¹⁸⁹ Esiste nel manoscritto anche una nota che nella stampa non è presente ma che noi abbiamo aggiunto alla nostra traduzione del manuale, si veda anche la nota 4.

¹⁹⁰ Il manoscritto passa al settimo capitolo (*Le prove*) mentre nella pubblicazione il contenuto trattato corrisponde al sesto capitolo. Gli *Extraits* trascurano molti passaggi, così come possiamo notare all'ottavo capitolo. Il nono capitolo, che nell'esemplare stampato corrisponde al capitolo ottavo, è copiato sommariamente e presenta un errore nella disposizione dei paragrafi, dove primo e secondo risultano invertiti. A darne conto non v'è solo la comparazione tra i due esemplari ma anche una stessa nota pubblicata nella versione a stampa. Questo stesso indizio ci consente inoltre di provare che l'autore ha utilizzato per la copia l'esemplare pubblicato nel "*Journal*". Infine, i capitoli undici, dodici e tredici corrispondono nel contenuto alle tre sezioni del nono capitolo del manoscritto (sono stati dunque copiati solo i passaggi più incisivi). C'è in questo capitolo una nota che nella stampa non compare e che abbiamo ritenuto opportuno inserire nel *Manuel* tradotto in italiano. Si tratta della nota n°236, p. 155. Il manoscritto termina qui, escludendo l'ultimo capitolo, quello *Delle scritture*.

disegno preciso. Il trascrittore li lesse e li ricopiò di seguito non integralmente bensì selezionando ciò che riteneva più importante, e corredando la *copiatura* di quelle fondamentali tavole che nel testo a stampa non compaiono. Quindi il trascrittore doveva essere certamente un uomo di teatro, interessato al testo pubblicato dal *Journal*. Le ipotesi sulla sua identità ci portano a vario titolo nella direzione dello stesso Thibaut Thibaut.

Le parti di testo scelte e integrate agli *Extraits* testimoniano un grande lavoro volto a ricreare il testo, ma un testo condensato negli snodi più significativi. Ricopiamo l'indice stilato dallo stesso autore-copista:

Préface des Rédacteurs du Journal des Comédiens, sur le Manuel du Souffleur	1
Introduction	4
Utilité du souffleur	7
Son salaire dans les différents théâtres	10
Qualité requises pour exercer cette profession	11
Quel est le genre le plus difficile à souffler parmi les ouvrages dramatiques	13
Légère observation sur le trou du souffleur	20
Droits et devoirs particuliers du souffleur	21
<i>Souffleur n'est point jouer</i>	23
Le souffleur peut-il s'absenter?	26
Profits du souffleur bibliothécaire	29
Marque, Terme et signe de la profession	31
Des répliques	104
De la réplique parlante	31
Signe de cette réplique	106
De la réplique d'action	107
Son signe	id
De la réplique d'accessoire	108
Son signe	id
Marques distinctives pour la musique	109
Avertissement donné par le souffleur	
Au chef d'orchestre	111
De la nuit au théâtre	id
Différents signes du souffleur au luminariste pour passer du jour à la nuit, et de la nuit au jour	112
Baisser du rideau	33
Son signe	113
Signe pour le <i>soufflet</i>	id

De la sonnette		114
Son signe		id
Signe pour le canon		id
	- D'accessoire	
Signe des renvois	-de texte	114
	-de tradition	
Signe des accolades <i>collective, paresseuse, musicale, coupeuse, transpositive</i>		115
De accolade <i>collective</i>		34
De celle <i>paresseuse</i>		115
De celle <i>coupeuse</i>		id
Des coupures <i>tacite, momentanée, clandestine, vagabonde, et définitive</i>		116
De la coupure <i>tacite</i>		id
De celle <i>momentanée</i>		117
Signe de la coupure <i>momentanée</i>		117
De la coupure <i>clandestine</i>		id
De celle <i>vagabonde</i>		119
De l'anti-contre-sens		120
Son signe		id
Marque essentielles de la profession		121
De la marque <i>prévenante</i>		id
Son signe		id
De la <i>prévenante simple</i> et de son signe		122
De celle <i>importante</i>		123
Son signe		id
De la marque <i>prévoyante</i>		id
Son signe		id
Recommandation au souffleur		34
De la transposition de scène ou d'acte		124
De la transposition mineure-irrégulière		125
Des Répétitions		36
Paraphe de la plupart des acteurs		38
Des Répétitions de mise en scène		39
De la Répétition générale		41
Manière de souffler les aux acteurs pendant les répétitions		id
Position du souffleur aux répétitions générales		43
Avis au souffleur relativement aux artistes dramatiques		47
Sur le moeurs et le caractère des artistes		53

Des artistes dramatiques et de leurs défauts relativement au souffleur	54
Des acteurs originaux, et tribulations du souffleur à ce sujet	56
Timidité du souffleur avec ces originaux	58
Difficulté de souffler à un acteur faisant des procédés trop longues	60
De la réplique des acteurs	62
Trouble de l'acteur à cause de deux répliques pareilles dites successivement	63
Intelligence du souffleur à cet égard	id
Besoin du souffleur	64
Recommandations indispensables de l'acteur au souffleur	66
Devoir du souffleur envers des acteurs timides en scène	67
Signe de reconnaissance pour le souffleur, dans le cas que celui-ci n'ait eu aucune recommandation des acteurs	id
Des acteurs faciles à souffler	69
De l'arrive de souffleur au trou	71
Manière de bien souffler	71
Attention du souffleur à prendre sur les accessoires qui font les parties essentielles d'une scène	74
De la perspicacité du souffleur	96
Manière de juger un acteur dès son entrée en scène	77
Plusieurs observations essentielles pour bien souffleur, et ne pas mettre son acteur en défaut	id
Manière de souffler quand il se trouve une multiplicité de personnage en scène	79
Comment il faut faire pour souffler un acteur quittant l'avant-scène pour aller au lointain	id
Manière de servir un acteur facile à troubler par la voix du souffleur	80
Obligeance et présence d'esprit du souffleur	81
Avis pour le souffleur	82
Sur les mots d' <i>ensemble</i> dans les grands scènes	83
Ne pas presser l'acteur en soufflant	84
Du bruit de salle et de différentes distractions	id
Devoir du souffleur en vers un acteur qui oublie de donner en scène une réplique muette à son interlocuteur	85
Manière de souffleur un couplet de prose ou se trouve renfermées plusieurs phrases séparées par des virgules	87

Doit-on faire revenir un acteur sur une phrase sautée; et dans quel cas	88
Mots de couplet de vaudeville à souffler hardiment	88
Ne pas craindre de souffleur les vers chantés	90
Manière de souffleur les couplets de vaudeville	id
Sur le couplet final du vaudeville et sur la sonnette du rideau	96
S'il faut souffler un acteur q'on ne voit pas	id
Doit-on souffles les jargons?	97
Le souffleur doit-it donner l'intonation	98
Doit-on souffleur les rôles d'enfants	100
Sur la manière de suivre l'acteur avec le doit sur la brochure	id
Manière de souffleur le dialogue....versifie, dans la prose, et dans les couplet du vaudeville	101
Tribulations du souffleur aux représentations à bénéfice, vu il se trouve plusieurs actrices et acteurs qu'il ne connaît pas	102

Gli argomenti trattati fanno parte quindi di una scelta precisa, dettagliata del testo pubblicato a stampa. Ma torniamo alla questione più importante, cioè quella delle tavole grafiche. Non possiamo escludere che esse siano state inserite nel “*Journal*” in allegato, e che nella nostra copia consultata alla Bibliothèque Nationale de France non siano state conservate. Un'altra congettura dovrebbe tenere conto delle difficoltà materiali del tempo nella stampa di caratteri quali erano i segni di redazione di un copione del suggeritore. Quel che è certo che l'autore inserì quei segni in punti precisi del suo manoscritto, dimostrando l'efficacia del suo uso e quindi l'esistenza e la conoscenza tecnica dei segni. Il grado di consapevolezza del manoscritto ci ha orientato verso Thibaut; nonché da una comparazione calligrafica degli *Extraits* con i documenti conservati all'archivio di Nancy, corrispondenti agli anni in cui Thibaut è stato copista-segretario-suggeritore al teatro della Gaîté, l'attribuzione appare coerente. Del resto nel *Manuel* Thibaut dichiara che oltre ai segni convenzionali lui stesso ha creato «altri segni che rappresentano in sintesi l'effetto da produrre, o l'oggetto da mettere in azione»¹⁹¹.

Ma perché Thibaut sentì l'esigenza di copiare il suo *Manuel* dopo la pubblicazione sul giornale? Forse fu una scelta

¹⁹¹ Cfr. T.Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit., cap. V.

per porre rimedio alle trascuratezze subite dalla copia a stampa? O fu un'anteprima per un'altra pubblicazione in forma di menabò?

È più che probabile che gli *Extraits* siano stati concepiti come modello da presentare ad un editore in vista di una pubblicazione del *Manuel*, mentre le tredici uscite nei numeri della rivista erano state l'occasione per raggiungere la risposta del mercato, come si verificava all'epoca con i romanzi d'appendice.

Il lavoro di Thibaut si rivolge prevalentemente allo sviluppo della drammaturgia e del mestiere del drammaturgo. Nel *Manuel* si descrive minuziosamente come la scrittura deve aderire alle pratiche di spettacolo. Molto probabilmente Thibaut scelse quella testata proprio perché la direzione affiancava il lavoro di riqualificazione del teatro a sostegno del dramma scritto e di scritti sul teatro di difficile divulgazione.

Il manuale è un *libro* prezioso per costruire materiali drammaturgici, un oggetto testimone della volontà di affermare la dimensione autonoma del dramma scritto. Emerge la personalità di un letterato che scrive anche per fomentare la sua fama di suggeritore e scrittore che opera nel più importante teatro privato parigino. Si comprende come egli sia stato una voce autorevole nell'ambiente teatrale parigino..

Il *Manuel* e gli *Extraits* si completano a vicenda, mancando entrambi di frammenti importanti per valutare l'opera nella sua complessità. Soprattutto attraverso l'ultimo capitolo del *Manuel*, (*Delle scritture*) pubblicato solo a stampa, Thibaut fornisce elementi e tecniche per la scrittura di testi drammatici. Egli sembra avvertire l'urgenza di regole in un panorama ove si affacciavano nuovi autori attratti dalla possibilità offerta dal teatro di un nuovo mercato.

Infine, il "*Journal des Comédiens*" dava al *Manuel* una durata effimera, e forse dopo la pubblicazione Thibaut volle offrire alla sua opera una forma più duratura. Quel tentativo, pur rimanendo un "libro mancato", ci ha dato la possibilità di valutare pienamente il *Manuel*, completandone il testo con quei segni grafici che non sono letteratura ma che permettono alla letteratura teatrale di farsi pratica dello spettacolo.

3. Traduzione annotata del *Manuel du souffleur*

Il *Manuel du souffleur* è qui tradotto rispettando la struttura originale (nei rari casi in cui questa è stata modificata è stato per rendere più agevole la lettura nella lingua italiana). I termini tecnici sono stati quasi tutti tradotti lasciando l'originale tra parentesi quadra; per la loro spiegazione si rinvia al glossario inserito a pagina 230. In alcuni casi le parentesi contengono anche parole o frasi originali che rendono più chiara l'esposizione.

Le note a piè pagina senza notazione corrispondono a quelle dell'autore, le altre, invece, sono state aggiunte dal traduttore. Si consiglia infine la lettura del capitolo VIII seguendo l'ordine II, I e III paragrafo così come è indicato nella pubblicazione del n° 270, 20 février 1831, del "*Journal des Comédiens*"¹⁹².

Manuale del suggeritore

O

L'arte di suggerire a teatro,

sottomessa a regole fisse e insegnata secondo principi

Opera interamente nuova,

di T. Thibaut,

Segretario-Suggeritore-Bibliotecario del Teatro della Gaîté.

Non gli si vede che la testa,
Tutto il suo lavoro è di testa,
E certo, è alla sua testa
Che più di un successo è dovuto:

¹⁹² Cfr. Nota n° 242 a pag. 167. Nella traduzione si è cercato di mantenere la stessa composizione grafica del manuale originale.

Quando un attore perde la testa,
ritrova, nella sua testa,
Quello che la testa [dell'attore] ha perduto¹⁹³.

(*Dictionnaire des Gens du Monde*)¹⁹⁴

Prefazione dei redattori del giornale.

Il *Manuale del suggeritore!* ... Alla lettura di questo titolo, vediamo sorridere più di una persona ... Perché ridere? Perché quell'aria di disprezzo? Qualsiasi lavoro merita di essere incoraggiato, e ogni arte, ogni condizione non ha le sue regole e le sue consuetudini? ... L'arte del suggerire!

Si, è proprio un'arte, e non c'è artista drammatico che, nel profondo del suo cuore, non renda giustizia a questi stimabili uomini che, nel solo interesse dell'arte, si consacrano a una vita oscura e ogni sera si immergono vivi in delle specie di prigioni in cui non ci sono né gloria, né applausi da conquistare; dove non si può fare che il bene e guadagnare raffreddori e reumatismi.

Il Signor Thibaut, che da molto tempo si è reso utile al teatro della Gaîté, ci ha affidato il suo lavoro e noi l'abbiamo accolto con sollecitudine, perché è interessante e ben fatto. Il nostro autore ha riunito dei documenti nuovi e curiosi; ha tracciato le regole di un arte disdegnata; ha tentato di elevarla, di nobilitarla. Noi abbiamo dato tutto l'aiuto in nostro potere alla riuscita di questa impresa.

Pubblicheremo per capitoli il *Manuale del suggeritore*, perché questa opera scientifica, fisiologica e morale ne contiene molti, trattando materie poco conosciute o alle quali si presta poca attenzione. Vedremo un uomo di spirito che sa trarre vantaggio da tutto, e non c'è soggetto che con le sue conoscenze e il suo gusto egli non possa rendere interessante. Speriamo dunque che, nonostante il suo titolo un po' singolare, il lavoro di Thibaut sarà ben accolto, e che gli sarà resa quella

¹⁹³ [N.d.T.] «On ne lui voit que la tête, / Tout son travail est de tête, / Et certes, c'est à sa tête / Que plus d'un succès est dû: / Quand un acteur perd la tête, / Il retrouve, dans sa tête, / Ce que la sienne a perdu».

¹⁹⁴ [N.d.T.] Cfr. la voce "*souffleur*" in Jeune Heremite, *Dictionnaire des Gens du Monde au petit cours de moral à l'usage de la cour et de la ville*, Paris, Alexis Eymery, 1818, p. 177.

giustizia che noi gli abbiamo già reso in modo tutto particolare.

Capitolo Primo

Introduzione. - Utilità del suggeritore. - Qualità richieste per lavorare.

La professione del suggeritore può essere fregiata dal nome di arte? ... No, se si tratta solo di soccorrere un oratore in tribuna o in cattedra; sì, se bisogna applicarla alle recitazioni sceniche. Nel primo caso, si tratta di un servizio temporaneo che tutti possono offrire a colui che lo reclama; nel secondo, è una professione utile, indispensabile al teatro, che bisogna conoscere, studiare, approfondire. Essa è sottomessa a delle regole, a dei principi fondati sull'esperienza; non è più l'occupazione di un momento, è un impiego, una scienza, un'arte. Si dice l'arte del parlare, dello scrivere, del ragionare: perché non si potrebbe dire l'arte del suggerire?

Del resto, nel nostro secolo così illuminato, dove la novità è così attraente, l'industria così feconda, l'invenzione così comune, l'individuo non deve arricchire il proprio paese con il prodotto dei suoi studi, delle sue ricerche e della sua immaginazione? Non si conoscono limiti all'intelligenza umana in ciò che concerne le cose possibili e di cui noi non abbiamo ancora un'idea definitiva. Alcuni secoli ci hanno portato innumerevoli scoperte; altri porteranno le loro. Che cosa è stata l'astronomia presso i Caldei¹⁹⁵? Che cosa era la musica ai tempi di Pitagora¹⁹⁶? Che cosa è stato il disegno all'epoca Dibutade¹⁹⁷? Infine, che cosa è stata la nostra poesia

¹⁹⁵ [N.d.T.] Popolazione di stirpe aramaica penetrata nel II millennio a. C. nella Babilonia meridionale. Nel 626 a. C. il generale Nabopolassar iniziò una dinastia neobabilonese, detta caldea, unificando la Mesopotanea e estendendo il dominio in Siria e sulla costa palestinese. La sua caduta (nel 538 a.C.) segnò la fine dei babilonesi.

¹⁹⁶ [N.d.T.] Filosofo greco (570-490) che fondò la sua prima scuola a Crotone, in Calabria.

¹⁹⁷ [N.d.T.] Dibutades, anche detto Butadés, fu un artista leggendario al quale una tradizione corintia, ricordata da Plinio il Vecchio, attribuiva l'invenzione dei calchi in terra cotta. Si narra che sua figlia, innamorata di un giovane corinto, la sera prima che il giovane partisse per andare all'estero fosse passato a darle l'addio, e la ragazza avesse avuto l'idea di

sotto Philippe-Auguste¹⁹⁸? Per quello che mi riguarda, e forte di queste molteplici considerazioni, io chiamo suggerire un'arte, e, per quel poco di amor proprio che i miei colleghi possiedono, avrò dalla mia parte tutti i suggeritori del mondo.

L'arte di suggerire è nata con la commedia. *Monitor* era il nome che davano i Latini al suggeritore. Questo nome è probabilmente derivato dal verbo *monēre*, avvertire. Plauto¹⁹⁹, che visse nell'anno 160 a. C., è il primo poeta che lo utilizzò. Si tace sul posto che gli antichi hanno assegnato al suggeritore. Gli storici che parlano dei teatri dell'antichità fanno menzione solo del *Parascenium* o camerino degli attori, del *Proscenium-Pulpitum* o scena propriamente detta, e l'orchestra è la sola parola che sia stata conservata sino ai nostri giorni. È probabile che quando la commedia ha smesso di essere ciò che era ai tempi di Aristofane²⁰⁰, ovvero un ammasso di personaggi, d'invettive e di oscenità, gli attori abbiano sentito il bisogno del *monitor* che è stato collocato sia sotto il *Pulpitum*, sia su uno dei lati del *Proscenium*.²⁰¹

Dopo gli artisti drammatici, il suggeritore è senza dubbio l'uomo più utile al teatro, poiché si può recitare la commedia senza musica e senza scenografie, ma non si potrebbe recitare senza suggeritore davanti un pubblico normalmente severo e dal quale non ci si deve aspettare nessuna indulgenza.

Un buon suggeritore è il palladio degli attori, anche di quelli [che si sentono] più sicuri della loro memoria. È nella

fare il ritratto del suo amante tracciando con una punta sulla parete della camera il profilo del viso di cui l'ombra si proiettava sul muro. Butadés applicò sulla silhouette tracciata dalla figlia uno strato di argilla che riproduceva il contorno e, dopo averlo staccato dal muro, lo mise a cuocere: si ebbe così un ritratto duraturo. Plinio ci dice che questo ritratto fu conservato a Corinto fino alle rovine della città al momento della conquista dei romani. In ogni caso Butadés passò per aver inventato una certa composizione di terra di mattone e gesso, particolarmente adatta al calco.

¹⁹⁸ [N.d.T.] Settimo re di Francia (1165-1223), succedette a Luigi VII e fu tra i capi della III crociata.

¹⁹⁹ [N.d.T.] Plauto Tito Maccio (250 ca – 184 a.C.) commediografo latino di Sarsina in Umbria.

²⁰⁰ [N.d.T.] Commediografo greco nato ad Atene nel 445 circa a.C. e morto nel 388 a. C.

²⁰¹ Gli storici hanno spesso usato indifferentemente le une e le altre di queste due parole per indicare la scena; ma si è constatato che davano ad esse un'accezione differente. Il *Proscenium* è il nome che si attribuiva ai due lati del teatro che noi oggi chiamiamo cour o jardin, dove si manovrano i tiri dei telai delle quinte, e pare che chiamassero *Pulpitum* la scena vera e propria, ovvero quella dove camminano gli artisti, e che il pavimento fosse più alto di quello del *Proscenium*. (Il corsivo è solo nel manabò manoscritto).

sua presenza, nell'intima convinzione dell'intelligenza, che l'artista poggia il proprio aplomb e l'eloquio sicuro e naturale della sua parte [rôle]²⁰². Questo è talmente vero che si sono visti degli attori rifiutare di entrare in scena, mancare di contegno o perdere la testa nel bel mezzo di una *tirata* [*tartine*], sia perché il suggeritore era in ritardo, o perché si era addormentato sul posto, oppure che pareva distratto dal suo copione [manuscrit] o dalla sua brochure²⁰³.

«Dite all'attore, la cui memoria è solitamente la più affidabile, che deve recitare senza suggeritore, e lo vedrete subito turbato e inquieto, cercare le proprie frasi, dimenticare le battute, sminuire la parte e sciupare tutti gli effetti [effets]. Quando il suggeritore invece dice all'attore meno dotato di questa facoltà: non abbiate paura, io farò attenzione a voi, curerò la vostra lunga strofa, ecc., non sentirete l'attore sbagliare una sola sillaba»²⁰⁴.

Questo omaggio, che l'autore del *Dictionnaire Théâtral* rende pubblicamente alla mia arte, prova almeno che non sono il solo giudice dell'utilità incontestabile del suggeritore, e che i miei elogi non sono affatto dettati dalla parzialità.

Il suggeritore-copista-bibliotecario fa parte della *régie*²⁰⁵ di un teatro ben organizzato; il suo posto viene subito dopo quello dei *régisseurs*²⁰⁶, di cui può, in certi casi, svolgerne le funzioni ad interim.

Questo impiego è molto poco retribuito, soprattutto nei teatri secondari, nonostante la sua importanza e le fatiche che

²⁰² [N.d.T.] La *parte*, che corrisponde al termine francese *rôle*, comprende le battute del testo relative ad un determinato *ruolo* (in francese *emploi*), secondo la nomenclatura antica. Si veda la voce "ruolo" alla sezione "Francia" di Paul Blanchart, *EdS*, cit. vol. VIII, 1961, pp. 1321-22.

²⁰³ [N.d.T.] Il *manuscrit* è la copia della pièce originale che viene usata dal suggeritore per appuntare tutte le variazioni nate durante le prove. La *brochure* è invece una copia della pièce manoscritta e rilegata alla meglio dopo che sono state consolidate le variazioni del *manuscrit*. Di questa copia ci si serve durante le repliche o viene spedita alle compagnie di provincia.

²⁰⁴ [N.d.T.] La *citazione* è contenuta alla voce "souffleur" in Jal, Auguste, Alhoy, Maurice, Harel, François-Antoine, *Dictionnaire théâtral, ou douze cent trente trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, Barba, 1824, p. 280.

²⁰⁵ [N.d.T.] Non esiste una parola equivalente in italiano della parola *régie*: questa indica la direzione e l'organizzazione generale della messa in scena, e non ha nulla a che vedere con il termine moderno di Regia. Per questo si preferisce lasciare il termine nella lingua originale.

²⁰⁶ [N.d.T.] Nel teatro francese il *régisseur* è colui che gestisce l'organizzazione generale dell'allestimento scenico. Cfr. la relativa voce del glossario a p. 256.

deve sopportare l'individuo che ne è incaricato. Ci sono dei direttori che non si fanno scrupoli a dare 700 fr. al suggeritore che è impiegato a tempo pieno con prove giornalieri; altri, offrono 1200 fr., cifra più ragionevole, ma ancora insufficiente²⁰⁷. È solo nei teatri di prim'ordine che le retribuzioni di questo posto di lavoro ne fanno una vera professione. Ora, tutti sappiamo che nei teatri reali dove gli artisti tengono alla propria reputazione, le memorie sono eccellenti, o perlomeno le parti sono sempre conosciute perfettamente; ci sono due suggeritori che si alternano e si siedono nella buca solo per la sicurezza dell'attore, o per inviare cinque o sei parole a sera. Il posto non è dunque soltanto gradevole da occupare, ma anche vantaggioso nel suo rapporto. È così che funzionano ovunque le cose per quanto riguarda le questioni d'impiego: molta pena, poco profitto; ignoranza e pigrizia, trattamento da ministro.

Un uomo che si consacra alla professione di suggeritore, deve essere giovane, intelligente, deve conoscere un po' la scena, aver letto molto, possedere una vista eccellente, un buon udito, una voce vivace, una pronuncia perfetta, una lettura veloce e facile. È importante che conosca bene la sua lingua, un po' di musica, che sia un buon spedizioniere, ordinato, attivo e molto preciso. Senza queste qualità, tutte essenziali, è difficile suggerire bene, e acquisire, in questo genere di lavoro, una qualche reputazione.

Se sciocchi pregiudizi che hanno pesato sugli artisti drammatici hanno portato la loro influenza fino ai suggeritori; se questi stessi pregiudizi si sono un po' attenuati in virtù del progresso dei lumi, coloro che sono ritornati sui propri errori giudicando consapevolmente il merito che c'è a recitare bene la commedia, dovranno infine apprezzare il valore del suggeritore riguardo le difficoltà che deve superare e che esporrò nei capitoli successivi.

²⁰⁷ [N.d.T.] In quel periodo il salario di Thibaut al teatro della Gaîté è di 12 000 fr. l'anno. Cfr. BPN, Ms. 1109 (580).

Capitolo Secondo

Una parola sulle Opere Drammatiche

Le opere drammatiche sono di sette tipi: l'opera, l'Opera-Comica, la tragedia, il dramma, la commedia, il vaudeville e il melodramma.

Individuare qual è il genere più difficile da suggerire, senza tenere conto dei difetti particolari degli artisti che li eseguono, è stata una questione a lungo dibattuta tra i suggeritori. A tale riguardo i pareri sono divisi, eppure non ci sono dubbi che sia la commedia, e soprattutto la commedia in prosa. Mi appresto a fornirne una prova.

Innanzitutto, tutte le volte che un atto qualsiasi lascia del riposo al suggeritore, sia per la musica, la danza o la pantomima, il lavoro offre meno difficoltà. Ora, tutti i brani d'opera comica sono o devono essere suggeriti dal maestro d'orchestra; al suggeritore resta dunque solo il dialogo. Per quanto riguarda la tragedia, se la si recita lentamente e la si declama in versi, le cui rime e metrica guidano molto e aiutano la memoria, al suggeritore non resta che inviare una parola di sestina in sestina, o meno, se c'è una raccomandazione in tal senso, senza troppo imbarazzarsi con gli errori di metrica o di rima di cui non può essere responsabile. E, in generale, in tutte le pièces in versi il suggeritore non può che prevenire di tanto in tanto il suo attore senza essere colpevole dei cosiddetti errori che l'intelligenza e il talento dell'artista possono solo addolcire, sia improvvisando abilmente, sia eludendo la parola o la frase che non ricorda²⁰⁸.

Il dramma non è che la tragedia in prosa; questo offre situazioni forti, scene patetiche, ed esige, di conseguenza, una dizione misurata, dei tempi, delle pause: raramente la volubilità.

Nel vaudeville, le strofe sono abbastanza ben conosciute, poiché niente si ricorda meglio di una strofa che il suggeritore

²⁰⁸ In termini teatrali, si dice *sottrarre* [*escamoter*], il pronunciare molto basso e molto veloce consonanti che equivalgono ad una o più parole che sfuggono alla memoria, e che non sono state colte dal suggeritore. Si passa così alla frase che segue con tanta rapidità, che il pubblico non ha il tempo di accorgersi dell'errore. Ciò non riesce sempre, ma molto spesso. (Il corsivo è mio, ma nel manoscritto conservato alla BNF Opéra il termine è in corsivo).

ha bisogno di prevenire di quattro versi in quattro versi; a meno che una richiesta dell'artista non lo obblighi a suggerire ogni due versi, e quand'anche le strofe fossero poco conosciute, le concordanze, i ritornelli, le ripetizioni e i *bis*, lasciano molto riposo.

Il *mélodrame* è il dramma associato alla musica. Si può fare entrare in questo genere la pantomima, i balletti, i combattimenti e le marce. Quasi tutte le entrate e le uscite sono accompagnate da un brano di musica, ciò riposa il suggeritore sino alla fine della pièce senza altra fatica che quella di essere costantemente seduto e di vedere una cosa che ha già visto numerose volte.

La commedia, invece, la vera, alta e buona commedia, soprattutto in prosa, esige da parte di un suggeritore un'attenzione continua, una provata intelligenza. Questo genere di letteratura è sovente composto da parole brevi, da risposte veloci che bisogna seguire, cogliere e inviare con la velocità del fulmine se occorre. Bisogna vegliare assiduamente sugli attori, a volte leggere due battute per non creare intervalli nell'invio delle parole; un minimo tempo morto potrebbe infatti disturbare l'insieme della scena e fare mormorare il pubblico... Infine, dall'inizio alla fine di un atto, il suggeritore, che conosce il suo mestiere e lo vuole fare bene, non deve trovare il tempo di soffiarsi il naso, e di prendere una presa di tabacco, se ne usa.

È sottinteso che questa rigorosa attenzione non è assolutamente necessaria quando l'opera rappresentata è nuova e si recita tutti i giorni; poiché è certo che a partire dalla sesta rappresentazione di qualsiasi pièce, il suggeritore, se ha a che fare con degli attori che si rispettano e che possiedono l'amore della loro arte, non ha più una sola parola da dire.

Ecco dunque come io classifico le opere drammatiche per ordine delle difficoltà relative al mestiere del suggeritore:

- 1° La commedia;
- 2° Il dramma;
- 3° La tragedia;
- 4° Il vaudeville;
- 5° L'Opera-Comica²⁰⁹;
- 6° Il melodramma;

²⁰⁹ Non parlo affatto dell'Opéra, perché solo un musicista può suggerirla; e metto l'Opéra-Comique al quinto grado di difficoltà, perché suppongo che vi sarà un suggeritore di musica al teatro, in quanto se è un normale suggeritore a trovarsene incaricato, il compito diviene insopportabile.

Ritengo dunque che il melodramma sia il più facile da suggerire fra tutti i generi quando il copione o la brochure è ben conforme alla rappresentazione e vi siano state aggiunte le variazioni [traditions]²¹⁰, i numeri di musica²¹¹ e altre indicazioni particolari che segnalerò più avanti: poiché si sa che una brochure o un copione in disordine, per quanto sia facile l'opera da suggerire, diviene un inferno per colui che occupa la buca e non conosce il repertorio.

Quanto al merito di ognuno di questi generi, non esporrò alcuna opinione; non è qui, come abbiamo visto, lo scopo che mi sono proposto. Del resto, non ci sono migliori pièces per un suggeritore che le pantomime, e le più gradevoli per lui, sono normalmente le più corte. Sono sicuro che nessuno dei miei colleghi mi contraddirà.

Capitolo Terzo

Buca e arredi del suggeritore

È abbastanza naturale nominare le cose secondo le prime impressioni che ci fanno, ed è senza dubbio per questo che si è creduto opportuno di dover dare alla cavità che occupa il suggeritore, la bassa denominazione di buca [trou] che gli è rimasta, e che probabilmente la qualificherà per sempre. La nomino come tale, mi sottometto alle consuetudini; ma mi si permetta una piccola osservazione. Perché non si potrebbe dire palco del suggeritore, come si dice un palco di proscenio? Due di questi palchi sono allo stesso livello del pavimento della scena, e quando gli spettatori sono dentro, mi danno la stessa impressione di essere in delle buche, come il suggeritore. Da questo io concludo che la qualificazione di palco, sostituita

²¹⁰ [N.d.T.] Questa parola indica la maniera di dire il verso della tragedia che si è diffuso alla Comédie-Française dal XVII secolo ed è stato codificato dai trattati settecenteschi. La *tradition* concerne soprattutto la dizione con la quale si lavora sul personaggio e che condiziona l'interpretazione. Se queste funzionano sono destinate ad essere inserite nella pièce per essere trasmesse per altri allestimenti. Thibaut intende le *traditions* come variazioni apportate dagli attori alle loro parti per ottenere più successo. Al V capitolo indica anche come queste si devono trascrivere sul copione.

²¹¹ [N.d.T.] Nel gergo musicale, per numeri di musica (*les numéros de musique*) si intendono i "pezzi chiusi" che costituiscono la partitura musicale.

alla parola poco congrua di buca, non sarebbe impropria e converrebbe molto di più allo spazio del suggeritore che io mi sforzo di rendere artista.

L'apertura della buca dipende anche dalla larghezza del proscenio; essa è comunemente di 30 pollici da destra a sinistra e di 24 pollici da davanti a dietro, se si escludono le rientranze della chiusura dei quattro lati interni, ricoperti dal pavimento della scena²¹².

Spazio che serve al suggeritore per mettere delle mensole dove sistemare i suoi copioni, le sue brochure, e i piccoli oggetti del suo arredo. Queste mensole stanno solamente sul davanti e su uno dei lati, presupponendo l'entrata della buca a sinistra o a destra. In molti teatri, la porta sta di fronte al seggio, e vi si attacca una specie di marciapiede a mo' di piccolo banchetto. Questa distribuzione più regolare non è molto comoda per l'entrata, l'uscita e l'equilibrio dei piedi del suggeritore, giacché, per ben suggerire, bisogna sentirsi a proprio agio.

La porta deve potersi chiudere a chiave, i gradini che conducono al seggio possono essere interni o esterni, dipende dai luoghi. Nel primo caso bisogna che la botola che ricopre i gradini quando il suggeritore è salito, faccia corpo con il pavimento del fondo che supporta il seggio. Questa botola a cerniera, quando la si solleva, s'aggancia con un anello tenuta da un chiodo a uncino, e fa da armadio contro la parete anteriore. È preferibile che la scala sia esterna, ma allora bisogna che la prima parte del sottopalco [dessous] sia profonda.

Il seggio del suggeritore è un banchetto a cremagliera imbottito di crine e ricoperto di pelle, di velluto, o di tela verde. Altri preferiscono un seggio alto, guarnito di un cuscino e di una spalliera. È quello che preferisco anch'io, dato che si può avanzare o retrocedere a piacere, e che sovente, con un banchetto a cremagliera, se il cupolino è inclinato, si è obbligati a curvare la schiena o a sedersi sull'estremità del bordo, posizione alla lunga, molto stancante. Oppure bisogna che il banchetto sia posto al centro della buca, ma allora si starebbe seduti fino a metà gamba, fatto che comporta un nuovo inconveniente - che poi non sarebbe comunque possibile se l'entrata è laterale. Nel caso in cui si adotti il

²¹² [N.d.T.] Nel sistema inglese, il pollice (inch), equivale alla dodicesima parte del piede, pari a 2,54 centimetri. Il perimetro dell'apertura della buca dovrebbe essere quindi di 76,20 cm. di larghezza e 60,96 cm di lunghezza.

seggio alto, si può aggiungere uno sgabello per un amico o un'amica (ciò è normalmente usato).

Le pareti interne di una buca devono essere imbottite di fieno ricoperto di tela blu o verde. Questa precauzione non è inutile d'inverno, e non nuoce per niente d'estate.

Il cupolino è generalmente dipinto di blu all'esterno. Ha tre fori, di cui due ovali e l'altro quadrato. I primi occupano la destra e la sinistra, il terzo il fondo, in direzione del maestro d'orchestra. Queste aperture sono necessarie al suggeritore, sia per corrispondere con la musica che per vegliare sulla ribalta, senza dover uscire con la testa dalla buca. Il cupolino deve essere mobile, e togliersi al bisogno, senza che per questo la buca resti aperta; poiché una botola sotto il pavimento del teatro, trattenuta all'interno da due ganci solidi, può chiudere l'orificio ermeticamente.

Ho visto molti cupolini a cerniera che chiudevano l'orificio della buca abbassandosi e facendo rientrare i due lati mobili all'interno; ma io li ritengo molto scomodi a causa della fatica che bisogna fare per alzarli ed abbassarli, perché è necessario rinnovare sovente le viti dei numerosi pezzi di cui sono composti, per la facilità con la quale la polvere e altre immondizie s'introducono nella cavità attraverso l'apertura quadrata del fondo, o i bordi spesso disgiunti. Il maestro d'orchestra richiede protestando questo tipo di costruzione per esigere che il cupolino sia abbassato quando dirige un balletto per vedere meglio un'azione di pantomima. Allora che si alzi il podio del maestro d'orchestra e che il suggeritore sia padrone a casa sua.

L'arredo del suggeritore si compone dei seguenti oggetti: 1° il seggio principale; 2° il seggio per l'amico; 3° il banchetto per i piedi; 4° il leggíó; 5° il bastone a tre punte; 6° la bacchetta; 7° il piastrone; 8° la lanterna; 9° la campanella; 10° la scheda traspositiva; 11° il tappeto; 12° lo scrittoio completo; 13° la borsa d'acqua; 14° e il ripetitore.

Ho già parlato dei due seggi; il banchetto non ha bisogno di descrizione.

Il leggíó di un suggeritore deve essere molto massiccio, con un bordo ampio scavato al centro; è guarnito da due ferri che abbracciano il bordo e una parte del dietro, e dal quale fuoriescono due fermagli arrotondati in ferro che entrano nel pavimento della scena e ne assicurano la sua immobilità. Questa solidità è stata giudicata indispensabile dall'esperienza. Quando ci si serviva di leggií mobili che si posizionano semplicemente sulla ribalta, i signori artisti nei loro giorni di

folia, passando, si divertivano, con il piede o il mantello, a rovesciare il copione manoscritto o stampato. Qualche volta addirittura, trascinavano il tutto ad una tale distanza che si era obbligati ad assumere una comparsa per interrompere la scena e restituire il leggio e la pièce al suggeritore, quando l'attore non lo faceva lui stesso.

Il bastone a tre punte è lungo circa 14 pollici²¹³ e realizzato in radica di legno, tornito con un pomo d'ebano da 12 a 15 linee di diametro ad ogni punta. Il suo principale utilizzo è di trattenere le pagine del copione che il vento fa girare frequentemente, o quelle di una brochure recentemente cartonata che non potrebbe mantenersi sufficientemente aperta senza l'aiuto di questo accessorio. È soprattutto utile quando la scenografia è chiusa da tutte le parti, e l'aria penetra solo attraverso il mantello d'arlecchino [manteau d'arlequin], usurpando il privilegio del suggeritore di soffiare sulle pagine della sua pièce facendole girare a sproposito.

Il bastone è funzionale anche ad avvertire il maestro d'orchestra con alcuni colpi leggeri dati al cupolino, quando una battuta di musica è stata saltata o snaturata. A questo segnale, l'orchestra attacca evitando una sgradevole lacuna. Infine questo stesso bastone è utile inoltre a fare salire o abbassare la ribalta per le luci, quando la manovra si fa dal sottopalco. Si conviene allora con il ragazzo di servizio del modo di battere all'interno della parte anteriore della buca, per effettuare le differenze di illuminazione richieste dalla scena, come il pieno giorno, il pomeriggio, la piena notte, il semibuio, il giorno e la notte progressivi o repentini.

Nei teatri in cui la ribalta è messa in movimento sulla scena stessa da un contrappeso posto nella quinta, a destra [cour] o a sinistra [jardin]²¹⁴, se è il suggeritore ad essere incaricato dei segnali, sarà posto nella buca un anello con il quale agitare al bisogno un campanello.

Ho visto un teatro in cui era il suggeritore stesso a fare tutte queste manovre di luci, attraverso una leggera manovella posta sotto i suoi piedi.

La bacchetta è un'astina di giunco, un po' robusta, di una lunghezza pari a quella che serve per battere gli abiti. È destinata a raccogliere dal proscenio i piccoli oggetti che gli artisti lasciano cadere espressamente o per negligenza; come braccialetti, gioielli, bicchieri, pugnali, fazzoletti, ecc., che

²¹³ [N.d.T.] 35,56 centimetri.

²¹⁴ Cfr. le voci *Cour* e *Jardin* del glossario rispettivamente a p.241.

possono disturbare, rovinarsi o non avere nessun senso con le scene o gli atti successivi. Si fissa ad una delle estremità di questa bacchetta un uncino in ferro, per tirare a sé gli oggetti di un certo peso e che possono essere trascinati. È implicito che questi molteplici accessori devono essere a portata del suggeritore e al di qua del sipario quando la ribalta è ampia.

Il piastrone è una tavoletta di 18 pollici per 12 circa²¹⁵, guarnita a lato da una maniglia e che assomiglia molto alla porticina di un forno. Il suggeritore mette questa tavoletta sulle proprie ginocchia per annotare velocemente un taglio, o scrivere una variazione sul copione manoscritto durante l'intervallo. Ma il vero e più importante uso del piastrone è quello di proteggere il suggeritore dai colpi di fuoco, dalle frecce, dagli schizzi di sciabole e altri proiettili che possono arrivare fino alla buca, sia per caso, sia a causa della malizia degli attori.

La lanterna è semicircolare senza chiusure e senza vetro. L'interno levigato e brillante accresce la luce della candela che vi si pone. Quando si ha notte fonda sulla scena, si appende la lanterna alla sinistra del cupolino tramite un anello e un gancio. Il ragazzo di servizio alla ribalta è incaricato di tenerla pulita e pronta qualche minuto prima di abbassare la ribalta.

Alcuni suggeritori hanno fatto applicare al loro leggìo un candeliere a braccio mobile come quelli che si vedono adattati ai leggii di musica; ma quando non è utile questo diviene ingombrante e la lanterna è quella generalmente più usata.

La campanella serve in alcune pièces in cui l'uso è frequente e che per agitarla ci sono battute e convenzioni che non potrebbero essere colte dal ragazzo degli accessori. Citerò per esempio una vecchia e breve commedia dal titolo: *La porte secrète*²¹⁶, o *La Femme Médecin*²¹⁷, che si recita molto spesso in provincia e qualche volta anche a Parigi al teatro della Gaîté.

La scheda traspositiva è un piccolo bastone in legno aperto nel mezzo, un po' come quello che i mercanti di stampe usano per appendere le loro incisioni su delle corde tese. Serve a segnalare su un manoscritto, le trasposizioni di scene o di atti, che sarebbero troppo lunghe da ricopiare e da rimettere al

²¹⁵ [N.d.T.] Rispettivamente di 47,72 centimetri e 30, 48 centimetri.

²¹⁶ [N.d.T.] Marc-Antoine, Désaugiers, *La porte secrète*, Paris, Duvernois, 1825. Rappresentata per la prima volta a Parigi al Teatro di Madame Sequi il 7 maggio 1825.

²¹⁷ [N.d.T.] Maurin de Pompigny, *La Femme Médecin, ou la porte secrète*, Paris, Fages, 1806. La pièce è entrata nel repertorio della Gaîté dal 1808.

loro nuovo posto. L'uso di questo oggetto è raro ma bisogna averlo per passare rapidamente da un posto ad un altro, quando la circostanza lo esige.

Il tappeto entra necessariamente nell'arredo di un suggeritore civettuolo e piccolo maestro. Guarnisce il pavimento del teatro che sta sul davanti della buca, e si appoggia al di sotto del leggíó le cui stecche di ferro entrano nel tappeto attraverso due occhielli per poi infilarsi nelle aperture fatte nel pavimento stesso. Ciò risparmia al suggeritore l'aspetto spesso polveroso e sporco di quella parte di pavimento che ha sotto gli occhi e le mani.

S'intende per scrittoio completo quello che è formato da due scomparti, il primo destinato all'inchiostro, alla polvere e ai panetti di ceralacca; il secondo a tutte le forniture da ufficio, come temperini, penne e matite. A questo si aggiunge un quaderno di *papier à rôles*²¹⁸, e si rifornisce di tutto al bisogno.

Quanto alla borsa d'acqua, è un accessorio invernale che resta presso il portiere, e che lui tiene bollente tutte le sere al momento della rappresentazione. Questo oggetto riscalda i piedi ed è preferibile agli scaldapiedi, in quanto non esiste nessun pericolo a servirsene. Si conviene con il portiere del teatro della retribuzione per questo servizio.

Il ripetitore è un leggíó a piede tipo quelli usati dall'orchestra ma più semplice e più leggero. Serve per le prove parziali e ordinarie. È il ragazzo degli accessori che lo conserva per poi metterlo davanti al seggio del suggeritore nelle ore in cui si prova al teatro.

Gli amministratori [administrateurs] forniscono una parte dell'arredo sopra descritto, il suggeritore si procura il resto a proprie spese, quando la sua richiesta non è accettata.

In un teatro ben organizzato il suggeritore deve avere nella sua buca due cordoni per i campanelli e due sonagli.

Essere a conoscenza di:

Un campanello corrispondente all'arcata principale [ceintre] per far abbassare il sipario. Un secondo cordone con campanella deve essere messo vicino al leggíó del maestro d'orchestra, il solo che può far alzare la tela, al momento della fine dell'ouverture²¹⁹.

²¹⁸ [N.d.T.] Il corsivo è mio. Nel Medio Evo, certe raccolte d'atti anziché essere composte in registri si presentavano sotto forma di fogli di pergamena cuciti l'un l'altro e arrotolati, chiamati appunto *papier à rôles*. Cfr. Christian Galantaris, *Manuel de Bibliophile*, Paris, Éditions des Cendres, 1998, p. 230.

²¹⁹ In certi teatri, è il suggeritore che fa alzare il sipario, al segnale che gli dà il maestro d'orchestra colpendo con il suo archetto sul cupolino.

Un sonaglio di richiamo posto anch'esso nell'arcata principale, sia per bloccare il sipario se per errore cadesse, sia per indicare che bisogna abbassarlo solo a metà; sia infine per dare una battuta d'accessorio, come pioggia, vento, tuono, ecc.

Un altro campanello di timbro diverso rispetto a quello precedente, ugualmente per accessori, quali cannone, campane, lampi di fuoco, lampi, e altri secondo la pièce e le convenzioni.

Infine, se è necessario, il sonaglio della ribalta.

La maggior parte delle buche hanno un solo anello di campanella, e tuttavia la messa in scena dimostra ogni giorno l'estrema utilità di ciò che ho appena spiegato, e che sarebbe di grande aiuto contro la negligenza e l'inesattezza riconosciuta dei ragazzi di servizio o dell'arcata principale e d'accessori.

Capitolo Quarto

Diritti e doveri specifici del suggeritore

Il suggeritore fa parte della régie di un teatro, il suo posto arriva subito dopo quello del sous-régisseur ed è alla pari con quello degli artisti dai quali riceve solo preghiere e non ordini, a meno che non sia stipendiato dagli attori stessi in quanto *sociétaires gérants*²²⁰.

La prima preoccupazione di un suggeritore, quando entra in una compagnia è quella di informarsi da coloro che la compongono del modo in cui desiderano sia fatto il suggerimento; è infatti essenziale assecondare le loro abitudini durante i primi mesi dell'ingaggio, almeno fino a quando può giudicare da sé stesso la portata della loro memoria e dei piccoli difetti che l'amor proprio li ha abituati a nascondere, e quindi a trattarli di conseguenza. In un quaderno destinato a questo uso saranno appuntate le note esatte di queste differenze che saranno ulteriormente modificate se

Questo però è un cattivo metodo. Il suggeritore potrebbe non arrivare a tempo, e d'altronde, non è compito difficile adattare un anello del campanello all'orchestra.

²²⁰ [N.d.T.] Alcune compagnie francesi possono essere composte sia da membri in *sociétaires* e attori che hanno un ingaggio di lavoro fisso, o *pensionnaires* con ingaggio a termine. I *sociétaires* solamente hanno voce nella gestione amministrativa da cui dividono gli utili proporzionalmente alle loro quote.

l'esperienza lo dimostrerà. Il suggeritore deve osservare una scrupolosa precisione, quanto alla sua presenza ai lavori indicati nel programma di repertorio [tableau-répertoire], ovviamente per ciò che lo riguarda. Tutte le prove esigono la sua partecipazione, anche quelle nel foyer che si chiamano collazione delle parti²²¹ [collation de rôles], a meno che non sia dispensato dal suo régisseur che può desiderare tenere il copione sia nel foyer, sia a teatro per le prime prove di messa in scena.

È necessario che il suggeritore arrivi a teatro almeno un quarto d'ora prima dell'alzata del sipario per preparare le brochures dello spettacolo, ricevere le raccomandazioni degli artisti, e a volte anche per sostituire il sous-régisseur nel caso in cui questi mancasse all'ordine senza averne avvisato l'amministrazione, e in questa ipotesi, avere un'idea di quello che il suggeritore dovrà fare non sarebbe affatto fuori luogo.

Innanzitutto si deve informare della presenza o meno del régisseur. Se costui non è a teatro, il suggeritore deve andare nei camerini dagli artisti che recitano nella prima pièce, per assicurarsi del loro arrivo e vedere se sono pronti ad entrare, soprattutto se aprono la scena e se sono in scena al momento in cui si alza il sipario; far suonare l'ultima chiamata; informarsi dal capo-macchinista se la scenografia è completa in tutte le sue parti; battere i tre colpi per l'orchestra e constatare le multe, se occorre.

Le multe sono abitualmente fissate dal regolamento del teatro. Quelle che il régisseur impone riguardano solo gli artisti drammatici e gli impiegati. I responsabili delle professioni in genere se le impongono da soli, il maestro d'orchestra raccoglie quelle dei propri musicisti, il capo del corpo di ballo iscrive quelle dei propri compagni; la stessa cosa vale per le comparse e per i macchinisti, secondo l'uso stabilito dal teatro e che bisogna conoscere.

Nel caso in cui un'assenza, un'indisposizione o qualsiasi altra causa facesse ritardare l'inizio dello spettacolo, bisognerà riferirlo subito a qualche autorità dell'amministrazione avvisando direttamente o per interposta persona. Se, caso straordinario, non si trova nessun capo e tutta la responsabilità cade sul suggeritore, ci sono due possibilità per togliersi dall'impiccio: la prima è quella di far leggere la parte dopo

²²¹ [N.d.T.] Il corsivo è mio. Le parti "scannate" dall'insieme delle battute di una pièce che corrispondono ad un ruolo. Nella copiatura di queste parti spesso sono incluse le ultime battute dell'interlocutore precedente.

aver fatto fare un annuncio da un attore, poi, sarebbe meglio cominciare dalla seconda pièce annunciata, se gli artisti sono arrivati, cosa spesso possibile quando lo spettacolo si apre con una breve pièce. Se l'attore, assente o indisposto, recita nelle due opere, bisogna far leggere la sua parte nella prima opera, sperando che arrivi o che starà meglio al momento di recitare l'altra.

Queste letture di parti divertono raramente il pubblico, come pure accoglie male anche gli annunci che si fanno; tuttavia talvolta ne è divertito. Per esempio, una certa sera che noi dovevamo rappresentare in provincia *L'Aveugle du Tyrol*²²², l'attore che recitava la parte del conte Ernest non aveva affatto seguito la compagnia; si era divertito nella cittadina vicino e non era ancora arrivato nella città dove lo aspettavano, al momento di recitare. Il pubblico era già spazientito, e come si sa, nessun pubblico è meno paziente e meno indulgente di quello di provincia. Si prese dunque la decisione di far leggere la parte. Il régisseur fece alzare il sipario, si avanzò verso gli spettatori e, dopo i saluti di convenienza, si esprese così:

«Signori, siamo portati a credere che una grave indisposizione trattiene nella città vicina, dove abbiamo recitato ieri, il nostro compagno *un tale* poiché non è qui tra noi. Ora, per non farvi aspettare ancora e nell'impossibilità di cambiare lo spettacolo, vi pregherei di accettare che M**** *legga la parte del cieco*».

Una risata generale fu la sola risposta degli spettatori; e l'artista annunciato lesse la parte del cieco in mezzo all'ilarità che si prolungò fino alla fine della serata.

Non è facile far bene un annuncio; è come per quelle piccole parti che non sono gran cosa, ma che proprio per questo sono difficili da recitare. Per quelle, come per questi, il pubblico non è affatto disposto all'indulgenza. Se non fischia, ride, e in fondo l'uno vale l'altro, ma torniamo a noi.

I bollettini del repertorio sia per i giornali, sia per gli attori; il programma dello spettacolo e delle prove, i biglietti di servizio e altri piccoli lavori di sous-régie sono anch'essi di competenza del suggeritore, quando il régisseur è assente. Solo la polizia del teatro non può essere sostituita dal suggeritore visto l'obbligo d'occupare la buca durante la rappresentazione.

²²² [N.d.T.] Frédéric Dupetit-Méré, *L'Aveugle du Tyrol*, Paris, Fages, 1807. La pièce è stata rappresentata la prima volta al teatro della Gaîté il 16 marzo 1807.

Il suggeritore ha diritto ai biglietti di servizio, quando sono distribuiti. Dico *ha diritto* perché è d'uso regalarli, ma siccome non è per niente un obbligo del direttore e non è nemmeno parte dei contratti, non lo si può esigere. Questo favore è normalmente dispensato due o tre volte a settimana quando lo spettacolo funziona sulle pièces già conosciute, ma che si continua a dare al pubblico aspettando quelle nuove. Si usa anche distribuire i biglietti il giorno, l'indomani e il giorno successivo della prima. Gli artisti ne ricevono uno o di più secondo l'importanza delle loro parti; ma il suggeritore ne ottiene solo uno dall'amministrazione, anche se molto spesso recita gran parte delle parti della pièce. Ma come si dice: *Suggerire non è recitare*. Quante volte, dopo tante rappresentazioni, ho sentito, con le mie orecchie, complimentare un certo attore o una certa attrice sull'enorme successo che lui o lei avevano avuto, mentre sarebbe dipeso solo da me cambiare dei bravo in mormorii, e gli applausi in fischi!...Mi contentavo di prendere tacitamente e modestamente la mia parte di elogi, balbettando a bassa voce: *Sic vos non vobis...*

Oltre ai biglietti dell'amministrazione, gli artisti ricevono qualche volta anche quelli degli autori. Questa piccola risorsa spetta al suggeritore che non teme di sfruttarla. Raddoppia il favore amministrativo procurando quattro posti con cui si può gratificare i propri familiari e amici.

Molti autori dimenticano di dare un biglietto al suggeritore eppure, non è mai troppo ripeterlo, il suo talento non è mai estraneo al successo di un'opera; ma pensano: è suo dovere, è pagato per questo. Sì, certo, io sono pagato, ma posso essere più o meno abile, più o meno disposto o intelligente. Si è riusciti a pensare la ridicola abitudine di dare "favori" agli artisti indipendentemente dai loro stipendi, per farli impegnare nella recita; perché non si accorderebbe al suggeritore questa piccola gratificazione per incoraggiarlo a far bene il suo lavoro, soprattutto quando il suggeritore è solo per il suo impiego?...

Inoltre, perché tanta fatica per ottenere questi biglietti?...Perché questo desiderio smodato di riceverne da tutte le parti?...È per il piacere di regalarli?...È per farsi applaudire?...Si dice che sia per l'una e l'altra cosa; ma più sovente è per venderli; ed ecco quello che non si dice. Infatti, bisogna dire che questo monopolio è ben produttivo, poiché ho conosciuto una semplice danzatrice del corpo di ballo che tutto l'anno si vestiva, dalla testa ai piedi, con il solo prodotto dei

suoi biglietti. Questo basterà per dare la misura del beneficio che può trarre un titolare di ruolo [chef d'emploi]²²³ che non tiene agli applausi della cabala [cabale]²²⁴.

Malgrado le tasse e tutte le misure di rigore che sono state prese per neutralizzare gli effetti onerosi delle vendite dei biglietti di spettacolo, sarà molto difficile evitare queste manovre fino a che i teatri ne accorderanno, e finché gli autori avranno il diritto di emetterli. Come si può immaginare di fermare questo traffico, quando ho visto un direttore stesso, proporre ad un orafò di pagargli la parure della sua amante con i biglietti dell'amministrazione?...

Il ragazzo di sala è tenuto a pulire la buca del suggeritore, di cui trova la chiave dal portiere il giorno concordato per questa operazione, che avviene almeno una volta a settimana. Tale servizio non richiede nessuna indennità da parte del suggeritore la quale non potrebbe essere che volontaria e non obbligatoria.

Un suggeritore, quando è solo per l'impiego, può assentarsi di tanto in tanto, a condizione di farsi sostituire da un attore o da un'altra persona capace di fare il suo servizio, una volta ottenuto l'accordo del Direttore [Directeur] o del capo Régisseur. Eccetto, tuttavia, durante le prime dieci rappresentazioni di un'opera nuova, durante le prime cinque rappresentazioni di una ripresa, e durante i tre primi debutti di un artista qualunque. Non può nemmeno assentarsi quando lo spettacolo è stato cambiato repentinamente, né quando un artista sostituisce uno dei compagni indisposti. Al di fuori di questi cinque casi, sarà facile ottenere una serata libera, e anche una giornata, a meno che non sia destinata dal programma di repertorio [tableau-répertoire] a una prova generale.

Ogni volta che una pièce è stampata, è d'uso consegnare un esemplare al suggeritore, è un dono che gli autori devono fargli a titolo di gratificazione. Molti di questi Signori s'affrancano da questo compito; allora, il suggeritore si procura un esemplare prendendolo fra quelli che l'editore invia normalmente all'amministrazione per la biblioteca del teatro. Questa piccola tassa è ben meritata per lo sforzo gratuito di far

²²³ [N.d.T.] È l'attore a cui spetta di recitare le parti migliori soprattutto alle prime rappresentazioni. Gli *emploi* nel XIX secolo sono classificati in base a categorie disomogenee, sociali (Re, Regina, Principe, Principessa), psicologiche (Ingenua, Innamorata), tecniche (primo attore e attor comico).

²²⁴ [N.d.T.] La *Cabale* è il comitato delle *clagues*, si veda il V capitolo.

mettere sempre la stampa conforme al manoscritto, e per quella che a volte lui si dà di controllare un copione destinato al tipografo.

Dirò di più: questa procedura, assolutamente essenziale, dovrebbe avere forza di legge, e lo dimostro. Gli esemplari regalati ad un suggeritore accurato, sono riuniti in collezioni e rilegati dopo essere stati resi conformi a quelli che lui ha usato per suggerire. Conservati a casa sua diventano una succursale della biblioteca del teatro, e se, sfortunatamente, questo teatro divenisse preda di un incendio, si ritroverebbe dal suggeritore, se non il vecchio repertorio, almeno tutto il repertorio moderno, con le vere indicazioni, i segni della musica, le convenzioni, variazioni, ecc. È così, che nel 1827, quando ci fu il disastro dell’*Ambigu*, dove ho esercitato la mia professione, se non si avesse avuto la fortuna di salvare la biblioteca, sarei stato in grado di fornire un repertorio completo che andava fino all’epoca concernente al mio apprendistato²²⁵.

Il suggeritore che aggiunge al suo titolo quello di bibliotecario trae ancora, se vuole, un certo profitto da questo impiego, ed ecco come: succede abbastanza spesso che un sostituto dell’uno o dell’altro sesso che ha cura della sua arte e che desidera avanzare, chieda, al momento della creazione di una pièce, una spedizione della parte che potrebbe coprire nel caso in cui il titolare di ruolo la lasciasse o si ammalasse. Queste parti di sicurezza si pagano due, tre e quattro franchi, secondo la loro importanza. Ci sono anche degli artisti che vogliono conservare la collezione intera delle loro parti²²⁶, e che, di conseguenza, richiedono una seconda spedizione, visto che la prima, che è stata loro recapitata gratis, avendo subito l’usura delle prove e sopportato i cambiamenti operati dalla messa in scena, non è più abbastanza leggibile, né abbastanza pulita per essere conservata. Questa seconda spedizione è pagata a parte al suggeritore dall’artista che l’ha richiesta. Altri si fanno copiare un ruolo tutto intero, che il suggeritore trascrive in forma di raccolta in un quaderno che in seguito si fa rilegare. Questo lavoro di lungo respiro, si calcola nel complesso o a riga.

La messa conforme di un esemplare che deve servire da prototipo ad una nuova edizione; le variazioni; le messe in scena richieste dalla provincia; le strofe, scene, tirate, ecc.,

²²⁵ [N.d.T.] Cfr. alle pp.93-102.

²²⁶ Ce ne sono molto pochi.

estratti di un'opera qualunque e sollecitati da tanti amateurs, sono altrettanto piccoli redditi ricavati dal posto di bibliotecario.

Benché questi piccoli profitti fossero abbastanza redditizi ho sovente rifiutato di riceverne il prezzo: non perché lo credessi illegittimo o non degno di me; ma preferivo godere di qualche credito, piuttosto che di un compenso che mi obbligasse a questo lavoro.

Gli altri diritti e doveri del suggeritore che risultano dalla pratica della professione, dalla tenuta della biblioteca e delle scritture faranno parte dei rispettivi capitoli ai quali rinvio il mio lettore.

Capitolo Quinto

Segni e termini convenzionali della professione

I termini da conoscere bene per esercitare come si deve la professione di suggeritore sono: le *battute* [les *repliques*], i *rinvii* [les *renvois*], le *variazioni* [les *traditions*], le *trasposizioni* [les *transpositions*], le *parentesi* [les *accolades*], i *tagli* [les *coupures*], gli *anti-contro-senso* [l'*anti-contre-sens*], le *marche preventivo* [le *prévenante*], *importante* [l'*importante*], *preveggenete* [le *prévoyante*], e molte abbreviature che rendono la pratica più facile, più veloce e più sicura. Una tavola aggiunta a questo capitolo ne dà l'esatta forma, che ho molto semplificato affinché l'esecuzione pratica non soffra di certe difficoltà²²⁷.

Parleremo prima delle battute che sono una delle cose principali a teatro: tutto si fa per battute, ed è dalla loro perfetta conoscenza che ogni sera si può ottenere l'insieme così necessario all'esecuzione drammatica.

La battuta si dà a parole o con azioni: è l'ultima parola o l'ultima frase di una strofa. È una posa, un gesto, un fatto qualunque, che determina l'emissione immediata di un'altra

²²⁷ Pubblicheremo più avanti questa tavola, la cui composizione è curiosa. [N.d.T.] In realtà questa tavola ed altre ancora citate non sono mai state pubblicate, forse per difficoltà di ordine grafico o, per dimenticanza. In ogni caso le relative indicazioni sono reperibili consultando il menabò manoscritto del *Manuel du souffleur* conservato alla BMO con la sigla C4464, e di cui ne abbiamo dato conto nei paragrafi precedenti alle pp. 102-10.

parola, di un'altra frase o di un'altra azione, sia apparente che nascosta. Attori, musicisti, macchinisti, impiegati, tutti si porgono reciprocamente delle battute che concorrono alla riuscita completa dell'operazione.

Ci sono due specie di battute, le ordinarie e le straordinarie. Le battute ordinarie sono quelle che si chiamano mischiate, a senso sospeso, a senso tagliato, a senso perfetto, di entrata, di uscita, da fuori e di richiamo. Queste battute concernono solo la copia delle parti [scannate], e non hanno alcun segno caratteristico; è solamente che le denomina e le fa riconoscere la loro costruzione. Ne offrirò alcuni esempi nel capitolo delle scritture.

Le battute straordinarie sono le battute parlanti, d'azione e d'accessori.

La battuta parlante è quella che in un certo senso detta la risposta che deve dare l'interlocutore all'attore che la porge. È più o meno sensibile e complicata. Sta all'intelligenza del suggeritore riconoscerla ovunque la si ritrovi, al fine di inviarla all'artista, quando non l'avrà omessa; poiché la dimenticanza di questa battuta infatti può distruggere tutto l'effetto di una scena. Così, per esempio, suppongo A e B in scena:

A - I vostri ordini sono eseguiti, Signore, il colpevole è nelle vostre mani; l'ho fatto buttare in un *nascondiglio* di cui ho la chiave. [Vos ordres sont exécutés, Seigneur, le coupable est en votre pouvoir; je l'ai fait jeter dans un *cachot* dont j'ai la clé.]

B - (*Vivacemente*) - La chiave?... Dammela. [La clé? ... Donne-la moi.]

Di cui ho la chiave [Dont j'ai la clé], è evidentemente la battuta parlante che diventava indispensabile a B per parlare, e se A snatura la frase, o si ferma alla parola *nascondiglio* [*câchot*], B si troverà in imbarazzo, si turberà forse, e ne risulterà una lacuna, un errore d'insieme, di cui il pubblico non tarderà a testimoniare il suo malcontento.

Il segno della battuta parlante si marca come alla prima figura della tavola n° 1²²⁸. Si pone a margine del copione o della brochure, di fronte alla battuta, e, per rendere il segno più visibile, lo si riproduce, se si vuole, alla parola o alla frase che lo ha determinato, congiunta all'altro con una linea perpendicolare, come quella alla figura 2 della stessa tavola.

²²⁸ Cfr. la nota 227.

La battuta d'azione è quella che segue un movimento, un gesto, un'azione qualsiasi che è fatta dal personaggio che è stato colpito o che comunque riceve. Se la musica l'accompagna, essa cambia nome e diviene battuta d'accessorio, è allora il brano di musica che diviene il motore dell'azione.

La battuta d'azione non è sempre sentita da colui alla quale si riferisce, e quando il movimento che esige è molto utile all'andamento della scena, il suggeritore è obbligato ad indicare all'artista in errore ciò che deve fare. Di conseguenza e per giungere allo scopo, se il copione non porta nessuna indicazione relativa al movimento voluto, il suggeritore annoterà in un luogo visibile il segno tracciato alla figura 3 della stessa tavola.

La battuta d'accessorio è molteplice; essa cambia di segno secondo l'oggetto alla quale si applica. Chiamo accessorio tutto ciò che non è parola: così la *musica* [la *musique*], la *ribalta* [la *rampe*], il *sipario* [le *rideau*], la *cabala* [la *cabale*]; i diversi rumori, come: *schiaffi* [*soufflets*], *colpi di fuoco* [*coup de feu*], *tamburi* [*tambour*], *tuono* [*tonnare*], *fanfara* [*fanfare*], *cannone* [*canon*], *campane* [*cloches*], *tam-tam*, *campanello* [*sonnette*], *pioggia* [*pluie*], *vento* [*vent*], *neve* [*niege*], ecc., ecc., sono tutti accessori e le battute che li veicolano sono motrici.

Abbiamo un solo segno o rinvio per tutte; è l'oggetto della figura 4. È formato in maniera da poter essere messo tra le frasi del testo, e si riproduce a margine con il segno del nome dell'accessorio richiesto; così indipendentemente da questo segno generale, che serve da rimando, ho sentito il bisogno di creare altri segni che rappresentano in sintesi l'effetto da riprodurre, o l'oggetto da mettere in azione. Quando ci sarà nel testo spazio sufficiente per porre il segno distintivo e proprio dell'accessorio, si potrà evitare il segno principale o banale.

Ecco dunque i segni distintivi che si devono mettere alla fine delle frasi, se c'è posto, o nei rinvii e a margine di quelle che sono le battute di accessori.

Per la musica, vedere fig. 5. Il segno della musica continua, fig. 6, serve ad inquadrare da un solo lato tutto ciò che si dice durante un movimento lento; poiché capita spesso (soprattutto nei melodrammi) che si parli durante un brano musicale; occorre quindi che il suggeritore ne sia istruito affinché non attenda che l'orchestra si fermi per soccorrere l'attore che mancasse di memoria. Tutto questo ha ancora

attinenza con l'insieme dello spettacolo. I compositori mettono anche, dopo alcune parole ad effetto, un breve *forte*²²⁹ che essi nominano *tratto*. Questo tratto di musica, che anche il suggeritore deve conoscere è indicato alla figura 7, e dato che può facilmente ripresentarsi nel mezzo del testo, non ha mai bisogno di un rinvio al segno generale. Si aggiunge ai segni di musica delle fig. 5 e 6, e al di sopra della lettera che li caratterizza, il n° del ripetitore. Quanto al numero del tratto, fig. 7, questo si mette a margine e di fronte al segno. Questa misura serve molto alle prove parziali in quanto indica velocemente al violino ripetitore [violon répétiteur], il posto da cui riprende la scena.

Questi tre segni servono al suggeritore anche per avvertire il direttore d'orchestra quando una battuta di musica è stata saltata o snaturata. Ciò si fa con il bastone a tre punte di cui ho parlato nel capitolo precedente.

La notte si fa dal teatro o dalla ribalta, qualche volta da tutte e due allo stesso tempo. Solamente la notte alla ribalta, indica un crepuscolo. Quella dal teatro indica solo una notte schiarita dalla luce di un lampadario, di una candela, di una lampada, ecc. Quando i diversi movimenti della ribalta riguardano il suggeritore, gli servono dei segni per distinguerli al primo colpo d'occhio, al fine di dare al tecnico delle luci i segnali convenuti con lui.

Eccoli:

Notte piena fig. 8; pieno giorno, fig. 9; semi-buio, fig. 10, tavola n° 1.

Ci sono delle scene nelle quali il giorno o la notte devono arrivare improvvisamente, come per esempio in una camera, in un salone, sia perché si spenga una luce, sia che se ne aggiunga un'altra; ci sono voluti nuovi segni per queste due differenze: si vedranno alle fig. 11 e 12. Se la situazione esige una progressione molto sensibile nel giorno o nella notte della ribalta, si potrà aggiungere alle fig. 8 e 9 una *P* per fare la distinzione.

Il sipario, fig. 13. – Si è fatto entrare tra i compiti del suggeritore quello di abbassare il sipario, ciò vuol dire dare il segnale necessario alla sua calata, perché soltanto lui può vedere bene la formazione del quadro finale. A volte un atto non finisce affatto sull'ultima parola del dialogo; c'è un altro gioco di pantomima che ne prolunga la durata; sovente c'è anche un tempo morale da calcolare per lasciare il pubblico

²²⁹ [N.d.T.] Nel testo originale è in italiano.

giudicare e assaporare un effetto qualunque. Capita ancora che, quando il sipario di un teatro è pesante e scende lentamente, è necessario farlo abbassare alcune parole prima della fine del dialogo o alcuni secondi prima della posa di un quadro finale, al fine di evitare la freddezza che risulterebbe da un'attesa troppo lunga degli attori nella stessa posizione, o della fine della musica prima della caduta completa della tela. Ora, il segno del sipario diviene indispensabile e si mette conseguentemente sia alla fine del dialogo, sia tra le indicazioni del quadro, con un'osservazione: che in quest'ultimo caso, bisognerebbe, onde evitare la confusione, fare uso del segno generale e mettere la suddetta marca a margine del copione o della brochure.

Chiamiamo cabala questo comitato extra-ottimista, sovente salariato dalle amministrazioni, dagli autori e dagli attori, che applaude sempre, che vede senza guardare, ascolta senza intendere, giudica senza conoscere, e che fa spesso più danno che bene ai teatri, agli autori e agli artisti. Voglio parlare dei cavalieri del lustro, dei Romani, dei claquers, per essere chiari. Questi signori hanno un capo; lo si è visto assistere qualche volta alle prove generali; all'inizio; prendeva o riceveva note dei momenti da sostenere, da *accalorare* [à *chauffeur*]; delle chiamate a due o tre riprese, dei bravo²³⁰, delle esclamazioni, dei trepidii di approvazione e altri elementi di successo forzato. Ora, voi comprendete che gli servono anche le battute. La cabala è divenuta uno degli accessori più importanti dei nostri teatri e siccome sospende gradevolmente per l'autore e l'attore l'andamento della pièce, il suggeritore ha bisogno di segnare i passaggi in cui agisce, affinché non si sgoli a sproposito. Se per caso il capo della claque manca alla consegna, lascia una piccola lacuna silenziosa: questo fa crescere il naso dell'artista o dell'autore che contava sul suo effetto perché lo aveva pagato; ricompensa degna di quelli che l'acquistano. La marca di cabala si fa come alla figura 14.

Lo schiaffo. Fig. 15. – Lo fa dalla quinta il régisseur, o dalla buca il suggeritore. Sarebbe meglio che egli fosse fuori la buca; gli spettatori lo sentono meglio; c'è una maniera di darlo. Ci si deve organizzare qualche riga prima della battuta, preparando le mani e facendo il gesto a più riprese per esercitarsi. Questa preparazione ne assicura il successo. Lo schiaffo deve partire dal di sopra del leggíó, ed è molto importante saper misurare con l'occhio la mano dell'attore che

²³⁰ [N.d.T.] Nel testo originale è in italiano.

ne fa il movimento. Quando al metodo da impiegare perché l'effetto sia ben sonoro, occorre che le dita della mano destra colpiscano direttamente nel palmo della mano sinistra: questo lo sanno tutti.

La campanella, figura 16, è l'ultimo accessorio per il quale sono stati fatti dei segni. Gli altri si annotano semplicemente con i loro nomi, a margine, con l'aiuto del segno principale di rinvio. Devo solo far osservare che si aggiunge alle denominazioni degli accessori rumorosi un numero indicativo del numero di colpi che si devono dare. Se ci vogliono tre scampanellate, per esempio, io metterò un segno come nella figura 17; e se c'è bisogno di due colpi di cannone, si indicheranno così come li rappresento alla figura 18. La stessa osservazione vale per gli altri accessori.

Se il suggeritore è incaricato di campanelli e sonagli per far agire la maggior parte degli accessori, tutti questi segni sono utili. Se è il régisseur o il macchinista a dare i segnali, il suggeritore deve lo stesso annotarli per riconoscerli nei punti in cui devono essere, al fine di attendere gli effetti per suggerire l'attore a proposito; poiché se l'artista in scena deve dire: *Ecco il terribile segnale!*... Bisogna incontrare questo segnale, o la situazione diventerà comica, da seria che doveva essere. Lo stesso vale per tutti gli altri accessori che si devono lasciare agire prima di suggerire per non stancarsi inutilmente.

Quanto agli incendi, combattimenti, demolizioni e altre azioni di pantomima che si fanno quasi sempre sopra la musica, il segno dell'orchestra basta per indicare il riposo. Comunque, segnalerò il Balletto, figura 19, benché la musica lo indichi ugualmente, perché è d'uso in alcuni teatri che il suggeritore esca dalla buca e abbassi il suo cupolino nel momento dei divertissements, al fine di lasciare al maestro d'orchestra la possibilità di vedere più facilmente i passi per mantenere il tempo; in più, la parola *balletto*, non è sempre molto visibile nei copioni stampati, perciò è necessario segnalarlo in anticipo. Ci sono anche casi in cui il balletto si compone di più riprese mescolate al dialogo. Allora il suggeritore assiste al balletto durante più rappresentazioni; ma se il dialogo si trova tra il primo passo d'insieme e il passo principale, o tra quest'ultimo passo e il finale, il suggeritore è obbligato ad indicare e fare la sua uscita e la sua entrata secondo queste differenze.

I rimandi sono di tre tipi: primo, il rinvio, o segno d'accessorio di cui ho parlato sopra e che ho indicato alla

figura 4; secondo, il rinvio del testo, figura 19; terzo, e il rimando di variazioni, fig. 20.

Si sa che il rimando nel testo serve ad aggiungere al discorso una parola, una frase omessa che estende o chiarisce il pensiero. Qui, l'ho differenziato tre volte e nel modo che si usa nella pratica in modo da renderne più facile la sua applicazione. È raro che in una pagina di copione se ne trovino più di tre; e più di due in una brochure; d'altronde sta al suggeritore di evitarli il più possibile ricopiando uno o due foglietti del suo copione o sistemando la sua brochure coerentemente; poiché i rimandi, per quanto siano chiari, sono sempre molto fastidiosi per colui che suggerisce.

Ho creduto di dover differenziare ugualmente tre volte il mio rinvio di variazioni, benché sia raro che se ne trovino due e ancor più raro che se ne impieghino tre in una pagina. Ma nel caso più comune, in cui uno solo basterà, ci si servirà del terzo anello ornato da quattro punti, perché, essendo il più complicato, è anche quello più distinguibile.

Una variazione consiste in alcune parole, alcune frasi o parte di una scena che gli attori hanno inventato e che mescolano al testo originale per ottenere gli effetti; ovvero provocare il riso o gli applausi. Solo i comici possono fare le variazioni. Quando sono divertenti e arricchiscono una parte mediocre, è dovere di un suggeritore conservarle, in modo che se il titolare di ruolo lascia il teatro, il debuttante può approfittare degli stessi effetti usando gli stessi stratagemmi. Sovente capita che queste stesse variazioni cambiando di bocca perdano del loro valore e facciano *fiasco* [*fourre*], ovvero non diano affatto al sostituto lo stesso gradimento che hanno procurato al creatore. Allora il nuovo venuto le abbandona, si attiene al testo letterale o se ne inventa delle altre. Ma quanto a queste il suggeritore può dispensarsi dal conservarle, poiché a tutto bisogna dare un limite. Una brochure farcita di ogni tipo di variazioni diverrebbe illeggibile; tocca all'attore che le cambia di memorizzarle bene in modo da non aver bisogno del soccorso del suggeritore che, al limite, è tenuto a suggerire solo il testo dell'opera così come è stato definito al momento dalla sua creazione.

Tra le variazioni che nascono dalle prime rappresentazioni di una qualunque opera, in prosa, ve ne sono spesso di molto brutte, approvate solo dal basso pubblico, e che provocano solo il riso della gente del popolo, mentre dispiacciono alle persone di buon gusto e alla compagnia. Altre ancora non hanno nessun senso, magari, un attore le ha

lanciate a caso, stupito lui stesso dell'effetto che hanno prodotto e solo lui le conserva visto il loro valore. Queste molteplici variazioni, che si chiamano "bastarde", fanno spesso un *fiasco* completo - ciò dipende dalla composizione della sala- e un suggeritore ragionevole non si dà affatto la pena di consacrarle, soprattutto quando sono brevi e poco adatte alla situazione. Si limita semmai a marcare il punto con il segno delle variazioni bastarde che si vedrà alla fig. 21.

Capitolo Quinto (seguito)

Si chiama *trasposizione*, una qualsiasi inversione nell'ordine delle frasi, delle righe, delle strofe, delle scene o degli atti. Può essere di due specie: la trasposizione maggiore e la trasposizione minore: queste sono inoltre regolari o irregolari. Ogni volta che la trasposizione riguarda solo due frasi, o due strofe, da mettere semplicemente l'una davanti all'altra, essa è minore e regolare, e si segna come alla fig. 22. Quando agisce su diverse frasi o strofe, essa è minore, regolare e complicata: si aumenta allora il segno di tante curve quanto è il testo da trasporre. Vedere fig. 23. Questa trasposizione complicata si fa solo sul copione durante una prova di messa in scena al fine di non dimenticarla; ma si sente la necessità di ristabilire un ordine pulito da rimandi o fogli incollati, se si vuole suggerire con sicurezza.

La trasposizione di scene o di atti è maggiore e regolare. Non esige segni, ci si serve dello schedario di cui ho parlato al capitolo 3, per poterla fare al meglio, e ci si limita a scrivere molto grande, in basso: ANDARE ALLA PAGINA...E mettere ugualmente questa nota per ritrovare il punto da dove si era partiti.

La trasposizione minore irregolare è quella che concerne delle parole prese da una frase, o delle frasi prese in una strofa e che devono essere messe le une davanti alle altre. Quanto alle frasi, bisogna che si trovino esattamente in una stessa riga affinché il segno sia facile da porre e che non ci sia nessuna confusione. Esempio: Un attore deve dire in una scena...*Se io mancassi, sarei ingiurioso*...Preferisce dire...*Sarei ingiurioso, se mancassi*. Bisogna infine segnare questa frase nel modo in cui lui prende l'abitudine di dirla, altrimenti potrebbe turbarsi

in scena. È dunque necessario segnare così questa trasposizione. (**2** *se io mancassi*), (**1** *sarei ingiurioso*).

Non c'è nessun segno per la trasposizione maggiore irregolare; sarebbe troppo complicato. Bisogna ristabilire l'ordine al momento stesso.

In generale ogni trasposizione, eccetto la minore regolare, non deve far soffrire un buon suggeritore, che il giorno in cui è decisa dalla messa in scena, e si deve sistemare in maniera che non esista già più alla prima prova. Ci sono tuttavia delle stampe in cui la maggiore regolare può essere conservata su un manoscritto con l'aiuto di una scheda traspositiva, perché sarebbe troppo lungo riscrivere un atto, un quadro intero e che peraltro si aspetta la brochure stampata nel quale l'ordine sarà perfettamente ristabilito.

Le graffe impiegate dal suggeritore sono cinque e portano nomi diversi: *collettiva* [*la collective*], *pigra* [*la paresseuse*], *musicale* [*la musicale*], *tagliatrice* [*la coupeuse*], e *traspositiva* [*la traspositive*]. (figura 24).

Ho già parlato delle graffe musicali e traspositive, che sono state riprodotte alle figure 6, 22 e 23 della tavola I. Argomento dunque l'utilità delle altre tre:

La *collettiva* serve a riunire quelle piccole parole d'insieme che sono scritte una dopo l'altra, ma che si dicono in scena tutte d'un colpo. Questa unità ben distinta offre subito al suggeritore il punto nel quale deve fermare il suo sguardo per far continuare la scena, se l'attore che deve parlare dopo mancasse di memoria. Questa precauzione è più importante di quanto non si creda; ho avuto spesso l'occasione di constatarlo, e ne parlerò più avanti.

La *pigra* inquadra un luogo del manoscritto cancellato a torto e che si vuole ristabilire senza darsi la pena di riscrivere il passaggio. Allora, si aggiunge la parola *bon* per validarne l'uso. Questa parentesi è la sola che abbia una forma ordinaria.

La *tagliatrice* serve a delimitare da un lato il taglio tacito di cui parlerò più avanti.

Distinguo nella professione cinque tipi di tagli: *tacito* [*la tacite*], *momentaneo* [*la momentanée*], *clandestino* [*la clandestine*], *vagabondo* [*la vagabonde*] e *definitivo* [*la définitive*].

Il *taglio tacito* è una battuta, una parola o una frase che un attore normalmente salta, sia perché ne è infastidito, o disattento, oppure perché il suggeritore ha avuto la negligenza di non suggerire, a lui, o al suo interlocutore. L'uso finisce per consacrare questo taglio, e nessuno sa più da dove viene, né

come si è fatto. Quando si tratta di una strofa, di una battuta molto corta, o di due stesse battute, si inquadrano a lato del margine con la graffa detta *tagliatrice*. Se è una parola, una piccola frase nel mezzo di una strofa, si decide di eliminarla con una cancellatura. Allora, essa diviene tacitamente definitiva; ma quella che si trova tra parentesi resta intatta fino a che nuove prove richieste da una ripresa di parti o da dei debutti, vengono a ristabilire l'integrità del testo. Allora, si mette davanti alla tagliatrice la parola *buona*; e se tra questa e la pigra c'è una specie di somiglianza, essa differisce comunque, in quanto il passaggio non è cancellato, e la sua forma non è affatto ordinaria.

Il taglio *momentaneo* è una convenzione tra il suggeritore e il régisseur o l'attore, per abbreviare uno spettacolo troppo lungo, o per risparmiare il fiato già stanco di un artista. Oppure quando un sostituto è obbligato a recitare una parte ex-abrupto, senza avere avuto il tempo necessario e richiesto per impararlo. Vi si fa ancora ricorso in altri casi approvati dal régisseur: i tagli momentanei si indicano nel testo come alla figura 25.

Il taglio *clandestino*, per il quale ci si serve della stessa figura, non è autorizzato né dall'amministrazione, né dagli autori. Quando un artista se lo permette, lo fa d'accordo con il suggeritore per abbreviare una parte che lo stanca e lo annoia. Questo taglio è dunque momentaneo; ma a poco a poco, diviene definitivo, così come il primo, fino a che ci sono gli stessi attori che sono incaricati delle parti; poiché una volta che si è presa l'abitudine di tagliare dei punti segnati momentaneamente o clandestinamente, i tagli sono quasi consacrati. Tuttavia, il suggeritore deve lasciare sussistere i segni e non cancellare niente definitivamente, dato che molto spesso la ragione non ha affatto presieduto a questi tagli e che l'opera si ritrova a volte imperfetta. Un debuttante, davanti a una parte così accorciata, potrebbe trovarsi più a suo agio nel dirla nella sua totalità.

L'attore che pensa di fare un grande taglio clandestino, si mette a volte in pericolo, soprattutto quando la pièce è conosciuta dagli habitués. Si espone a che il pubblico, frustrato nelle sue attese, fischi e chiedi la battuta snaturata; e se, abituato a saltarla, l'artista dimentica [di dire] il pezzo troncato, tocca al suggeritore accollarsi l'errore sostenendo l'attore in questo momento difficile, in cui il pubblico, già mal disposto dal torto che gli si voleva fare, non perdonerà una memoria in difetto.

Il taglio *vagabondo* è quello che l'artista decide da solo in scena, e senza avvisare il suggeritore. Quando una pièce è di poco effetto, o quando gli attori sono stanchi di recitare un'opera di successo, diventano pigri e tagliano ogni giorno, a torto e a ragione, un pezzo delle loro parti. A volte, in un punto, a volte in un altro. Si divertono, ne fanno un gioco, e il pubblico che finisce per accorgersene, li rallegra fischiandoli. Si capisce che è impossibile al suggeritore annotare simili tagli, e consacrarli. In questi casi, lascia andare gli attori, salvo poi rimmetterli sulla buona strada, se essi fuoriescono al punto di perdersi.

Si chiama taglio *definitivo* quello che è autorizzato durante la creazione dell'opera alle prove, o che è consacrato in seguito dall'approvazione degli autori o dall'amministrazione! Questo taglio lo si fa come nella figura 26, con l'inchiostro, e leggermente, in maniera che si possa leggere il passaggio soppresso: poiché potrebbe succedere che lo si voglia ristabilire in seguito; non ho bisogno di dire che il quadrato incrociato che ho fornito come modello del taglio definitivo è regolare o irregolare secondo le forme del punto tagliato. Ma, qualunque esso sia, non si deve riempire il vuoto del quadrato che con una semplice croce, il cui tratto è leggero: il solo contorno può essere molto marcato.

L'anti-contro-senso, fig. 27. – Ho pensato di dover immaginare questo segno e di metterlo a margine del mio copione o del mio manoscritto, ogni volta che una frase composta da due membri è suscettibile di un contro-senso che l'attore commette involontariamente a causa della volubilità del suo eloquio. Ecco degli esempi:

«Comincio col mettere Germano sotto chiave, il portafogli nella mia tasca, ed eccomi [Je commence par mettre Germani sous la clé, le portefeuille dans ma poche, et me voilà.]. Oppure : «Ogni volta avrò bisogno delle tue gambe, le tue pene saranno ben pagate [Chaque fois que j'aurai besoin de tes jambes, tes peines seront bien payées.].»

Nel primo caso, l'attore doveva dire: «Comincio col mettere il portafoglio sotto chiave, e Germano nella mia tasca [Je commence par mettre le portefeuille sous la clé, et Germani dans ma poche.] ». Nel secondo: «Ogni qual volta che avrò bisogno delle tue pene, le tue gambe saranno, ecc [Chaque fois que j'aurai besoin de tes peines, les jambes seront, etc.].»

Questi contro-sensi sono comici: ne eccitano il riso, forse farebbero un favore al personaggio comico che li ha prodotti, ma un contro-senso in bocca ad un personaggio serio sarebbe

inevitabilmente fischiato. E' quello che un suggeritore intelligente deve cercare di prevenire e di evitare, tramite il suo segno, messo bene in vista, e che lo tiene in guardia contro questo inconveniente. Si adatta al segno, così come lo indica la figura, un tratto che parte dal centro e va a raggiungere laddove bisogna suggerire per evitare i contro-sensi.

Mi resta ancora da far conoscere, per completare questo capitolo, tre segni essenziali che io chiamo con il nome di preveniente [la prévenante] importante [l'importante] e preveggenza [la prévoyante].

Il segno preveniente è costituito da un tratto numerato (fig. 28). Si pone a margine davanti ad una riga, e la cifra che l'accompagna indica il posto della parola da suggerire in questa stessa riga. Solo un attore è capace di apprezzare l'importanza di questo segno: questi signori sanno perfettamente che a volte si trovano nelle loro parti delle parole che non li toccano affatto o con le quali sono poco familiari, e che bisogna suggerire loro fino a sazietà, altrimenti essi le potrebbero sostituire con altre poco conformi alla sintassi o alla sinonimia. È principalmente nelle opere in versi che la preveniente è indispensabile; poiché in prosa si può ancora cambiare impunemente una parola ferendo soltanto la purezza della lingua; ma in poesia, è un altro affare: non è permesso snaturare la metrica, né fare iati.

Il segno preveniente si fa anche con un solo tratto senza cifra, allora significa semplicemente prevenire, e si mette davanti alla prima parola di una strofa o di strofe di cui le battute non sono tanto evidenti per l'attore. Il segno preveniente doppio, ovvero composto di due tratti, significa prevenire tutte le frasi; e quando è tripla, vuol dire che l'artista non sa niente e che ha bisogno di essere seguito su tutto. Allora i segni doppio e triplo preveniente si posizionano a margine al centro della strofa. Vedi fig. 29.

Dato che questi segni, essenziali per certi attori, possono in seguito essere assolutamente inutili per altri e che la loro posizione sulla brochure può indurre in errore, spesso ho aggiunto al testo dei piccoli margini posticci che hanno raccolto questi segni e che ho tolto, quando sono divenuti superflui.

Il segno importante serve ad assicurare l'eloquio esatto di un passaggio che deve essere rapportato testualmente nel corso dell'azione drammatica; esso è stato creato per attirare l'attenzione del suggeritore su un punto che non si deve assolutamente dimenticare, né snaturare, perché può motivare

un'azione, una scena successiva, un'ulteriore situazione, necessaria alla comprensione del soggetto. Si mette a margine davanti al passaggio, come alla fig. 30.

Se il passaggio è lungo, si riproduce questo segno con la stessa forma, ma rigirata dove finisce l'importanza, cioè come nella fig. 31.

Il segno preveggenente è l'unione delle lettere T-V (Tournier Vite), messe alla fine di una pagina, come nella fig. 32, per avvertire il suggeritore che deve girare veloce il suo foglio, sia perché è stato fatto un taglio recentemente da una pagina all'altra, sia perché l'attore che deve parlare nel retro della pagina non sa la sua parte o manca di memoria proprio in quel passaggio.

In generale, il suggeritore che non vuole trovarsi in imbarazzo e non vuole metterci il suo attore deve sempre tenere il suo foglio pronto ad essere girato almeno tre righe prima della fine della pagina. Sono certo che molti dei miei colleghi hanno già capito per esperienza che questa precauzione non è affatto da disdegnare.

Capitolo Sesto

Le prove

È durante le prove che il suggeritore ha bisogno di conoscere profondamente tutti i segni utili alla sua professione; e qui egli acquisisce l'abitudine del suo copione e tutti i mezzi per suggerire bene la rappresentazione.

Ci sono diversi tipi di prove: 1° la collazione delle parti 2° la prova preparatoria al foyer ; 3° la mise en scène ; 4° la prova di memoria e d'insieme ; 5° la prova generale ; 6° e la prova parziale.

Una pièce, una volta uscita dai cartoni del comitato per essere recitata, è data al copista affinché ne estragga le parti. Fatto questo, si legge la pièce agli attori scelti per rappresentarla, e si distribuiscono loro le parti. Il giorno dopo si fa la collazione, cioè ogni attore, seduto, con la sua parte in mano recita, mentre il régisseur, che tiene il copione, segue l'attore per giudicare l'esattezza del copista e rimediare alle omissioni se ce ne sono. Si noti che questa operazione non

riguarda affatto il suggeritore; tuttavia, in mancanza del régisseur, può esserne incaricato.

Ad un certo momento, si fa sistemare nel foyer un tavolo e tutto ciò che serve per scrivere, e si procede alla collazione.

Se manca uno o più artisti, bisogna fare in modo che altri leggano le loro parti, al fine di non intralciare la lettura dell'opera.

A volte capita che, affrettati dal desiderio di mettere in scena, ci si dispensi dalla collazione delle parti e dalle prove preparatorie, soprattutto quando si è verificato il lavoro del copista, e si ha piena fiducia nella sua precisione. Necessità a parte, si tratta di un omaggio reso al talento del suggeritore-scriba, e posso affermare di averne goduto spesso.

Le prove dette preparatorie, al foyer, hanno lo scopo di familiarizzare gli attori con le loro parti; di sbrogliare un po' il dialogo, se così posso esprimermi, il dialogo, e più ancora forse di impegnare gli artisti; poiché, senza offendere questi signori e queste signore, bisogna dire che l'applicazione al lavoro non è la loro qualità dominante. I più imparano la loro parte solo alle prove, e se si dovesse contare sullo studio personale che essi dovrebbero fare, non si riuscirebbe mai a presentare una pièce al pubblico. È per questa ragione che li si stanca provando tutti i giorni, dopo la lettura fino alla rappresentazione, mentre se ognuno ci mettesse un po' di ardore e un po' di buona volontà, qualsiasi opera in tre atti, invece di quaranta prove, ne necessiterebbe solo quindici, con alcuni intervalli per l'esecuzione delle scenografie, accessori ecc. Così, i veri artisti, quelli che onorano la professione col loro talento, quelli che fanno della commedia un'arte e non un mestiere, conoscono quasi a memoria le loro parti alla prima messa in scena, e si risparmiano, con ragione, parecchie prove superflue causate dalla negligenza dei loro compagni. In un teatro severamente amministrato, essi pagano la multa, e tuttavia, se si guardano bene le cose, ciò non è giusto. Ecco come le abitudini diventano delle leggi. La consuetudine di provare una pièce tre volte di più di quello che ci vorrebbe è talmente radicata, che non ci si immagina possibile allestirla in tre volte meno del tempo che è impiegato normalmente in modo inutile.

È a partire dalla messa in scena che il suggeritore è utile. Tuttavia questo dipende dalle abitudini di colui che è incaricato di allestire l'opera; compito questo molto stancante e che appartiene all'autore, o al régisseur général, oppure ad uno dei direttori o amministratori il cui talento però sia provato

e riconosciuto. Se questa persona vuole tenere il copione e annotare egli stesso i cambiamenti che sopraggiungono nel corso delle prove, la presenza del suggeritore non è necessaria. Nel caso contrario esso è indispensabile. Si fa ugualmente sistemare nel teatro, durante queste prove, un tavolo e uno scrittoio completo con dei candelieri se la sala è buia.

Non ci si può immaginare quanto un copione cambi faccia quando è passato da una messa in scena accurata. Ci sono cancellature, rimandi, trasposizioni, cambiamenti di frasi, di parole, di pensieri, di espressioni; ci sono scene intere snaturate, rifatte e sovraccariche di novità; alcune volte diventano atti da comporre e da ricopiare interamente. Le persone estranee ai lavori di un teatro si chiederanno perché si smozzichi così una pièce letta e accettata dal comitato che, per averla scelta, l'ha trovata valida. Sì, senza dubbio, il comitato l'ha accettata; ma l'ha approvata globalmente, vi ha riconosciuto degli effetti di scena, vi ha visto una pièce e delle possibilità di successo; ciò basta, soprattutto quando l'autore fa parte del comitato, dell'amministrazione, o quando è il primo fornitore. Quanto alla forma, si conta sulla messa in scena e la pièce si fa a teatro. È il suggeritore che ne soffre di più, ma i suoi interessi personali sono troppo minimi per bilanciare con quelli dell'impresa; è del resto un animaletto drammatico sempre schiacciato dalla volontà di colui che dirige.

Questo spezzettamento viene anche dal fatto che pochi autori conoscono bene tutte le risorse e le esigenze del teatro. Indicano degli effetti, delle situazioni, delle intenzioni a volte impraticabili e che la messa in scena rifiuta. Ora, a volte basta una leggera modifica di indicazione per operarne una più grande sul resto dell'opera; poiché ciò che è naturale non è sempre grazioso, interessante o suscettibile di produrre effetto, e a volte è necessario creare inverosimiglianze, forzare la natura o velarla con il prestigio dell'arte, sia a parole, che in azioni, secondo il genere e il soggetto che si è trattato.

Le prove di messa in scena sono dunque le più difficili per il suggeritore, poiché ad ogni istante è obbligato di fare i cambiamenti decisi e che non sono sempre irrevocabili nel suo copione e sulle parti degli attori. Ancora felice quando qualche artista non curante, si è dimenticato o ha perso la sua parte, cosa che fa rimandare al giorno dopo la messa in conformità di questa parte con la pièce, se non addirittura a farne una nuova trascrizione.

Ho detto, credo, della necessità di un suggeritore scriva molto veloce; è soprattutto durante tali prove che questa

qualità è indispensabile, dato che l'impazienza di colui che mette in scena non s'accorda affatto con la lentezza nel trascrivere i cambiamenti indicati, perché le sue idee potrebbero perdersi in una lacuna troppo grande. Non si aspetta nemmeno che le correzioni siano fatte, e sovente il suggeritore deve memorizzarle e inviare le parole o le indicazioni successive agli artisti o al régisseur. La semplice osservazione che ci vuole tempo per tutto, sarebbe perlomeno giusta e ragionevole; ma si risponderà che quello non è il luogo per fare dibattiti, ma per allestire una pièce. La cosa migliore e la più semplice è di tacere e di obbligare la propria memoria a custodire le correzioni.

Fortunatamente la messa in scena porta con sé ad ogni momento alcune difficoltà che sono vantaggiose per il suggeritore. Per esempio un'entrata, un'uscita che si deve ripetere; un praticabile da indicare al macchinista; un accessorio che si deve aspettare; una scena muta che non è abbastanza espressiva e che si ripete quattro, cinque e sei volte per arrivare ad una perfetta esecuzione; un'intenzione che l'autore comunica all'artista ecc., ecc. Tutte queste piccole pause, che si ripetono spesso, allungano, è vero, le prove; ma danno respiro ad un suggeritore intelligente, che le impiega in modo proficuo per la pièce, sistemando il suo copione secondo la messa in scena, e annotando quei segni che crede siano necessari. Devo citare a questo proposito un episodio che mostra le difficoltà che si presentano a volte nella messa in scena di un'opera in situazioni più o meno difficili. Quando Guilbert de Pixérécourt allestì il suo melodramma intitolato: *Le Fanal de Messine*, al teatro della Gaîté, si ripeté cinquantadue volte, seduta stante, l'azione di ritirare dal mazzo di fiori di Phrosine il biglietto che lei aveva sistemato per Mélidore. Atto II scena VIII²³¹.

Le prove di memoria e d'insieme sono quelle che si continuano a teatro quando la pièce è interamente messa a punto, per consolidare la memoria, assicurare l'esecuzione perfetta e tenere gli artisti in esercizio mentre si terminano le scene, i costumi ecc. Quando gli autori sono minuziosi, queste prove portano ancora alcune piccole modifiche al dialogo o all'azione; ma è di solito poca cosa quando la messa in scena è rigorosamente diretta da un solo uomo che non si lascia influenzare da nessuno; poiché è un vero flagello per un teatro,

²³¹ [N.d.T.] La pièce di Gilbert de Pixérécourt, *Le Fanal de Messine*, (pubblicata nel 1824) fu messa in scena al teatro della Gaîté il 23 giugno 1812.

una messa in scena diretta da più persone. I pareri molteplici recano mille intralci alla rappresentazione; ne risultano spesso delle dispute, delle divisioni che minacciano la rapidità, ed anche il successo dell'operazione. Il fatto è che è impossibile mettere in scena in più persone; uno solo deve essere incaricato di questa interessante parte dell'arte drammatica, e se si crede di aver qualche osservazione da fare, non è certo nel mezzo del suo lavoro che la si deve comunicare, ma nell'intimità del suo studio. Si evita agli attori l'inconveniente spettacolo di discussioni d'amor proprio che non soltanto producono un cattivo effetto fra gli artisti, ma possono per di più indebolire la deferenza che essi devono avere per le istruzioni di colui che mette in scena. Quando c'è una divergenza d'opinione, ognuno si crede in diritto di dare il suo parere. L'attore sposa la versione più vantaggiosa alla sua parte; il compositore trema all'idea che si debba cambiare la sua partitura per doverla sacrificare ad un miglioramento dell'opera; il ripetitore approva il compositore; gli amici degli autori adottano le sue idee o le modificano; se il suggeritore osasse, difenderebbe il suo manoscritto contro i tagli e le aggiunte; infine, tutti vogliono dire la sua, e niente procede. Qualunque partito si possa prendere, ne risultano sempre degli interessi lesi, degli amor propri feriti, e qualche volta peggio ancora.

Durante la prova generale, essendo questa il simulacro della rappresentazione, il suggeritore deve occupare la buca. È solo là che segna con una matita i punti poco conosciuti e che sono stati in un certo senso consacrati durante le altre prove. Giacché spesso nel corpo di un'opera ci sono delle parole, giri di frasi, con le quali certi attori fanno tanta fatica a familiarizzare perciò hanno l'abitudine di sbagliare, e quindi bisogna suggerire loro fino a sazietà. È ancora a questa prova che il suggeritore mette definitivamente il segno del sipario.

Una prova generale deve essere poco suggerita, salvo le raccomandazioni articolari degli artisti, ma in compenso deve essere ben seguita. Le parti sono ormai ben conosciute, ed è inutile pressare e stordire gli attori. Del resto è necessario vedere se la loro memoria li sostiene sempre, e conoscerne la portata. Come si potrebbero conoscere i loro punti deboli, se si prevengono ad ogni istante? In questo sta la difficoltà di suggerire bene, ed è così che si riconosce il talento del suggeritore. Non si tratta di dire tutto all'attore, ma piuttosto di soccorrerlo, di aiutarlo e di prevenirlo a proposito. Ora, per essere sufficientemente istruito a tale riguardo, è

indispensabile che il suggeritore lasci il suo attore e lo veda indebolirsi alle ultime prove. È quello che molti artisti non vogliono capire, e invece è quello che dovrebbero fare, comprendere e soffrire loro malgrado. Quando sanno apprezzare il loro suggeritore, devono aspettarsi di essere sostenuti nei passaggi in cui hanno mostrato debolezza. Certamente, questo procedimento è buono, perché è meglio sbagliare molto in una prova generale che alla prima rappresentazione.

Quando un suggeritore ha nella sua compagnia degli attori difficili, originali, di cui parlerò più avanti, e che hanno l'abitudine di mettere tutti i loro errori sul suo conto, deve accettare di soffrire soprattutto durante le prove generali, ed ecco perché.

Tutte le autorità amministrative, piccole e grandi, accettano volentieri, in queste ultime prove, amici, parenti, giornalisti che vanno ad occupare i migliori posti della sala e giudicano la pièce in prima istanza, ma sempre nell'interesse dell'amministrazione. Questa sorta di comitato è un leggero stimolante per gli artisti, e particolarmente per le donne: si adornano, usano le proprie armi e la vanità rende un po' più sopportabile anche l'attore più mediocre, perché teme che l'autore o il direttore non gli rivolga qualche osservazione ad alta voce, che, benché giusta, lo offenderebbe fatta in presenza degli spettatori. Per le stesse ragioni, se un artista manca di memoria e non riesce a sentire immediatamente il suggeritore, aggrotta i sopraccigli, batte il piede, fa un gesto d'impazienza, guarda la buca, e lascia sfuggire borbottando qualche epiteto espressivo che non sono in grado di riprodurre. Tutte queste smorfie non stanno a significare che l'attore ha sbagliato, ma vogliono far capire all'auditorio che il suggeritore è maldestro e non conosce il suo mestiere. Esse non dicono al pubblico che l'artista non si è mai occupato seriamente della sua parte, che ha sbagliato nello stesso punto durante trenta prove, e che non ha mai lavorato per porvi rimedio; non dicono neanche che questo attore, quando si sbaglia, si turba al punto da non sentire il suggeritore, nemmeno se questi gridasse a squarciagola, sebbene quest'ultimo gli abbia inviato tre volte la parola abbastanza a tempo per acchiapparla se fosse stato abile. In simili circostanze, il suggeritore, onesto uomo e scrupoloso dei suoi doveri, regola la sua condotta in base agli epiteti e alla reputazione morale e privata del loro autore: farà sentire le sue ragioni durante gli intermezzi. Se questa scena si ripete parecchie volte e con sempre meno moderazione da

parte dell'artista, non c'è altro mezzo che abbandonarlo alla sua memoria e forzarlo a conoscere bene la sua parte. Se l'amministrazione si intromette e sostiene la malafede del suo pensionnaire, non vedo altra linea da seguire che quella di buttare lì il copione e cercare fortuna altrove.

Fortunatamente, si arriva raramente a questa estrema: l'autorità resta neutra, l'artista finisce col correggersi tacitamente senza che la sua memoria sia per questo migliore, sopporta pazientemente quelli che chiama gli errori del suggeritore, e che sono spesso proprio i suoi. Il pubblico mormora, il suggeritore ride, il cassiere incassa comunque, la macchina va avanti e tutti sono contenti...

Il suggeritore non interrompe una prova generale, se l'artista dice una parola o una frase per un'altra, quando il senso non si è alterato nella sua essenza. Ne prende nota tuttavia, fa una piega alla pagina per parlarne all'attore. Può capitare a volte che un autore minuzioso, che conosce la sua pièce a memoria, fermi lui l'artista in scena per fargli osservare questo errore. È una piccolezza ridicola che bisogna attribuire all'amor proprio degli uomini di lettere; ma se si rimprovera il suggeritore, egli risponde brevemente che non ha creduto di dover sospendere la scena per così poca cosa, e che ha segnato il punto per evitare la ricaduta.

Tutti i nuovi segni prodotti dalle prove generali, e marcati a matita si riportano ad inchiostro dopo lo spettacolo, per assicurarsi gli effetti, sempre salutari e che concorrono potentemente all'insieme e al bene della rappresentazione dell'opera.

La prova parziale è quella che si accorda ad un debuttante o ad un artista della compagnia che prende una parte in una pièce vecchia come sostituto. Allora, si ripetono solo le scene che lo riguardano, per indicare le entrate, le uscite e le intenzioni della parte. Questa ripetizione si chiama anche prova di *raccordo*, quando l'autore ha cambiato qualcosa alla sua pièce il giorno dopo della rappresentazione. Infatti è necessario ripetere la scena ritoccata per farla propria e non ricadere la sera nei punti tagliati. Queste piccole prove si fanno di solito nel foyer, se non è ritenuto indispensabile farle a teatro. Nel caso contrario bisognerà mettere la scenografia; e si ritiene, con ragione, che quando non c'è urgenza, è inutile impegnare i macchinisti per così poca cosa. Del resto, dato che raramente un primo attore riceve una parte già creata, non si teme che il sostituto o il debuttante chieda questa in compenso, anche se avrebbe il diritto di esigerla.

Per questa stessa e ultima ragione, gli artisti non si fanno troppi scrupoli a *far prova di maleducazione* con il debuttante o il sostituto, non essendo presenti alla sua prova. Questa mancanza di cortesia e di riguardo, che si ripete molto spesso, nuoce all'insieme dell'opera così come all'interesse del nuovo venuto; ma hanno spesso delle cose da fare, sono stati indisposti, e il *primo mihi*, che ha i favori del teatro, forse più che in qualsiasi altro luogo, ha potuto sfidare la multa e avere la meglio. E poi, questi signori e signore temono la rivalità tra loro, la concorrenza, e non amano molto i debuttanti. Sono a volte delle piccole serpi che si riscaldano nel loro seno, e crescono a loro spese.

Il posto di un attore che manca a una prova parziale, è preso dal suggeritore che dà la battuta, brochure in mano.

La matita solamente è necessaria a queste prove: serve a fare i segni necessari per assicurare la memoria del sostituto o del debuttante con il quale si conviene sulla maniera di suggerirlo, sui tagli che desidera fare, e sulle variazioni che adotterà o abbandonerà.

Capitolo Settimo

I difetti del suggeritore relativi agli artisti drammatici

Dato che ognuno deve prendere le sue responsabilità, devo dire che non voglio attribuire tutti gli errori ad un solo lato. Non approfitterò al riguardo della massima di un vecchio suggeritore mio amico il quale affermava seriamente che, in qualunque caso, gli artisti drammatici avevano e dovevano avere torto. Agli occhi del pubblico, questo può sembrare vero; ma io sono più giusto, e, per darne prova, tratterò qui l'esposto dei difetti che si sono potuti rimproverare ai miei colleghi. Verrà anche il turno degli artisti.

Le distrazioni che gli causano la ribalta o gli amoretto di quinte, la lettura di romanzi, il sonno, la presenza di un'amica con cui divide il suo seggio, e alcune volte il seguito di una sbronza di cui risentono testa e occhi; ecco i soli errori di cui è responsabile un suggeritore. È senza dubbio troppo, e in nessuna di queste circostanze dovrebbe essere tollerata, perché ne basta solo una per compromettere un autore o un'opera. Ma i suggeritori sono uomini come gli attori, e pertanto la

perfezione è impossibile negli uni come negli altri. Si possono tollerare di tanto in tanto, le distrazioni o la sbronza, ma la lettura e il sonno dovrebbero essere rigorosamente vietati.

Ho conosciuto un collega, grande amante di romanzi, il quale aveva preso una tale abitudine di leggerne mentre era al lavoro, che aveva fatto costruire, nella sua buca, a sue spese, un piccolo armadio destinato a contenere alcuni volumi: era una biblioteca in miniatura. Appena il sipario si alzava, apriva la sua brochure o il suo copione, e ci posava sopra il suo volume che divorava durante la rappresentazione. Siccome lavorava con degli artisti abili e precisi, e che, fra l'altro, conoscevano bene il copione, poteva girarne le pagine senza leggerle, e arrivava spesso alla fine di un atto, senza inviare una sola parola, e quasi senza rendersene conto. È probabile, tuttavia, che certi attori improvvisassero per cavarsela; poiché non è cosa comune che un atto intero si svolga interamente alla lettera senza il soccorso del suggeritore. Può succedere, ma è raro. Una sera, uno degli artisti si *impantanava* [*se met dedans*], (espressione tecnica), ma completamente e così bene, che si ferma di colpo e aspetta la salvezza dal lettore imperturbabile al quale dice: «Cosa...! Cosa...! Andiamo dunque!» Il suggeritore, immerso nel suo romanzo, e che forse in quell'istante era in qualche vallata selvaggia, in qualche torre tenebrosa, o nel profondo di qualche nera galera, di cui le accurate descrizioni assorbivano tutta la sua attenzione, alza la testa al terzo richiamo, e risponde all'attore: «È?...Cosa?...Che cosa succede?» - *Eh bene! quando vorrai...- Dove sei?»* - *Io te lo chiedo.* - *Beh! Io, ma non ne so niente*, riprende il suggeritore sfogliando il suo manoscritto». E il pubblico fischia ad oltranza, l'attore implora ancora di più, fino a che il suo interlocutore si decide a tagliare la scena per dare al suo compagno un'altra battuta, e lasciare al maledetto lettore il tempo di rimettersi nella situazione.

La familiarità tra l'attore e il suggeritore non è nociva ai loro interessi particolari. Nondimeno, è divenuta a volte problematica per uno dei due; ne fornirò un esempio.

Un mattino si ripeteva per la sesta volta una vecchia e breve pièce che il teatro riadattava. L'innamorato che recitava la sua parte con *le mani in tasca* [*les mains dans les poches*]²³² si divertiva a dire banalità alla prima giovane, e interrompeva continuamente le prove con scherzi di buono e cattivo gusto.

²³² Espressione gergale che significa recitare senza stile, senza colore, senza intenzioni, come se si fosse a casa propria.

Non essendosi mai seriamente occupato della sua parte, la conosceva poco ed era di una grande debolezza, soprattutto in una *tirata* molto veloce e che richiedeva una memoria sicura per produrre effetto. Il suggeritore, suo amico, lo aveva pregato di imparare con attenzione, viste le difficoltà di suggerire in questo passaggio, senza nuocere alla sua riuscita; l'attore non ne aveva tenuto conto; non l'aveva imparata meglio, e si recitava la pièce la sera stessa. «*Caro mio amico - gli disse il mio collega- stai abusando dei miei polmoni, ti diverti delle mie fatiche, te ne pentirai. Ti avverto che, per amicizia, ti sosterrò in tutto; ma che, per vendetta e giustizia, ti lascerò dire la tua tirata senza suggerire parola; sappilo, e arrangiati di conseguenza*». L'attore rispose: «*Saprò, saprò,*» fece una piroetta, e se ne andò.

Scoccano le sei, si alza il sipario, l'opera va abbastanza bene; ma quando si arriva a quel diavolo di *tirata*, l'innamorato sprofonda fino ad affogare [*s'enfonce jusques dans le troisième dessous*]²³³.

«*Ah! Ah! disse il suggeritore, mio caro, eccoti sprofondare! te l'avevo predetto; Hai quel che meriti. - «Ma! come sarebbe a dire ...- No, no; sono curioso di vedere come te ne tirerai fuori. Improvvisa, tessitore, tessi la tua tela [fais de la toile]*²³⁴. – «*Ma, animale, suggeriscimi! – Mica sono scemo! sono ben contento che ti si fischi*». Dette queste parole, il suggeritore irremovibile chiude il suo copione e incrocia le braccia.

Durante questo vivace dibattito, il parterre fischiava, brontolava, trepidava; l'artista, tutto sconcertato, ebbe comunque la presenza di spirito di prendersi la brochure, e di leggere la sua *tirata* dall'inizio alla fine, dopo di che, buttando con rabbia la pièce nella buca, continuò la scena, riservandosi il diritto di farne una vendetta al suggeritore che l'aveva ben meritata, ma che tuttavia era colpevole solo a metà.

Un aneddoto più o meno simile, e che racconterò, è nato dal sonno profondo di un suggeritore.

In seguito ad una festa di campagna e di una cena campestre dove il vino non era mancato, uno dei miei colleghi arrivò a teatro un po' troppo gioioso. La fatica della strada, il caldo del giorno, i molti movimenti, avevano contribuito a fargli sentire il bisogno di riposo; insomma, appena seduto al

²³³ Altra espressione nata a teatro, e che è divenuta popolare.

²³⁴ Un attore che improvvisa facilmente e elegantemente *tesse finemente* [*toile fine*], e quello che si impappina in frasi sbagliate fa del *canovaccio* [*canevas*].

suo posto si addormentò col naso sul leggio, e si mise a russare a tempo d'orchestra. Un primo attore, che forse non era stato più ragionevole, si accorse in scena della situazione in cui era il suggeritore, cominciò ad avere timore per il suo monologo, si affievolì, *annaspò* e *s'impappinò* completamente. Batté di piede, chiamò il suggeritore... Invano. Si sentivano dei mormorii da tutti i punti della sala; ma l'attore per prevenire la tempesta, si avvicinò alla quinta, fece un profondo saluto e rivolgendosi agli spettatori disse queste parole:

«*Signori, chiedo scusa...Ma non è colpa mia...Il suggeritore si è addormentato, e se voi lo permettete, prenderò la pièce e mi suggerirò da solo*». – *Si, si!* gridarono voci da tutte le parti. Queste allocuzioni al pubblico azzardate da un artista che lo ama e che ha coraggio, hanno spesso avuto successo a teatro e hanno fatto seguire i bravo ai fischi. Tale fu il risultato di questo episodio. Il parterre, sorpreso dall'originalità della circostanza, coprì l'attore di applausi, e questi, avvicinandosi al leggio, prese la brochure, cercò il punto dimenticato e continuò come se nulla fosse accaduto. Prima di uscire di scena, rimise la pièce dal suggeritore che dormirebbe ancora se non l'avessero svegliato.

Ci sono dei suggeritori (e io sono stato di questi) che si lasciano facilmente incantare da un'attrice della compagnia la quale diviene allora oggetto della loro predilezione e della loro particolare attenzione. Benché il rango di nascita degli artisti drammatici e dei suggeritori sia uguale, la bellezza, il talento, la civetteria, l'amor proprio delle attrici, le loro pretese a nobili e fruttuosi omaggi, mettono tra loro e noi una barriera molto difficile da superare, soprattutto quando queste dame si rispettano a tal punto da avere un solo amante alla volta, poiché invece ce ne sono di quelle alle quali l'opinione pubblica non fa paura, e non si fa mai nessun scrupolo ad aggiungere all'amante ufficiale [*à milord Pot-au-Feu*] qualche uccello di passaggio scelto per soddisfare qualche capriccio, e che serve da intermezzo ai loro piaceri. È allora che con una buona presenza, un po' di ricerca nel vestirsi, delle maniere studiate, un po' di sfrontatezza e di perseveranza, un suggeritore può sperare di guadagnare terreno e di arrivare ad una conquista. Così come confesso che mi sono fedelmente appassionato, dirò con la stessa franchezza che non ho mai oltrepassato la semplice contemplazione, e che anche questa contemplazione platonica costituisce un leggero errore di coloro che svolgono la mia professione. Infatti, l'oggetto amato assorbe una parte della nostra attenzione, ci allontana un

po' da quella che dovremmo ugualmente prestare alle altre parti, i nostri sguardi quasi sempre fissi sull'attrice preferita confondono gli interlocutori che, non essendo sicuri delle loro battute, e vedendoci suggerire guardando la loro compagna, non si immaginano affatto che sta proprio a loro di parlare; mentre l'attrice, vedendoci suggerire, a lei, quello che dovrebbe dire un altro, ovviamente non parla, o inizia timidamente una frase che le è sconosciuta, ma che crede di aver dimenticato. Si capisce che questo inconveniente non capita solo nella rappresentazione di una vecchia pièce; poiché una memoria fresca e sicura della sua parte non sarebbe così fiduciosa delle parole del suggeritore. Questa circostanza non facile da capire, perché è difficile da esprimere, ci conduce a volte ad una piccola mistificazione che distrugge, per un momento, il fascino dell'estasi, ma che non per questo ci corregge. L'attrice che voi guardate suggerendo ad un'altra, ricambia lo sguardo, e vi dice freddamente: «*Che mi dite dunque?... Questo non è mio*». Allora, vi girate verso l'altra maledicendo il suo silenzio, e, delusi dalla prima, in più nell'opinione di questa, passate per uno che non sa quello che fa. (*)²³⁵

La possibilità che ha il suggeritore di disporre di un piccolo posto accanto al suo diventa a volte un elemento di disturbo per gli artisti, perché normalmente due persone non restano a lungo una accanto all'altra senza scambiare qualche parola. Oltre al rumore leggero che producono e che può disturbare l'attore, ne può risultare qualche distrazione dalla parte del suggeritore proprio nel momento in cui l'artista si sbaglia; ma anche nel caso in cui fosse ferrato nella sua parte, gli basta vedere il suo suggeritore distratto per inquietarsi, perdere il controllo e restare muto. Comunque, un suggeritore che tiene al suo lavoro è sempre vigile con la sua brochure, accoglie una persona solo con lo scopo di essere gentile con lei, e ha cura di raccomandare a questa persona, prima di alzare il sipario, un silenzio assoluto. Certamente, per l'attore è sufficiente il brusio insopportabile delle quinte e qualche volta dell'orchestra, senza dover essere ancora esposto al chiacchiericcio della buca del suggeritore.

²³⁵ (*) Questo accade ai NEOFITI della professione; i VETERANI sanno sempre come comportarsi a riguardo dei sentimenti delle quinte. [Come nell'originale anche qui abbiamo lasciato l'asterisco dell'edizione francese].

Capitolo Ottavo

Gli artisti drammatici, e i loro errori nei riguardi del suggeritore

Confesso francamente che questo è il capitolo la cui stesura mi piace maggiormente intraprendere; è uno specchio che non vedevo l'ora di mettere davanti agli occhi degli artisti difficili per forzarli, se non ad ammettere i loro torti, almeno a riconoscersi interiormente, in modo da spingere il loro amor proprio a transigere con la ragione. È una piccola vendetta che gioisco infinitamente di poter esercitare a favore della corporazione alla quale appartengo. Non costerà lacrime a nessuno; ma non sarà per niente sterile, lo spero. È da molto tempo che questa idea mi è venuta. Alla minima sgradevolezza che provavo in scena, sognavo di mettermi a redigerlo. Quante volte ho rimpianto di non averne avuto una copia stampata in risposta alle osservazioni di un artista, che mi faceva pagare caro gli effetti sciagurati di una festa elegante o le rumorose conseguenze della sua inettitudine e della sua mediocrità! ... Questo momento è arrivato; darò finalmente alla luce un sunto giustificativo della professione, schizzando dei ritratti comuni a tanti originali. Artisti, che mi leggerete, non mi aspetto affatto da parte vostra delle chiare approvazioni, è in scena che io e i miei colleghi avremo la vostra risposta.

Nel nostro secolo gli attori e le attrici hanno in generale la reputazione di essere ciò che si dice dei *bons enfants*, cioè gente di piacere, di facili costumi, generosi, prodighi, oziosi, libertini, teste calde ecc., ecc. Tutto questo, salvo eccezioni; poiché ne esistono di tutti i tipi e di tutti i generi. Se ne vedono di fieri e di altri alla mano; di tenebrosi e di aperti, di folli e di saggi, di accurati e d'incuranti, di molto sensati e di originali, d'istruiti e d'ignoranti; di sani e di malati, di vecchi e di giovani. Ora, è da tutte queste differenze di caratteri e di qualità fisiche e morali, che nascono essenzialmente per il suggeritore le diverse maniere di prenderli e di trattarli in scena.

La fierezza e l'amor proprio hanno sempre reso difficile suggerire agli artisti. È dalla complicità che esiste tra il suggeritore e l'attore, e dai loro reciproci accordi che dipende la perfetta esecuzione di una scena. Di conseguenza, se

l'artista non si degna di accondiscendere e di istruire il suo suggeritore in merito alla debolezza della sua memoria, alla cattiva disposizione di corpo o di spirito, ai tagli che vuole fare ecc., ecc.; se ha un'opinione troppo buona di sé da persuadersi di non aver bisogno di essere sostenuto; infine, se questa stessa fierezza fa da ostacolo alla buona intesa con i suoi compagni, i ruoli secondari, i generici e i tecnici del sottopalco dei quali egli si sente tacitamente superiore, occorre una buona dose d'intelligenza per tirarsi fuori dai frequenti passi falsi nei quali può trovarsi durante una rappresentazione. Se è uno sciocco, si farà fischiare perdendo il controllo, o farà dei pietosi controsensi che una parte degli spettatori faranno passare perché non li capiranno; ma che faranno alzare le spalle all'altra parte sensata del pubblico che si fa un dovere di restare neutra nei rimproveri come durante gli applausi.

Sfortunatamente è fin troppo vero che in certi teatri e per certi artisti, il pubblico fischia solo quando restano a corto di parole. Ho conosciuto due attori così convinti di questo che, quando si impappinavano, (cosa che succedeva loro spesso) facevano un po' di canovaccio alla meglio e non si sarebbero fermati per tutto l'oro del mondo. Mi ricorderò sempre, non per scherzo, che uno di loro recitando il figliol prodigo, nella scena del secondo atto in cui respinge l'accusa davanti a suo padre, non è mai potuto riuscire nella sua tirata, ed è solo dopo averlo visto stanco, esausto, disperando di arrivare alla fine, mi sono deciso a inviare la parola al suo interlocutore il quale gli rese un gran servizio interrompendolo. Eh! bene, grazie alla sua perseveranza, non è stato nemmeno un po' fischiato [égayé]²³⁶, eppure aveva detto delle gran stupidaggini. Questo attore esiste; sono contento di dirlo, possiede un talento riconosciuto.

La vita a volte dissoluta di un artista e la grande fiducia che nutre in sé stesso, producono spesso degli effetti simili. Sicuro della sua memoria, inorgogliato dal capo-claque che gli apre l'entrata, forte dell'apprezzamento degli habitués del suo teatro, e del quale abusa fin troppo, arriva all'alzata del sipario; entra in scena dopo un'orgia e senza aver ripassato la sua parte; come non potrebbe sbagliare?... Eppure quei signori là vi diranno che non vogliono essere suggeriti, che questo li disturba, li mette a disagio, li fa sbagliare. Lasciateli fare... se si sbagliano, danno un colpo col piede, volendo indicare in

²³⁶ [N.d.T.] Questa nota è riportata solo nel menabò e non nella pubblicazione a stampa. Si legge: *Égayer* è il diminutivo di fischiare. – Un attore *égayé* è colui a cui si fischia un po'.

quel modo che aspettano il suggeritore; e quando rientrano nella quinta, buttano fuoco e fiamme su di lui. «Ho bisogno solo di una parola, dicono, e quell'animale là non me la può inviare». Questo è notoriamente falso; mai un suggeritore è rimasto passivo, quando l'attore, qualunque sia la sua raccomandazione, ha avuto veramente bisogno della parola di una frase detta testualmente; e se l'artista non è stato soccorso, è senza dubbio, perché ha snaturato la frase a tal punto che era impossibile salvarlo.

Una volta trovandomi senza lavoro, sono entrato in una nuova compagnia dove sfortunatamente per me, c'era qualcuno di questi attori originali e difficili da accontentare, tra gli altri un bell'uomo al quale erano affidati importanti primi ruoli, provvisto di talento, ma molto scontroso. Divideva la sua vita tra Mercurio e Talia, ovvero, era attore e commerciante. A teatro, non parlava a nessuno; aspettava le sue entrate al foyer, seduto in un angolo che aveva adottato e che nessuno si permetteva di occupare. Nelle quinte, tutto lo infastidiva; prendeva molto spazio e se apriva la bocca era per maltrattare quelli che egli non sopportava. Il più piccolo rumore in scena lo infastidiva, e se il suo interlocutore provava ad immaginare una variazione, era perso e incapace di continuare la sua parte. Metodico come un vecchio, fiero come un vittorioso romano, non perdonava ai suoi compagni nessuna alterazione della messa in scena e si credeva così sicuro di sé stesso che non mi faceva mai raccomandazioni. Oh! oh! mi dicevo guardandolo con la coda dell'occhio, ecco un gagliardo che mi darà del filo da torcere. Ciò che non tardò. Davanti al pubblico, lo aiutavo meglio che potevo e se gli capitava qualche intoppo, ne uscivamo nel migliore dei modi; ma alle prove, era un inferno. Se io suggerivo, colpiva col piede per farmi stare zitto; e quando stavo zitto, dava un colpo col piede per spronarmi a suggerire. Se, confuso a causa dell'uniformità di questi segnali, non obbedivo abbastanza rapidamente, si interrompeva e, incrociando le braccia mi diceva: «*Ma, signore, suggeritemi dunque!*». Più tardi era: «*Signore, non mi suggerisca, io so la parte*». Che non si creda che io lo servissi male, vale a dire senza intelligenza, a torto e a traverso e spesso per niente; no, io lo seguivo diligentemente e cercavo di prevenirlo; ma a volte, non mi ascoltava, credevo che prendesse tempo, e invece si creava una lacuna e il signore si spazientiva. E poi, un simile carattere in un attore intimidisce il suggeritore il quale ha paura di infastidire, suggerisce solo con riserva, con timore e, senza rendersene conto, soffia

soltanto una parola quando invece crede di averla inviata abbastanza forte. In generale, gli artisti drammatici che si impongono ai suggeritori per troppa fierezza o per originalità, non sono mai ben serviti.

Persuasos che un po' di familiarità mi avrebbe sollevato da questa tribolazione insopportabile, usai uno stratagemma innocente e vantaggioso a questo attore. Era commerciante, allora feci qualche affare con lui ed ebbi la felicità di fargli vendere in qualche mese, un buon numero dei suoi articoli. Questo mi obbligava ad andare a casa sua, e a metterci in una relazione piuttosto intima, cenammo parecchie volte insieme. Un giornale al quale lavoravo allora, ricevette di tanto in tanto qualche elogio fatto da me sul talento scenico del mio artista, e dopo tutte queste circostanze, diventammo i migliori amici del mondo²³⁷. Cosicché in un momento di abbandono, tra l'arrosto e il dessert, mi fece dei complimenti sulla mia maniera di suggerire, ma non volendo tuttavia ritrattarsi, aggiunse che avevo migliorato molto a questo proposito da qualche tempo; ora, questo tempo iniziava con i nostri affari commerciali. Infine io fui ai suoi occhi il Phénix dei suggeritori; oppure, che il diavolo mi porti via, se ero migliore di prima non lo aiutavo di più e lui non faceva meno errori; la sola differenza reale era la nostra intimità. Perché? Perché questo artista, troppo metodico, troppo letterale nella sua recita, si agitava al più piccolo incidente, il suggeritore in questi casi non sapeva come riparare, e il suo rifugio ordinario stava nel taglio, qualunque esso sia. Non di meno mi considero felice di averlo conosciuto personalmente, poiché, a parte l'originalità di attore, è una persona eccellente e uomo onesto.

Ci sono degli attori che fanno della loro arte un vero mestiere, che recitano la commedia come un operaio che lavora i suoi pezzi. Appena entrati in scena, desiderano uscirne, vorrebbero, credo, avere solo un monologo, al fine di essere padroni della scena per accorciarla a loro piacimento. Ne ho conosciuto uno di questo genere che si può citare a modello, ammesso che un simile modello sia buono da seguire. Aveva goduto di una qualche fama senza possedere un vero talento. In mancanza di meglio, era stato bene accolto. Ora, credendo di non aver nulla da provare, dopo aver attratto la benevolenza del pubblico, ignorava come conservarla, e recitava in modo ampolloso, pretenzioso, snaturato. Ma un

²³⁷ [N.d.T.] Dopo uno spoglio dei giornali del tempo non abbiamo trovato la firma di Thibaut, ma è molto probabile che si firmasse con un pseudonimo, come era d'uso al tempo.

giovane debuttante lo superò senza sforzo, allora, invece di far valere il suo merito lavorando di più, cosa che gli sarebbe stata facile data la sua maggiore esperienza, si scoraggiò e divenne sempre più mediocre. In teatro lo chiamavamo *il tiranno delle battute, la disgrazia della scena*. In effetti, nulla era sacro per lui; dialogo, monologo, battute, effetti, tagliava tutto a suo piacere, aveva solo un pensiero, una speranza, una meta: la fine della pièce. È impossibile aiutare questo tipo di gente, allora lo lasciavo procedere a suo piacimento, mi accontentavo di seguirlo e di inviare esattamente le parole al suo compagno che, a causa dei tagli, poteva non sapere a che punto stava.

Questi grandi tagliatori fanno spesso cattivi affari con il pubblico. A volte entrano senza volerlo in una battuta che avevano l'abitudine di stravolgere, e la loro memoria non essendo più precisa nei passaggi, presta all'autore un singolare modo di esprimersi. È allora che dalle loro bocche la strofa più sensata diventa l'espressione orale di un fuggiasco di Charenton²³⁸.

Ecco, per esempio, una frase ingarbugliata dell'autore in questione. Ne garantisco l'esattezza, perché a rischio di lasciare i miei attori incustoditi, l'ho trascritta immediatamente a matita...

*Il cielo che dirigeva...non ha voluto che io coprissi...del
compimento del...mio orribile
attacco...imprevisto...interuppe le mie funeste ... all'ostacolo
che devo vivere...con...ancora...Ah!!!... [Le ciel qui
dirigeait...n'a pas voulu que je couvrisses...de
l'accomplissement de...mon horrible attaque...imprévue...
interrompit mes funestes...à l'obstacle que je
dois...avec...encore... Ah!!!...]*

Questo ah! ... finale, non appartiene al testo, è un punto d'appoggio per l'attore, è il finale comune e banale che egli adottava in tutte le circostanze di questo tipo. Lo pronunciava prendendo la sua testa tra le mani per nascondere il suo imbarazzo o soddisfare la voglia di ridere.

Bella conclusione, e degna dell'esordio! Il lettore sarà forse curioso di conoscere il passaggio così trasfigurato;

eccolo:

Il cielo che dirigeva i tuoi passi, non ha voluto che io coprissi di lutto la casa del mio benefattore attraverso la riuscita del mio orribile progetto. Il tuo attacco imprevisto

²³⁸ [N.d.T.] Nel senso di una persona che ha perso la ragione: Charenton era infatti un ospedale.

interruppe il corso delle mie idee funeste, ed è all'ostacolo che tu mettesti al mio incontro con Honorine che devo di vivere ancora. [Le ciel qui dirigeait tes pas, n'a pas voulu que je couvrisse de deuil la maison de mon bien fauteur par l'accomplissement de mon horrible projet. Ton attaque imprévue interrompit le cours de mes idées funestes, et c'est à l'obstacle que tu mis à mon entrevue avec Honorine que je dois de vivre encore].

Se ci sono artisti che hanno il difetto di andare troppo veloci, ce ne sono molti altri che cadono nell'eccesso opposto e che sono insopportabili. Diventa per loro una tale abitudine che fanno pause che non hanno nessun senso. So bene che la commedia è la scienza dei tempi, ma non in questo senso. Questo difetto fa sbagliare spesso il suggeritore che soffia inutilmente, o non soffia per niente. Sente una lacuna, conosce il suo attore, gli lascia prendere tempo e quando, motivato o no, questo tempo è solo un vuoto di memoria, l'artista non è soccorso a tempo e il pubblico si arrabbia. Uno di questi signori, in una prova generale, aveva un a-parte di alcune righe da dire in proskenio, una parola di questo a-parte serviva da battuta a un compagno che doveva parlare dal fondo. Prima di pronunciare questa parola, e a ogni prova, l'attore in proskenio prendeva un tempo molto lungo. L'altro che non sentiva mai bene la battuta si fidava del silenzio per parlare, e grazie a una ridicola pausa, parlava sempre prima del suo turno. *Ma amico mio, disse l'attore alla fine, non mi lascerai mai dire la mia parola? - Perché non l'hai detta? ...rispose l'altro. - Ma no; faccio una pausa prima. - Ah! bene, riprende l'attore da lontano, fai bene a dirmelo; la prossima volta salirò nel mio camerino e mi farai chiamare quando avrai finito [Mais mon ami, dit l'acteur aux tems, tu ne me laisseras donc jamais dire mon mot? - Est-ce que tu ne l'as pas dit?... répond l'autre. - Mais non; je prends un temps. - Ah! Bon, reprend l'acteur du lointain, tu fais bien de me prévenir; la prochaine fois je monterai dans ma loge et tu m'enverras chercher quand tu auras fini.]* Lo scherzo era abbastanza buono e ben meritato; è la migliore critica che si poteva fare agli amatori di pause.

Per prevenire gli inconvenienti di questo difetto, mi accontentavo di segnare queste pause con puntini di sospensione; di calcolarli mentalmente più brevi di quanto lo fossero e di inviare la parola successiva una sola volta ma ben pronunciata, dopo di che lasciavo correre. Quanto ai tempi nuovi che si fanno e che non sono ragionevolmente motivati né indicati, bisogna lasciare correre il rischio agli attori.

Capitolo Ottavo (seguito I)

Un altro effetto pernicioso dell'abitudine ha fatto fischiare molti attori: questi sono gli errori fonetici che si chiamano volgarmente *cuir*²³⁹. Un'attrice, in cinque rappresentazioni consecutive della stessa opera, ha pronunciato questa frase: *mi perdonerò facilmente lo scherzo che mi sono creduta permesso* [*Il me pardonnera facilement une plaisanterie que je me suis cruse permise*]. Credo di aver trovato la causa, e la spiego. *Permessa* [*permise*], che era il solo participio che si possa accordare con il sostantivo *scherzo* [*plaisanterie*], è anche il solo che dà subito colpisce l'artista. Mentre parla, conserva mentalmente la desinenza, e l'adatta maldestramente al primo participio che incontra; il che è naturale. Le consigliai di togliere la parola *creduta* [*cru*], ma l'abitudine si è regolarmente opposta, e lei ha detto *creduta* fino a che, stancata dei mormorii e dei fischi, finalmente si è decisa a seguire il mio consiglio.

Un primo ruolo si era abituato a dire: *Se il cattivo esempio di gente del popolo che ha nutrito il mio carattere* [*Si le mauvais exemple des gens du peuple qui m'a nourri ont gâté mon naturel*], e più avanti: *Quale importanza poteva avere una vergogna che non ricadeva su nessuno?* [*Que m'importait z'une honte qui ne rejaillissait sur personne?*]. E ancora più avanti: *La morte l'ha sedotta allo stesso momento.* [*La mort l'a séduit au moment même*]. Di queste tre frasi, l'una formava un contro-senso o una specie di *lapsus-linguae*; l'altra conteneva un *cuir* propriamente detto, e l'ultima un solipsismo; in quanto ci voleva *sorpreso* [*surpris*] al posto di *sedotto* [*seduise*]. Non penso che la morte, per quanto amabile si possa rendere, possa mai *sedurre* qualcuno. Ebbene! per quanto possa sembrare incredibile questi tre sbagli grossolani sono stati fatti per quindici prove e venti rappresentazioni, malgrado le osservazioni dell'autore, del direttore, dell'amministratore, del régisseur e del suggeritore!...Questo è veramente successo. Quando se ne parlava all'artista, mi rispondeva con molta indifferenza: *Si, lo so bene... è per*

²³⁹ [N.d.T.] Tradotto alla lettera *cuir* è cuoio, ma qui indica l'errore di concordanza che potrebbe verificarsi nella fonetica francese.

abitudine; ma lasciamelo dire, mi serve. Se questo gli serviva, bisogna credere che questo non dispiaceva affatto al buon pubblico; perché inghiottiva i tre errori senza battere ciglio, applaudiva addirittura alla fine di queste tirate. Che cos'è l'infatuazione degli spettatori? Preciso che un povero attore generico sarebbe stato fischiato senza pietà.

Un taglio abbastanza singolare fu fatto davanti a me, durante una prova, nella parte di un innamorato e sulla rivendicazione dell'innamorata. La frase era costruita così: «Donna adorata, ho potuto supporre per un attimo la tua delicatezza, la tua virtù!». Più onesta di alcuni suoi colleghi, e anche più cosciente di se stessa, l'attrice disse ingenuamente al direttore della scena: *Se per voi è uguale togliere la virtù, mi farebbe un piacere.* - *Si,* rispose serio il régisseur, *ne avevo voglia.* Questo tipo di cose possono fare ridere; bisogna evitarle, se possibile. La povera virtù fu tagliata, è spesso consuetudine a teatro. Ma l'innamorato che aveva pronunciato una quindicina di volte questa parola che gli serviva d'appoggio, e che ampliava la frase, non mancò di ripeterla in molte rappresentazioni. Così, una sera la nostra attrice, stanca di sentire ripetere queste parole, gli disse abbastanza forte affinché potessi sentirla: *Andate al diavolo voi e la vostra virtù!*

L'innocenza, la bellezza, la purezza, e altre cose che si trovano a teatro solo nelle parti, e non nel cuore o nel carattere, sono spesso state proibite; quanto all'attrice, anche quando in scena sembra abbastanza giovane per poter accogliere queste virtù, in realtà, per gli abituarini che la conoscono bene è già troppo vecchia, perché possano farsi una qualsiasi illusione.

Molte attrici ancora, dame prudenti e che temono i *lapsus-linguae*, cancellano dalle loro parti certe parole equivoche e suscettibili di offendere il pudore. Le sostituiscono con altre parole che non hanno, anche se si assomigliano, lo stesso valore o la stessa energia. Benché poco scrupolosi sul soggetto, ho visto degli attori che, di loro spontanea volontà, hanno corretto quello che il testo degli autori aveva di ambiguo. Ora, visto che gli artisti vengono raramente a comunicarci le loro intenzioni e i loro motivi a questo riguardo, il suggeritore, che li indovina comunque facilmente, deve sistemare il suo copione e la sua brochure, al fine di rispettare al meglio ciò che ne risulta, e di assecondare almeno in parte la delicatezza dei loro sentimenti.

In scena, ci sono degli artisti che conoscono anche troppo bene le loro battute, ed altri che non le conoscono abbastanza.

I primi non aprono bocca nemmeno a bucarli, se prima non sentono le parole esatte che servono da attacco. Bisogna che il suggeritore li anticipi, e ancora non lo accettano, e in questi casi c'è o maniacalità o cattiveria. Una certa sera ho visto due attrici che non si sopportavano lasciar languire la scena per un minuto abbondante, perché l'una aveva snaturato la battuta, e l'altra che doveva replicare si intestardiva a non risponderle. Si fischiava da tutte le parti della sala. Mi potevo sgolare quanto mi pareva, non ne volevano sapere. Insomma, alla fine urlai la frase che era stata troncata, l'attrice la riprese, diede la giusta battuta e l'altra continuò senza scomporsi. Che cosa può giustificare una tale ostinazione? Questo, che è anche abbastanza giusto per essere capito: *«Una falsa battuta, disse, non può arrivarci quindi, non rispondo immediatamente; ne risulta un silenzio immotivato. Si mormora. Se mi sorprendessi di parlare dopo questo silenzio si potrebbe credere che sia io a mancare di memoria, e non voglio affatto accollarmi in pubblico gli errori dei miei colleghi; ne faccio abbastanza per conto mio»*.

Malgrado il fatto che questa osservazione poteva avere motivi plausibili, si doveva, secondo me, condannare la testardaggine di cui il pubblico era stato vittima, e che certamente proveniva dalla gelosa inimicizia che regnava tra questa due signore.

Devo ancora inserire nella categoria di coloro che conoscono troppo bene le loro battute, gli attori frettolosi di parlare e che aspirano solo al calare del sipario. Questi signori non sono affatto testardi. Quando i loro interlocutori hanno poche parole da dire, e non lo fanno abbastanza velocemente, loro rispondono direttamente alla battuta suggerita dal suggeritore stesso; e qualche volta, (il che è ancora più incredibile e divertente) la integrano alla loro parte.

Coloro che non conoscono abbastanza bene le loro battute possono facilmente massacrare una scena, produrre controsensi e turbare gli interlocutori, perché parlano spesso a sproposito e perché quello che dicono deve giustificare più tardi quello che un altro deve recitare. Così, quando viene il vero momento di parlare, essi si ripetono; questo fa un brutto effetto; o tacciono; che è ancora peggio. È soprattutto in presenza di questi casi difficili che tutta l'intelligenza di un buon suggeritore deve dimostrarsi. Quando conosce bene il suo repertorio, deve sapere se il punto saltato per disattenzione è indispensabile all'andamento dell'opera. Perché allora egli tenterà di rimettere abilmente questi attori sulla retta via. La

facilità o la difficoltà, come la necessità o la poca importanza dell'operazione devono essere valutate istintivamente dal suggeritore stesso; e con un colpo d'occhio, deve, mentre si stanno raccordando le repliche, esaminare e concepire l'incastro che può riportare l'attore al passaggio che aveva abbandonato, senza che questo appaia ridicolo al pubblico. C'è sempre pericolo a far retrocedere un attore; è solo per assoluta necessità che è necessario farlo; in tutti gli altri casi bisogna evitarlo.

Ci sono artisti drammatici che spingono la loro presunzione sino a pretendere di non aver mai bisogno del suggeritore. Così non gli fanno mai raccomandazioni particolari. Se per caso gli rivolgono parola, è per pregarlo di non suggerire. Oppure a volte si sbagliano, ma in tal caso non si aspettano nulla dalla buca; tagliano e recuperano più avanti con una frase che conoscono perfettamente. Questo taglio inaspettato, fatto sul momento, per quanto piccolo o grande esso sia, il suggeritore deve mettere un po' di tempo a trovarlo. Così, se l'attore si sbaglia di nuovo mentre il suggeritore cerca il punto dal quale riprendere, corre il rischio di essere fischiato, come sempre capita. L'amor proprio è molto spesso la causa di questa ostinazione nel non usare un supporto così utile a tutti gli altri attori, e molte volte questa vanità nasce soprattutto dall'apprensione che le prime poltrone possano sentire il suggeritore. Queste paure e queste pretese sono altrettanto puerilità. Da quando esiste il teatro parlato, ci sono dei suggeritori, il pubblico lo sa, lo vede; bisogna dunque che essi servano a qualche cosa. Ogni attore che dice di non aver bisogno del suggeritore, si sbaglia, e colui che non gli fa nessuna raccomandazione ha torto e ve lo dimostro. Un artista che di solito è sicuro della sua memoria, può avere una disputa nelle quinte, oppure averla avuta a casa, prima di arrivare a teatro, può aver avuto qualche noia, aver ricevuto qualche brutta notizia, o aver perso un familiare, un amico; può aver subito un torto, oppure, essere semplicemente malato. Benché questa cattiva disposizione sia evidente dalla sua prima scena, bisogna che il suggeritore ne sia avvertito prima dell'alzata del sipario, se le cause sono accadute nella giornata; o, se l'indisposizione è recente deve esserne informato da un ragazzo del teatro che viene alla buca prima dell'entrata dell'artista.

Ecco la trascrizione letterale di una raccomandazione che mi è stata fatta da un artista, primo attore: *«non ci sto con la testa stasera, ho avuto grosse contrarietà durante la giornata,*

la prego di seguirmi e di sostenermi». Queste parole sono una polizza di assicurazione per l'attore, è il suo palladio, e se ha a che fare con un buon suggeritore, è in una botte di ferro.

Gli attori timidi in scena hanno l'eccellente abitudine di conoscere le loro parti a mena dito. Ma questa stessa timidezza esige che ascoltino il suggeritore di tanto in tanto anche quando non ne hanno bisogno, altrimenti tergiversano. È dunque necessario prevenirli ogni tanto anche solo per far sapere loro che sono seguiti; questo li incoraggia e li conduce senza problemi alla fine della pièce.

Altri hanno la mania, quando un'opera è stata troppo recitata, di accorciare le proprie parti gradualmente facendo tagli vagabondi che il suggeritore non può consacrare²⁴⁰. Oggi è una riga, domani un'altra, a volte è una frase, altre una strofa. Queste soppressioni disordinate e *ex-abrupto* sono molto nocive all'attore che ne è responsabile. In primo luogo, depauperano la parte, poi danno fastidio all'interlocutore che non ne è affatto al corrente; e poi, non essendo regolari l'artista li ritira, li rifà più o meno, li rifà ancora, e da questo conflitto d'irrisolutezza e d'incertezze, risulta prima o poi un pasticcio che fa ridere o fischiare ad oltranza.

In un teatro di poca importanza che ha un suo specifico genere, la cui compagnia non è composta in maniera da poter recitare produzioni drammatiche di prim'ordine, è difficile allestire come si deve una pièce in versi, per quanto corta essa sia, foss'anche una parodia. Di sicuro tra il personale ci sono due o tre attori che conoscono più o meno la costruzione e la misura di un verso; ma questo è il massimo che si può avere; gli altri non ne sanno nulla. Così l'opera non è mai recitata come si deve, ci sono delle misure tronche, troppo lunghe, degli *iati*, dei *ah!* dei *ma!* dei *perché*, dei *si*, dei *cielo*, dei *dio!* e altri monosillabi che rompono i versi e non danno agli spettatori una gran bella opinione dell'autore. Ci sono degli artisti che trovano il sistema di cambiare il testo, nelle strofe di vaudeville, benché l'aria, il ritmo siano ostacolo all'aumento della misura. Eccone un esempio:

Si ripeteva un vecchio vaudeville nel quale una governante doveva dividere la strofa qui sotto con una seconda *Innamorata* e una *Idiota*.

L'Innamorata – Per essere più elegante [Pour être mieux mise]

²⁴⁰ Vedi capitolo V, giornale del 27 dicembre 1830.

metterò il mio corsetto nuovo. [Je metterai mon corset neuf]

La Governante - Io, il mio vestito grigio. [Moi, ma robe grise.]

L' Idiota – E io, il mio abito d'Elbœuf²⁴¹. [Et moi, mon habit d'Elbœuf].

Invece di dire: *Io, il mio vestito grigio*, la governante canta: *Io, il mio vestito marrone*. Io la riprendo e le dico *grigio*; lei mi risponde con sicurezza, e con aria molto contrariata: *Eh! No! Marrone. Il vestito che mi metterò è marrone; quindi non è il caso di interrompermi per questo. So quello che dico*. Cercai bene di farle capire che bisognava, benché il suo vestito non fosse grigio, che si decidesse, malgrado il cambiamento di colore, a chiamarlo così, a causa della rima, ma non ne tenne conto che dopo l'osservazione del régisseur, davanti al quale questa *celebre* causa fu presentata.

Certi attori si devono dunque persuadere che i versi non sono affatto della prosa; che la versificazione ha le sue regole immutabili, che la minima lettera, la più piccola parola, o minima esclamazione li deroga e li altera; che una pièce in versi deve essere religiosamente detta, tale e quale a come è stata scritta e dialogata senza aggiungervi uno iato, e che in generale qualunque sia la scena, non è permesso aggiungere del proprio in una parte in versi. A meno che degli abili improvvisatori, sorpresi da un difetto di memoria e non soccorsi dal suggeritore siano sufficientemente fortunati per trovare subito l'equivalente della parola che sfugge, e questo equivalente del significato, lo sia pure in sillabe senza iati, e non vada contro la rima o la cesura. Questo è raro ma è possibile. Ne sono stato testimone parecchie volte suggerendo la tragedia.

Ora che si è ben chiarito qual è essenzialmente il rapporto che esiste tra gli artisti e il suggeritore, per quanto riguarda le sfumature caratteristiche dei primi, terminerò questo capitolo con un esposto succinto dei segni di riconoscimento con i quali il suggeritore può vedere se l'attore ha bisogno di lui anche quando non ha avuto raccomandazioni. Questi indizi, più o meno generali e verificati dall'esperienza, non saranno inutili a quelli della professione che suggeriscono per la prima volta a degli attori dei quali non hanno potuto ancora approfondire il carattere.

²⁴¹ [N.d.T.] Città della Normandia specializzata nella produzione di tessuti.

1° L'indebolimento della voce ; 2° l'agitazione del piede; 3° le occhiate verso la buca; 4° l'orecchio inclinato verso la buca; 5° una pausa fatta inutilmente; 6° la tosse a comando o forzata; 7° risalire la scena senza necessità; 8° la testa volta verso un luogo lontano; 9° un passaggio troncato; 10° un gesto timido e senza verità; 11° la lentezza di un eloquio incerto; 12° avanzare uno o due passi dal suo interlocutore verso la buca, parlando; 13° l'improvvisa chiusura degli occhi; 14° una volubilità fuori luogo e poco abituale dell'attore;

Oltre questi segni che sono di grande soccorso alla scena come alle prove, per una più ampia sicurezza, ci possono essere delle convenzioni tra gli artisti e il suggeritore. Ci sono addirittura degli attori e delle attrici che sono talmente arditissimi in scena che interrogano velocemente il suggeritore, con frasi come: *Che cosa dico a questo punto? - Tocca a me! - Non so una parola - Mi sostenga - Attenzione! - Le mie battute! - La mia tirata! - Il mio quarto verso! - La prima parola! ecc.* Altri, non sentendomi, non hanno difficoltà a dire: *Heim!* ... Questi non fanno segni particolari, e nemmeno raccomandazioni; guardano il suggeritore e gli parlano senza sconcertarsi; sono, dunque i più facili da suggerire e i meno esigenti. Costoro non imparano mai completamente una parte. È solo a forza di recitare che immagazzinano nella memoria, e quindici rappresentazioni sono per loro ancora delle prove di memoria. Questo nuoce sovente alla loro recita, alla loro reputazione; ma se la cavano, e per loro è l'essenziale.

Ho suggerito per molto tempo ad un'attrice che non mi faceva altra raccomandazione che un paio d'occhi feroci quando entrava in scena. In qualunque situazione si trovasse, agiva così. Era una bella bruna, con dei grandi occhi molto neri, che si aprivano per me, solo in un'espressione di collera, questo mi contrariò a tal punto che presi la decisione di non guardare più le sue entrate. Malgrado questa precauzione che abbandonavo quando bisognava suggerirle durante il corso della rappresentazione, incontravo sempre questo sguardo fastidioso che evitai infine prendendo la risoluzione di suggerire alla mia attrice con gli occhi chiusi o con il naso sulla mia brochure.

Capitolo Ottavo²⁴² (Seguito II)

Degli artisti pretenziosi si permettono pure di cambiare le messa in scena. Entrano da destra piuttosto d'arrivare dalla sinistra²⁴³; parlano dal fondo quando invece dovrebbero parlare davanti; si siedono quando devono restare in piedi. Talvolta declamano con volubilità una tirata che hanno l'abitudine di dire tranquillamente. Una sera recitano con molta enfasi una parte concepita con cura e che la sera prima hanno recitato come tale. Oggi rispettano le variazioni stabilite; domani le sdegheranno ecc. Queste differenze costituiscono per loro un certo numero di impedimenti nei confronti del suggeritore, perché ingannano colui di cui l'abitudine costituisce la sicurezza. Una nuova pièce le cui rappresentazioni durano a lungo, fa degli artisti e impiegati che partecipano all'esecuzione teatrale, un vero meccanismo di cui gli ingranaggi ben oleati funzionano come un insieme perfetto. Se qualcosa si guasta (memoria a parte), è raro che il tutto non ne risenta un po'.

D'altronde, è evidente che se l'artista, che dovrà parlare al proscenio rimane per originalità in fondo alla scena su una montagna, e si sbaglia al punto da farsi *sbeffeggiare*, è responsabile dell'accaduto. La voce gutturale non può essere sentita distintamente in scena che fino al quarto piano, per più lontano ci vorrebbe una voce piena ma il pubblico la sentirebbe. Non mi sono mai curato di un attore che ogni volta si divertiva intenzionalmente a cambiare la messa in scena, e considerandomi sciolto dei miei doveri verso di lui, mi sono tenuto tranquillo.

La grande abitudine ad un teatro, ad un pubblico fa di un attore e soprattutto di un'attrice, provvisti di qualche talento, dei cattivi attori. Quando recitano un'opera fino alla nausea il risultato è risate smoderate, equivoci e stupide

²⁴² Le persone che fanno collezione dei fogli per avere il manuale completo sono avvertite che questo numero deve essere inserito avanti a quello di domenica 20 febbraio, l'ordine di pubblicazione dei capitoli erano stati scambiato.

²⁴³ Si suppone al teatro la scena piazzata tra *cour* e *jardin*. Così, la destra dell'attore si chiama *cour* e la sinistra *jardin*. Il davanti della scena [*face*], il fondo [*fond*], il muro di fondo [*lointain*], la cornice (*couronnement*), la soffitta [*cintré*] le fondamenta [*fondations*] e il sottopalco [*dessous*].

improvvisazioni, farse fuori dalla parte. A veder recitare certi artisti, sembra, in verità, che siano stanchi di essere applauditi, e che ci vogliano dei fischi affinché possano raccogliere dei nuovi successi, mostrandosi in seguito quello che dovrebbero sempre essere. In questo caso, il suggeritore diviene il tributario dei loro scherzi; perché, a furia di uscire dalle loro parti, sarebbero incapaci di rientrarci correttamente se il suggeritore non fosse lì per richiamarli all'ordine. Che poi è spesso necessario ritornare alla carica più volte, perché una *balançoire*²⁴⁴ ne provoca un'altra, e solo quando questi signori e queste signore sono sfiniti si decidono di rivolgersi al suggeritore.

La provincia quando fornisce degli artisti drammatici alla capitale, glieli manda sempre imperfetti. Gli attori di provincia si riconoscono facilmente dalle loro improvvisazioni. È molto raro che essi recitino una parte alla lettera; devono necessariamente snaturarla a spese dell'opera e delle reali intenzioni degli autori. Molti passaggi sono addirittura obbligati a snaturarli poiché quando dicono una parola per un'altra, se la parola si ritrova un po' più tardi, per evitarne la ripetizione, devono ugualmente cambiarla. Da dove viene questo difetto? ... Non ci vedo altra fonte che l'obbligo nel quale sono la maggior parte degli artisti di provincia di imparare le loro parti in un tempo inferiore a quello necessario; nella necessità di recitare velocemente dopo tre o quattro prove una pièce che sarà rappresentata solo otto o dieci volte, numero sufficiente tenuto conto della popolazione del luogo e della dimensione della sala. Le parti appena imparate non possono consolidarsi alla lettera nella memoria; così, tutte le alterazioni del testo sono conservate dall'attore che finisce per conoscere solo il canovaccio dell'opera e che lo ricama alla sua maniera e di molti modi.

Si perdona facilmente questo difetto visto il motivo che lo fa nascere; ma quello che si può scusare è l'originalità di un attore di Parigi che metteva dell'amor proprio a non accettare nulla dal suggeritore, a parte il senso della frase; si applicava a cambiare tutte le parole che gli inviavo. Se gli suggerivo: *Vi auguro il buongiorno*, egli diceva: *vi presento i miei omaggi o vi saluto*. Quando gli inviavo *questo mi stupisce*, lui diceva: *questo mi sorprende*. Non so se i miei colleghi mi assomiglino, ma io mi sono sempre offeso in tali circostanze. Quando ho

²⁴⁴ Noi chiamiamo *balançoire* una battuta di spirito cattiva che la situazione o qualche incidente suggerisce all'attore, e attraverso la quale l'interlocutore che risponde prolunga la scena malgrado il buon senso.

suggerito la parola in modo da essere sicuro che sia stata sentita, sono ben contento che la si dica, o me la prendo al punto da far pentire l'attore della sua indocilità. Questo è normale; dopo i nostri guadagni, la nostra unica ricompensa si trova nell'insieme di una pièce e nella soddisfazione degli autori e degli artisti; quindi, quando si fanno tutti gli sforzi per ottenere questo, non è gradevole esserne frustrato.

Una sera decisi di divertirmi un po' a discapito dell'originale che ho appena segnalato. Trovai il successo del mio progetto sulla sua ignoranza; la base era solida, così cadde nella trappola in modo assolutamente delizioso. Nel corso di una parte seria, aveva una frase così concepita: «Nella situazione prosperosa nella quale siete, questa somma non deve apparirvi considerevole».

Egli la conosceva molto bene, gliela lasciai cominciare e gli suggerii soltanto queste due parole: *apparirvi considerevole*. Il bravo uomo non mancò il suo colpo; prese l'equivalente improprio e popolare, cambiò perfino il verbo, poiché disse *sembrarvi conseguente* con un equilibrio imperturbabile. I puristi fischiarono ed io risi sotto i baffi e sotto il mio cupolino ... Avevo raggiunto il mio scopo.

Tali attori, se si rimandassero a scuola e condannassero a leggere dall'inizio fino alla fine il dizionario ragionato dei sinonimi, sarebbero come un rendere loro servizio. Vedrebbero che non si può, senza oltraggiare la lingua, disporre a torto a traverso, una parola che di primo acchito sembra equivalere ad un'altra, e che appartiene solamente alle persone istruite e letterate e non si può cambiare il testo di un autore nel caso in cui, casualmente, potesse aver sbagliato.

Ci sono ancora tre tipi di improvvisatori: 1° Gli artisti che riprendono una parte abbandonata dal creatore e ai quali non si dà che una vaga visione della messa in scena in tre o quattro prove. Si capisce chi è quando l'amministrazione non vuole metterci del suo, gli attori sono forzati a metterci del loro, tanto in buona volontà quanto in improvvisazione, e come non si recita la pièce che una volta per caso, a lunghi intervalli, l'attore che ha recitato una sola volta crede di sapere sufficientemente la sua parte, non se ne occupa più e la recita sempre male. Gli artisti danno la stessa importanza alle loro parti di quelle che l'amministrazione stessa porta alla pièce che allestisce.

2° I comici hanno in generale il difetto di snaturare il testo delle loro parti; sono degli improvvisatori autorizzati, perché la maniera e il colore che danno alle loro parole si

aggiungono spesso a quello che i personaggi rappresentati hanno già di divertente. Una parte comica è raramente perfetta; è l'attore che la perfeziona, e se questo attore è amato dal pubblico, gli si perdona tutto. È per questo che la maggior parte delle variazioni consacrate provengono dai comici.

3° I vecchi servitori di Talìa il cui timpano si è indebolito sono ancora soggetti a improvvisare. Se l'udito è consumato, la memoria non vale certo di più; quando la memoria è cattiva, si ha bisogno del suggeritore, e quando l'orecchio è duro, il suggeritore non serve a niente. Di conseguenza, quando le frasi sono dimenticate bisogna rimediare a questo inconveniente con delle frasi equivalenti che sono raramente appropriate, ma che possono essere perdonate a causa dell'anzianità, quando si tratta di una vecchia conoscenza sostenuta da successi passati.

Ho visto degli infelici anziani privati delle loro economie a causa di una cattiva condotta o da una famiglia numerosa in un tempo in cui il loro talento brillava di tutte le sue forze e la loro reputazione cresceva di giorno in giorno. Arrivati al declino, abbandonati dalla natura, subendo con le disavventure umane anche una diminuzione annuale dei loro compensi, questi anziani, dopo aver guadagnato duemila ecu, sollecitavano un nuovo ingaggio a 800 franchi dopo il quale non avevano altra prospettiva che l'ultima miseria e l'ospedale per rifugio. Osservate questi poveri diavoli alle prove generali o alle rappresentazioni, vedrete gli sforzi che fanno per vincere le infermità contrarie all'arte che li nutre ancora; vedrete la pena che si danno per cercare di apparire migliori di quello che sono veramente, per recuperare alcuni dei loro vecchi privilegi e riempire il loro mandato in modo da ottenere dal direttore la possibilità di continuare. Coloro che hanno molta pratica, naturalezza e un po' di educazione se la cavano ancora; ma gli ignoranti non tardano a ricevere il fatale ringraziamento amministrativo, e non hanno altra speranza che nell'effimero soccorso della colletta volontaria dei loro colleghi che un tale esempio non riesce a correggere.

È dunque dovere di un suggeritore intelligente sentire e osservare queste sfumature, e di fare il possibile per aiutare gli improvvisatori a recitare alla lettera, sia sulla scena, sia per delle convenzioni particolari. Se sono incorreggibili, bisogna accontentarsi di seguirli scrupolosamente per aiutarli se si smarriscono completamente, e per inviare la parola all'interlocutore quando le battute non gli sono fornite testualmente.

L'abitudine è una seconda natura, si dice. Mai un proverbio è stato più giusto per gli artisti drammatici; e se l'intelligenza e l'educazione non riescono a mitigare quello che l'abitudine ha di pernicioso in un attore, egli è capace di compromettere il successo di un'opera e di far sospendere le rappresentazioni, nonché di mettere sotto tortura il suggeritore più abile. Dopo un certo numero di rappresentazioni, una pièce importante a volte subisce dei cambiamenti, sia per ordine superiore, sia per sfrondare qualche lungaggine o frase viziosa, sia infine per sopprimere parole o mutare qualche nome proprio. Ebbene! ci vuole il diavolo per sradicare dalla memoria di certi attori le frasi, le parole o i nomi che hanno imparato all'inizio, e non ci si riesce sempre. Soprattutto quando le soppressioni concernono una parola o una frase, finali di una strofa, è difficile impedirne l'emissione; poiché, bisogna che l'interlocutore si abitui alla battuta che è cambiata. Ora, quando si suggerisce a questo, l'altro termina il suo periodo, e la frase è lanciata. Quando la soppressione si trova in mezzo alla strofa, la vivacità che mette il suggeritore ad inviare la frase seguente non è sempre sufficiente. Qualche volta l'artista ci mette pure la cattiva volontà; poiché se il taglio o la mutazione lo contraria, e se non gli rende servizio o gli toglie un effetto, lui non la rispetta. Se c'è osservanza, è soltanto alle prove, perché teme di attirarsi dei rimproveri; ma durante le rappresentazioni, quando è protagonista della scena, si dà da fare per ristabilire tutto quello che gli era stato proscritto contro la sua volontà. Così non bisogna che un suggeritore si stupisca se sente il suo attore ritornare su tanti tagli davanti al pubblico, e questo, malgrado lo sforzo che fa a suggerirgli. Siccome è sicuro che voglia ritornare su ciò che è stato tagliato, se per caso questi tagli producono degli effetti, bisogna ristabilirli sotto forma di variazione.

Ciò nonostante qualche volta gli attori hanno pagato caro il fatto di rispettare le soppressioni dell'ex censura. Ne ho visti alcuni andare in prigione per essersi ostinati a pronunciare una frase vietata o una strofa messa all'indice. Ebbene, che fosse per abitudine, o testardaggine, essi le dicevano ancora nonostante la punizione, ma le pronunciavano così piano che solo io e i loro colleghi potevamo sentire.

I tagli a ripetizione fatti quando un'opera è conosciuta sono contrari all'insieme e causano mille tribolazioni al suggeritore. Quando questi tagli sono vicini l'uno all'altro, lo obbligano a suggerire continuamente e velocemente. Questa volubilità sconvolge l'attore, lo turba, e la sua testa troppo

piena di cambiamenti gliene fa vedere dappertutto, allora vuole farne dove non ce ne sono e teme di saltare quelli previsti. Si ferma sovente, benché il suggeritore lo serva, non lo ascolta; questo produce un vuoto, la scena ne soffre e il régisseur che deve necessariamente arrabbiarsi, trova più comodo prendersela con il suggeritore che con l'artista che non vuole demoralizzare e contrariare. Questa situazione mi è sempre stata molto sgradevole, e l'ho sempre temuta. È difficile accettare, quando si fa bene il proprio dovere, di farsi rimproverare ingiustamente per non farlo affatto.

Capitolo Nono

Osservazioni pratiche

Se ci sono errori non prevedibili in scena e che un suggeritore non può evitare, per quanto bravo sia, ce ne sono molti che si possono prevedere quando si ha a cuore di fare il proprio dovere con coscienza, e se si vuole onorare la propria professione facendo gli sforzi intellettuali necessari. E' alla previsione di questi errori che voglio dedicare questo capitolo.

L'arrivo in buca prima dell'alzata del sipario è necessario alla tranquillità dell'attore che apre la scena, soprattutto quando egli è in posa o si inizia con un monologo²⁴⁵. Il suggeritore stesso ha bisogno di questa precauzione perché, sia che gli si rimettano le brochure, sia che li prenda lui stesso dalla biblioteca, si può sbagliare; potrebbe avere nelle mani una pièce invece che un'altra. Una delle opere potrebbe non essere stata recitata da molto, contenere delle correzioni, dei tagli, delle variazioni fin dall'inizio. Tutte queste circostanze esigono che il suggeritore abbia il tempo di potervi rimediare concentrandosi bene in ciò che deve fare.

A tal merito per aiutare i miei futuri colleghi, credo di dover ricordare qui un fatto che mi è stato comunicato da un suggeritore onorario, uomo di lettere e che ne fu testimone.

²⁴⁵ Non c'è niente di gradevole per il suggeritore nell'offrire questa formalità d'inverno, perché il vento che passa violentemente sotto il sipario gli taglia la faccia. Se egli arriva senza fiato, e sudato, io suggerisco che si metta nella buca solo dopo l'alzata del sipario, perché l'aria che non è più compressa, si disperde ugualmente ovunque, è molto meno aggressiva. Del resto, colui che conosce bene l'apertura, può arrivare giusto al colpo di campanello del maestro d'orchestra.

In una compagnia di provincia, un primo giovane, pazzo del fascino di una prima innamorata, cercava di comprendere quello che spesso, tra lei e lui, non era che finzione in teatro; in breve, brigava i suoi favori. Ma la bella indifferente si limitava agli amori di commedia, e aveva costantemente rifiutato di essere l'*Angélique* di questo nuovo *Roland*. Può darsi anche che essa avesse un *Médor*; è probabile, ma la cronaca non lo dice. L'amante respinto giura di vendicarsi; e coglie l'occasione che non si fa attendere. Siccome i ricavi stavano diminuendo, bisognava trovare una novità per riempire di nuovo a sala. Da Parigi si riceve uno dei primi esemplari di una pièce di successo. Velocemente, ci si occupa di allestirla. L'innamorata aveva la memoria molto pigra, il nostro primo giovane ne possedeva una eccellente e le loro parti sostenevano tutta l'opera. Si inizia subito lo studio, si prova senza sosta, e grazie a qualche veglia forzata, si arriva velocemente alla prova generale. L'attrice sapeva, tranne una scena maggiore, dove stava tutto l'effetto della sua parte; ma essa contava molto sul suggeritore, al quale aveva già fatto delle serie raccomandazioni. L'amante respinto prende nota della circostanza: in qualità di régisseur, che deteneva insieme a quella d'artista, aveva la responsabilità della biblioteca, e in un momento di eccesso di odio per la sua collega, qualche ora prima della rappresentazione, stacca dalla brochure tutta la scena essenziale in questione. La sera, egli rende la pièce al suggeritore che non ci fa nessuna attenzione. Si comincia, si arriva al passaggio soppresso, si manca di memoria; il suggeritore tenta in ogni modo di cercare, non trova una parola della scena incominciata, e si accorge, ma troppo tardi, che il numero delle pagine non erano consequenziali. L'attrice taglia, dà una falsa battuta; l'attore si guarda bene dal parlare; il suggeritore resta muto, il parterre si arrabbia moltissimo: impossibile continuare. L'attrice indignata, e conosciuta per il suo cattivo carattere, abbandona la scena e si abbassa il sipario. Il pubblico pretende delle spiegazioni, delle scuse; e l'attrice che non volle assolutamente darne, incorse, non solo le pene della polizia e la multa amministrativa, ma in più fu forzata ad abbandonare la compagnia. Quanto al suggeritore, si disculpò facilmente mostrando il suo copione; non essendo bibliotecario, lo stato delle opere non lo riguardava per niente. L'attore régisseur negò di esserne coinvolto con una tale sicurezza che fu creduto, o che si fece finta di credere.

Dopo questo fatto, sarebbe dunque essenziale, quando si è incaricati della tenuta dei libri, di controllare i copioni ogni

volta che essi sono resi da coloro ai quali sono stati dati in prestito, e consiglio colui che è semplicemente suggeritore di verificare i titoli delle pièce che il régisseur gli dà tutte le sere, al fine di vedere se sono conformi con la rappresentazione.

Ci sono delle buche sorde e altre sonore; dipende dalla loro costruzione e da quella della sala. Le prime esigono che il suggeritore sporga il corpo sul leggío per farsi sentire, le seconde rinviano il suono senza che ci sia bisogno di preoccuparsene. Si suggerisce in tre modi. Dalla buca al mantello di arlecchino, con la voce ordinaria; da lì fino al fondo, e più in là con la gola, con l'espressione del volto, quella dei gesti e il movimento delle labbra.

Suggerire articolando bene è la cosa più essenziale, soprattutto la prima parola, quando è parte indivisibile della frase. Una bocca che pronuncia come si deve non ha bisogno di una forte emissione di voce per farsi capire da un attore intelligente che sa abbastanza la sua parte per carpirne le frasi appena riconosce le prime parole. Ora, in scena, quando questo attore è troppo lontano per potergli suggerire senza essere sentito dal pubblico, bisogna parlargli esagerando un po' il movimento delle labbra. Guidato dalla voglia di afferrare la sua parola, l'artista che vi guarda lo legge sulle vostre labbra: ciò mi è quasi sempre riuscito.

L'espressione del viso non è inutile in questo caso. A volte anche il gesto è d'aiuto. Le parole, *io non voglio*, suggerite con le labbra, si accompagnano al movimento negativo della testa. L'affermativo lo è egualmente accompagnato dall'espressione contraria. La parola: *andate!* è seguita dal gesto imperioso del braccio e della mano. Quando tre personaggi sono in scena, uno di loro ha parlato a lungo al secondo e deve in seguito indirizzarsi all'ultimo cominciando con questa frase: *Quanto a voi, signore*. Queste quattro parole si suggeriscono con un gesto del braccio o della testa che fa capire all'attore imbarazzato che deve parlare al terzo personaggio che gli indicate, e questo succede abbastanza spesso; poiché variando interlocutore, si cambia normalmente di soggetto, ed è soprattutto quando il soggetto di conversazione cambia che l'artista ha bisogno di essere suggerito.

A questo proposito ci sono ancora molte altre possibilità che saranno l'esperienza e la pratica a portare; lo schizzo di questo metodo è sufficiente per cavarsela. Aggiungerei che, quando si ha a che fare con giovani attori che sono soggetti a

prendere una frase concepita altrimenti dall'autore, l'intonazione espressiva può essere data dal suggeritore.

In certi momenti il suggeritore deve ricordare all'attore un'indicazione di messa in scena che ha dimenticato, e che è indispensabile alla comprensione di un intreccio, di una situazione o all'andamento di una scena. Si sa che non è indifferente a teatro che un attore sia alla destra o alla sinistra del suo interlocutore. Quando la messa in scena, che è pure un'arte, ha precedentemente stabilito i posti degli artisti, essi sono immutabili e, spesso potrebbero recare danno all'esecuzione drammatica, cambiarli. È quello che potrebbe fare un debuttante che è troppo preoccupato della sua parte parlata per cogliere questo genere di indicazioni, e questo è quello che il suggeritore gli evita indicandogli il suo posto col gesto o attraverso le parole: *A destra, a sinistra; salga, scenda; al tavolo; alla porta; passi; resta lì; vada a sedersi; percorra la scena*, ecc. E fu esattamente ciò che è successo una sera, durante *Le Chiffonnie*: sono stato obbligato di indicare dalla mia buca, all'attrice incaricata della parte di Céline, la maniera di stare davanti al ricamo. Ella si metteva di lato, allungando le braccia in maniera poco graziosa per simulare il lavoro ... E fra l'altro era una donna! ...

Gli accessori fanno spesso parte essenziale di una scena, di un intreccio, di tutta l'azione. Per esempio, un'attrice deve lasciare il suo fazzoletto, il suo ventaglio, un ritratto su un banco, su una sedia o su un tavolo. Lo dimentica; bisogna pure ricordarglielo. Se è indispensabile che una porta resti aperta o chiusa, che una lettera sia raccolta, ecc., e se un attore dimentica questa indicazione, il suggeritore, che prevede il disappunto che ciò potrebbe causare più tardi, deve avvertire l'artista. Queste sono prove di compiacenza e di zelo alle quali la coscienza sola lo obbliga e di cui lo ricompensa. Il suo dovere non c'entra. L'obbligo che ci imponiamo di suggerire le indicazioni conduce a volte a divertenti equivoci; poiché queste parole che noi inviamo al di fuori delle parti possono essere ripetute dall'attore poco sicuro di se stesso, il quale mancando di prontezza o di presenza di spirito rinnova involontariamente la scena dei *Plaideurs* di Racine, tra *Petit-Jean* e il suo suggeritore.

Ci sono delle situazioni dove si ricordano all'attore gli accessori, suggerendoli. Se deve dire al suo collega: *Vedete queste tavolette*, che l'attore ha dimenticato di tirarle fuori della tasca prima di arrivare a questa frase, bisogna che lo

faccia quando sente il suggeritore. In questi casi sono proprio le proprie parole che deve dire, che determinano l'azione.

La dimenticanza di un accessorio ha qualche volta prodotto degli effetti molto divertenti e di cui il pubblico non si è accorto che per riderne con gli attori stessi. Non posso impedirmi di citare, a questo proposito, quello che successe a Parigi al teatro de l'Ambigu-Comique, una sera che noi rappresentavamo il melodramma di *Thérèse ou l'Orpheline de Genève*.

Al secondo atto, dopo che l'eroina è arrivata nella fattoria, una fantesca doveva mettere una candela accesa nel padiglione. Dimentica di farlo. Questa luce era nondimeno di prima importanza, innanzitutto perché era notte, poi perché Teresa doveva scrivere vista dagli spettatori e inoltre dopo un po' Walter doveva scorgerla. Nessuno aveva pensato a questa infelice candela; io stesso non ci feci attenzione fino a quando non vidi l'attrice sola nel suo padiglione che scriveva malgrado l'oscurità. Ma prevedendo l'imbarazzo nel quale questa circostanza avrebbe messo gli attori, ne ridevo in anticipo. E fu esattamente ciò che successe. Walter arriva, e avvicinandosi alla finestra del padiglione, deve dire: *Eccola! ... c'è ancora luce da lei. [La voilà !... elle a conservé de la lumière.]* Si ferma sulla mezza parola *lu ... [lum...]* e si interrompe per dire abbastanza forte a Teresa: *Come! voi non avete la candela?...* L'attrice risponde tranquillamente: *Se non me l'hanno data. – Allora - disse Walter- non c'è più luce da lei.* Questo dialogo fu sufficiente per mettere il pubblico in confidenza, ma se questo poteva ancora passare, non eravamo ancora alla fine delle nostre pene. Walter fa uno scatto, scappa, i paesani accorrono Teresa che scendendo dal padiglione deve lasciare cadere la sua fiamma che si spenge e deve dire al fattore che *il vento ha spento la sua luce.* Più tardi, suonano violentemente alla porta. Il contadino ha paura e dice a sua moglie: *che sia stato lo spirito che ha spento la candela della signorina, che si diverte a tirare il campanello?* Insomma, questo diavolo di candela ritornava sempre sulla bocca degli attori che si fermavano indecisi nel momento di pronunciarne la parola e si vedevano forzati a continuare la frase *comunque.* Finivano col ridere, il pubblico che ormai era preparato, era partecipe dell'ilarità, e in verità, il tutto era molto divertente.

Una grande parte della scienza del suggeritore riposa sulla sua perspicacia, e deve averne molta, poiché può stabilire il suo giudizio solo su degli indici spesso incerti e agire solo per supposizioni. Così non ci si deve stupire che anche con un

eccellente suggeritore, alcuni artisti si smarriscono e siano fischiati. Quando una pièce va bene e il suggeritore molto sicuro di sé non fa che seguire gli artisti e suggerire solo nei punti segnati come deboli di memoria, se ad un tratto sopravviene un'assenza e l'attore predisposto a sbagliare confonde per la prima volta una frase che ha sempre ben detto, chi può aspettarselo? Un difetto di memoria non è nulla, si raddrizza immediatamente, ma un'alterazione del testo è molto difficile da riparare con spontaneità. Questo esige una presenza di spirito che si può avere in certi casi, ma che fallisce davanti una difficoltà maggiore. Se l'attore non prende la frase successiva che il suggeritore gli porge, se la può cavare soltanto con l'improvvisazione.

È dall'entrata che si giudica se un attore è bene o mal disposto. Una mezza scena è sufficiente per capire come bisogna trattarlo durante tutta la pièce; sempre tenendo conto delle raccomandazioni e del carattere dell'artista.

Se l'attore sbaglia, bisogna suggerirgli tre o quattro volte di seguito per ridargli fiducia.

Non bisogna temere di ripetere due o tre volte quello che è stato suggerito all'attore che ha sbagliato. Spesso l'agitazione gli impedisce di ricevere il primo suggerimento; a volte non sente neanche il secondo, e quello che accoglie è solo il terzo.

L'attenzione del suggeritore deve raddoppiare quando c'è rumore in sala, chiacchiere nelle quinte, e quando gli attori in scena sussurrano alle orecchie dei loro colleghi.

Quando un attore aspetta l'effetto di una tirata che per caso fa fiasco, la sua delusione è sufficiente a turbarlo; bisogna allora prevenirlo più volte consecutivamente. Lo stesso vale nel caso in cui il suo collega gli togliesse l'effetto.

Se la scena è occupata da due attori poco sicuri delle loro parti, bisogna necessariamente che ne soffrano alternativamente in quanto non si può suggerire egualmente, parola per parola, a due artisti contemporaneamente. L'obbligo di consultare il suo copione richiede al suggeritore un tempo, per quanto possa essere breve. Questo tempo, che nuoce all'insieme, dà fastidio all'attore al punto di fargli fare una pausa che mette la scena in pericolo. Di conseguenza, quando non ci si sente capaci di riuscire a sopportare questa incombenza, bisogna accontentarsi di curare la parte più importante.

La molteplicità dei personaggi subalterni che regna in certe opere impedisce sovente ad un suggeritore di distinguerli

per nome; ecco allora che suggerendo l'uno egli guarda l'altro, e quest'altro, magari poco sicuro di sé, crede che sia il suo turno di parlare e dice quello che gli si invia o quello che dovrà dire più tardi, mentre colui che doveva parlare, tace o parla contemporaneamente al suo collega. Per evitare questo conflitto, il suggeritore avrà cura di servire queste scene senza alzare gli occhi, a meno che non abbia familiarizzato con i nomi e le posizioni dei suoi personaggi.

Ogni volta che un attore lascia il proscenio per andare più lontano, laddove è prevista la battuta, è d'uso di inviargli le prime parole in anticipo. Questa precauzione risparmia i polmoni del suggeritore, e conviene meglio all'artista, nel caso in cui avesse dimenticato quello che deve dire dal fondo.

Un suggeritore che vuole risparmiarsi può fondare la sua sicurezza sull'apparenza di quella del suo attore. Non ha che da guardarlo ad ogni inizio di frase, di tirata, di strofa o di versi; leggerà la sua memoria sul suo viso. Questo metodo è eccellente soprattutto con quegli artisti inclini al turbamento, e che non sono mai in confidenza con la voce di un suggeritore. Ci sono anche degli attori che sbagliano con sicurezza; ma costoro sanno sempre cavarsela: sarebbero capaci di ascoltare dieci suggeritori tutti insieme.

Capitolo Nono **(seguito)**

Quando, in mezzo ad una strofa, la conversazione cambia di senso, l'attore è soggetto a mancare di memoria. È utile allora mettere una *preveniente* che tratta un altro oggetto all'inizio della frase, in modo da inviare le prime parole a ogni rappresentazione.

È nell'interesse, come nella cortesia, di un suggeritore di tirare fuori dai guai un attore che a volte, in una frase, prende una parola per un'altra, soprattutto quando questo attore non ha l'abilità di aiutarsi da solo. Ma bisogna, in questi casi, che il suggeritore abbia presenza di spirito per entrambi. Esempio: un artista deve dire: «*Ci hanno destinati l'uno all'altra senza darci il tempo di conoscerci; così è dunque senza consultarvi che si dispone della vostra mano?*». Invece si esprime così: «*Ci hanno destinati l'uno all'altra senza consultarci; è dunque*

così, senza ». Là, egli si ferma. Ha già detto la parola *consultare*, teme di ripeterla. Bisogna dunque trovargli subito un'altra parola. Io gli invio...*la vostra opinione*. Questa equivale, ed egli è salvo. Un suggeritore spesso fortunato in questo tipo di occasioni è sicuro di farsi una certa fama.

Quando la scena è occupata da tutti i personaggi i quali prendono più o meno parte all'azione, ce ne sono alcuni che hanno poco da dire, ma le cui parole sono essenziali. Questi devono essere particolarmente curati; poiché avendo poche cose da dire, possono facilmente lasciar passare le loro battute e non avere lo spirito presente alla scena, quindi è quasi sempre necessario richiamarli all'ordine. Avevo preso l'abitudine di mettere delle preventive alle parole indispensabili di questi attori.

Bisogna diffidare anche, nelle grandi scene di cui ho appena parlato, di una moltitudine di brevi parole che chiamo *ensembles*, e che occupano un certo spazio nei manoscritti o nelle brochure, mentre in scena si pronunciano tutte in un solo getto. Un suggeritore distratto o poco sperimentato può decidere di suggerirle una dopo l'altra, e durante questo tempo, l'attore che deve parlare languisce se manca di memoria, e ne risulta un'impressione di freddezza. Bisogna dire che la maggior parte degli artisti trascura queste brevi parole, le dimentica e le lascerebbe volentieri in bocca al suggeritore invece di dirle. La consuetudine è di suggerirne due o tre molto velocemente e, per passare facilmente a quello che segue gli *ensembles*, si uniscono al fine di vederli con un solo colpo d'occhio. Esempio:

Mio Dio!...

Cielo!...

Potrebbe essere?

Assassinato! ...

Fratello mio! ...

Disgraziato! ...

In realtà! ...

Quando, tra queste parole, ce n'è una che serve da battuta parlante o è indispensabile all'attore che riprende il dialogo, è certamente quella che bisogna marcare come *preveniente*, e che rispetto alle altre, si preferisce suggerire. Per la comprensione del *Manuale* devo però a questo punto osservare che la parentesi di cui mi sono appena servito per gli *ensembles* non è quella che gli appartiene. Ho indicato la

parentesi *pigra* come la più usata in tipografia; ma è la *collettiva* che avrei dovuto mettere, così come si vedrà nella tavola che sarà pubblicata a breve.

La presenza del suggeritore nella buca, partecipa molto alla sicurezza dell'attore, egli deve comunque essere al suo posto nel caso in cui un copione venisse a mancare momentaneamente; avrà cura di piazzare sul leggio un'altra opera di cui sfoglierà le pagine ogni tanto. Può d'altronde sopperire con la sua stessa memoria a difetto di quella degli artisti. Poiché una pièce recitata trenta volte di seguito, benché possa essere recitata una trentunesima senza suggeritore, potrebbe essere massacrata se gli attori si accorgessero dell'imbroglio. Mi è accaduto due volte di suggerire un atto senza il manoscritto, che avevo prestato e che mi fu reso durante la seconda parte. Inviai qua e là qualche parola di cui mi ricordavo esattamente e nessuno se ne accorse. Ciononostante, confesso che non ero tranquillo; bisogna avere esperienza per esporsi così.

L'attore normalmente timido ama essere suggerito spesso; si deve soddisfarlo. Ma se esige le parole molto prima dell'istante che deve dirle, è una prassi ridicola che non si deve assolutamente incoraggiare. Suggestire un artista prima che l'altro abbia finito la sua strofa, vuol dire esporsi a turbare quest'ultimo, o a farli parlare entrambi contemporaneamente, vuol dire affrettare la scena inutilmente. Un abile suggeritore può inviare la parola all'attore nel momento dell'emissione dell'ultima sillaba dell'interlocutore, senza che per questo l'insieme ne soffra.

Un cane che abbaia, un bambino che grida, un cappello che cade, uno spettatore dei palchi che arriva in ritardo, una lite, un'indisposizione, un errore o un effetto dell'attore fischiato o applaudito causano sempre un'interruzione della scena e un rumore della sala. L'artista che deve parlare subito dopo, se ha un buco di memoria, chiede immediatamente la sua parola al suggeritore; lo invita ad aspettare che la calma si sia ristabilita se non si vuole affaticare per nulla. Perché è impossibile farsi sentire da un attore durante uno scoppio d'applausi, una bordata di fischi o violenti mormorii. Insomma: un buon suggeritore deve abituare, e sottomettere la sua compagnia al suo metodo, quando è buono, e la compagnia deve avere fiducia in lui.

Un attore dimentica di dare al suo collega una battuta muta; bisogna allora dare il suggerimento del collega, non per farlo parlare, ma per far ricordare all'altro quello che deve

fare. Per esempio: *Charles* deve ridere; *Ernest* deve dirgli: *Di che ridi?* Ora, se *Charles* non ride, *Ernest* resta muto; ma suggerendo forte le parole: *Di che ridi*; l'altro le sente, si ricorda di ridere, e la scena funziona. Ho spesso utilizzato questo mezzo. Una sera che l'avevo usato, uno di quegli attori che non hanno mai saputo apprezzare un suggeritore mi disse durante l'intermezzo: «*Ma, mio caro, perché dunque mi avete suggerito di che ridete? Come potevo dirlo se l'altro non rideva. Voi mi stavate facendo dire una fesseria. Non ci avete pensato bene, bisogna che sia più attento*». Si capisce la risposta che gli detti. Obbligato di riconoscere la giustezza della mia osservazione, confessò che senza di me la scena non avrebbe funzionato. Si può seguire la stessa regola per le repliche mute: *Sospirate, abbassate gli occhi, piangete, girate lo sguardo, fremete, ecc., ecc.* Il suggeritore le invia meno all'attore che deve parlare, che a colui che le deve riprodurre, e che spesso non ci pensa. Ci sono però alcune parole che per gli artisti è impossibile seguire se le ascoltano dal suggeritore. Non è neanche ragionevole per gli autori utilizzarle, queste sono come per esempio: *Impallidite, arrossite*. Sono indirizzate indifferentemente ad un viso incipriato, che lo è troppo per giustificare un'espressione, e non abbastanza per rispondere all'altro. Su questo punto, si è indietro a teatro, e fortunatamente per la morale, non si impallidisce e si arrossisce a volontà, è una vittoria che l'arte non può ancora avere sulla natura.

Una strofa di prosa può contenere parecchie di queste parole o frasi, separate da virgole, e che sono il completamento di un pensiero o che gli danno più estensione, forza e energia. Così è per ciò che segue: «*Il vostro spirito mi piace, le vostre conversazioni [nel testo è scritto erroneamente conservations] mi incantano, le vostre spese all'estero, la vostra emigrazione, il vostro soggiorno a Londra, il vostro colpo d'occhio fine e osservatore mi hanno molto insegnato, mi insegnano tutti i giorni*».

Bisogna inviare tutte le prime parole durante un gran numero di rappresentazioni, per prevenire le inversioni e gli errori che ne potrebbero risultare. Poiché, è soprattutto in questi dettagli che una trasposizione è pericolosa, sia che turbi l'attore, sia che alteri il senso. Si può, se la ragione lo permette e se l'attore è un buon attore, ritornare su una frase saltata. Questo dipende anche dal contesto del passaggio.

Nel *vaudeville* si trovano anche delle strofe di questo tipo. Esempio:

Che bellezza!
Quale audacia li accomuna!
Che bellezza!
Fermarli sarebbe un peccato.
Il *servo* conta sul saccheggio,
La moglie sull'eredità,
Il vanitoso sul matrimonio;
Spero proprio
Che non avranno niente²⁴⁶.

Il valletto, la donna, il vanitoso sono tante parole da suggerire costantemente e con energia.

La strofa seguente presenta le stesse difficoltà, ma in un più grande numero:

È l'*occasione* che ci guida nella vita
L'uomo che sa coglierla a proposito,
In poco tempo è sicuro di arrivare
A cogliere il suo più caro desiderio:
In guerra, in amore,
In città, a corte,
Ognuno, a suo turno,
Si sacrifica a cercarla.
L'occasione concede ad un amante
Di finire con il suo tormento.
Ad un pauroso di divenire
Bravo e valoroso
Ad un semplice di spirito
Di fare un assalto.
Ad un miserabile
Di divenire ricco, importante.
Alcuni nuovi ricchi
Le devono le proprie fortune.
In breve, è l'occasione,
Che in ogni passione,
Ci porta ai piaceri
E soddisfa i nostri desideri²⁴⁷.

²⁴⁶ [N.d.T.] Ça va bien!/ Qu'ils ont d'audace en partage!/ Ça va bien!/ Les arrêter s'rait dommage/ L' *valet* compt' sur le pillage,/ La *femme* sur l'héritage,/ *Le fat* sur le mariage;/ J'espèr' bien/ Qu'ils n'auront rien.

²⁴⁷ [N.d.T.] L'*occasion* nous guide dans la vie,/ L'homme qui sait à propos la saisir,/ En peu de tems est sûr de parvenir / Au gré de sa plus

Per assicurare la perfetta esecuzione di questo pezzo, è necessario, tranne raccomandazione contraria, di suggerirne tutte le parole scritte in corsivo. Il suggeritore meno avvezzo ne capirà il perché.

Nei versi cantati, è preferibile peccare suggerendo troppo che suggerendo troppo poco, dato che l'orchestra, che non aspetta, offre una difficoltà in più e presenta una nuova possibilità di errore per gli attori.

Devo citare ancora a questo proposito due strofe di cui le ultime sestine hanno una specie di analogia che esige una certa attenzione da parte del suggeritore. Eccole:

I

Lo dico francamente

Questo amore m'inquieta
Ed ho paura che Jeannette
Non ami ancora quello zotico.

Si rispetta al villaggio

Un sentimento profondo;

Ed anche a volte

Si dice che ci si libera

Dall'amore che ci ha presi

Nel cuore del proprio paese²⁴⁸.

II

Florville, non temere

Che Jeannette s'infiammi,
E divenga la donna
Di questo signor Colas,

chère envie:/ *En guerre*, en amour, / *En ville*, à la cour, / *Chacun*, tour à tour, / La cherche, y sacrifie./ *Par elle un amant*/ Finit son tourment./ *Par elle un peureux* / Est brave et valeureux/ *Par elle un nigaud* / D'esprit sait faire assaut./ *Par elle un manant* /Devient riche, important./ *Certain parvenu*/ Lui doit son revenu./ *Bref, l'occasion*,/ Dans chaque passion,/ Nous mène aux plaisirs/ Et comble nos désirs.

²⁴⁸ [N.d.T.] *Je le dis franchement*, / Cet amour m'inquiète, / Et je crains que Jeannette / N'aime encore ce manant. / *On respecte au village* / Un profond sentiment; / *Et même rarement* / On dit qu'on se dégage / *De l'amour* qu'on a pris / Au sein de son pays.

*Ci si giura al villaggio
Di amarsi per sempre;
Ma del più bel tormento
Ci si libera facilmente
Non appena ci si è presi
un pò dell'aria parigina²⁴⁹.*

L'esperienza mi ha dimostrato che era molto difficile per un attore cantare queste due strofe nella loro interezza senza il soccorso del suggeritore, che deve inviare regolarmente tutte le parole in corsivo durante più rappresentazioni fuori tempo. E comunque, è rigorosamente necessario di suggerire sempre: *si rispetta* e *ci si giura*, altrimenti le sestine perdono il senso.

Capitolo Nono (seguito)

Un'altra cosa molto importante per il suggeritore di vaudeville, è quella di sottolineare esattamente sul suo copione le *riprese, i bis, i tris, ecc.*, di un pezzo qualunque. Poiché l'abitudine di suggerire i versi uno dopo l'altro è quello che spesso vince, se si invia il seguito all'artista che deve ripetere un ritornello o un verso, questo può mettere la situazione in pericolo, soprattutto perché la misura non ammette ritardo. Bisogna anche che il suggeritore conosca bene i ritornelli delle arie (cantate). C'è un momento da cogliere per inviare la parola abbastanza a tempo ed è soprattutto in questi casi che è necessario che la voce sia sostenuta in modo rigoroso. Suggerire durante un ritornello, significa rischiare di far parlare l'attore prima della musica, vuol dire anticipare una parola senza essere sicuri che sarà capita o che l'artista la ricorderà. Tutte queste piccole sfumature consacrate da una lunga pratica non possono essere indifferenti al suggeritore che tiene alla sua professione.

Le strofe che chiamiamo regolari o quadrate sono composte da otto versi; ma spesso il quarto verso si ripete, allora gli autori per evitarne la ripetizione o per estendere la

²⁴⁹ [N.d.T.] *Florville, ne crains pas / Que Jeannette s'enflamme, / Et devienne la femme / De ce monsieur Colas. / On se jure au village / De s'aimer constamment; / Mais du plus beau serment / Rien vite on se dégage / Sitôt que l'on a pris / Un peu l'air de Paris.*

propria idea fanno del *bis*, un altro verso, che dona un colore nuovo alla strofa. Questa piccola innovazione è fastidiosa per il suggeritore, perché se ha l'abitudine di suggerire di quartina in quartina se è distratto, suggerirà senza volerlo il quinto verso, che però non è che un *bis* e che di conseguenza è già stato detto, così turberà l'attore che si aspetterà forse il sesto. Poiché l'occhio del suggeritore non può essere costantemente sul copione ci vuole al suo sguardo qualche punto d'appoggio, qualche riferimento per ritrovarsi *subito*²⁵⁰ nel punto in cui si trovava la scena. Consiglio dunque ai miei colleghi di imitare il mio esempio mettendo ad ogni strofa regolare un trattino di separazione nel mezzo come segue:

Strofe brevi con bis

Quando l'amore era l'origine dei beni,
Si lavorava per guadagnare poco;
Oggi si entra in Borsa
Come se si entrasse in case dove si gioca (bis)²⁵¹.

Dal momento in cui
Si lavorava molto per guadagnare poco;
ora si va alla Borsa.
Come si va nelle case da gioco (bis)
La stessa rovina, purtroppo li accompagna
Si è rovinati quando si perde
E disonorati quando si vince.

Per sentimento e per delicatezza
Io vorrei fuggire per sempre da questi luoghi;
e questa mattina avevo fatto la promessa
di non apparire mai ai vostri occhi:
vi sapevo tanto ricco quanto felice,
ma rovinato da un destino funesto,
non devo più sognare la mia partenza:
se la sfortuna è tutto ciò che vi resta,
Pensateci bene, voglio avere la mia parte.²⁵²

²⁵⁰ [N.d.T.] Anche nel testo originale è in italiano.

²⁵¹ [N.d.T.] Lorsque des biens l'honneur était la source,/ On travaillait beaucoup pour gagner peu;/ Maintenant on entre à la Bourse./ Comme l'on va dans des maisons de jeu (*bis*)/ La même change, hélas! vous accompagne/ Dans ce tripot où brille maint expert:/ On est ruiné quand perd/ Et déshonoré quand on gagne (*bis*).

²⁵² [N.d.T.] Par sentiment et par délicatesse./ Je voudrais fuir à jamais de ces lieux;/ Et ce matin, j'avais fait la promesse/ De ne jamais reparaître à

Si potrebbero dare innumerevoli esempi di questo tipo per la sezione delle strofe irregolari, ma questi varranno per tutti; i bisogni e la necessità guideranno il suggeritore in altre situazioni.

Mi resta un'altra osservazione da fare sulle strofe che riguarda il *vaudeville* finale e il campanello del sipario. Quando alla fine della strofa, al pubblico si riprende un coro finale, bisogna²⁵³ calcolare il movimento veloce o lento di queste diverse riprese con la caduta del sipario. Il risultato che se ne ottiene è acquisito durante le prove generali, e benché sia di poca importanza, concorre la regolarità della realizzazione.

Non esistono regole per suggerire un attore quando non lo si vede. Così, per le doppie scene orizzontali o perpendicolari, nei di sotto, nei gabinetti, nei fregi, si possono provare a dire alcune parole, se c'è troppo silenzio da parte dell'artista che occupa questi diversi posti del teatro quando le scene sono abbastanza importanti.

Bisogna suggerire in gergo?...Il suggeritore può fornire con le parole l'intonazione o il colore che devono avere? ... Sono due questioni che ho sentito dibattere più volte a teatro e alle quali si risponde affermativamente. Sì, il gergo qualunque esso sia, italiano, tedesco, guascone, inglese o altro, deve essere suggerito nel modo in cui l'attore è tenuto a dirlo in scena, per il motivo infinitamente semplice che la missione del suggeritore è d'inviare esattamente all'attore quello che deve dire, quando la sua memoria è in difetto, e che un'altra lingua potrebbe aggiungersi al turbamento che gli causa la sua situazione ed aumentarne l'imbarazzo.

I dialetti paesani si suggeriscono con facilità, perché il gergo non si suggerirebbe?...Anzi è proprio indispensabile a causa della differenza che esiste nel parlare di un signore e di un paesano, di un Francese e di uno straniero, che si trovano insieme sulla scena. Quanto all'intonazione, è stato preteso, forse per orgoglio, che il suggeritore doveva attenersi all'invio puro e semplice delle parole in monotono. Se sono d'accordo soprattutto con questo, perché questa impostazione è meno stancante, sostengo che ci sono dei casi ove questa intonazione, che non è del resto che un eccesso di zelo e di compiacenza da parte del suggeritore, può essere fornita a certi

vos yeux:/ Je vous savais aussi riche qu'heureux./ Mais ruiné par un destin funeste./ Je ne dois plus songer à mon départ:/ Si l'infortune est tout ce qui vous reste./ Songez-y bien, j'en veux avoir ma part.

²⁵³ Se il suggeritore è incaricato del campanello.

attori che riprendono delle parti e che non entrano per nulla nelle intenzioni degli autori, e di conseguenza danno spesso alle loro parole un colore poco appropriato alla situazione e contrario all'intelligenza della scena; gli esempi non mancano, eccone uno.

Si tratta di una poveraccia con una devota. La devota aveva incaricato l'altra di spiare una coppia; la vecchia le racconta quello che ha visto e sentito.

La devota.

È la prima volta che lo vedete? [Est-ce la première fois que vous le voyez?]

La poveraccia

Ma no, mia cara signora; è da quindici giorni che frequenta il quartiere. La porta era rimasta socchiusa. [oh que nenni, ma chère dame; il y a quinze jours qu'il fréquente le quartier. On avait laissé la porte entr'ouverte].

La devota

Era esatto; è chiaro. [On l'attendait; c'est clair]

La poveraccia

Certo! È entrato come un uccello. [Preste! Il est entré comme un oiseau.]

La devota

Un appuntamento! ... [Un rendez-vous!]

Queste ultime parole: *Un appuntamento!* erano pronunciate dall'attrice nel senso interrogativo, il che non si accordava per nulla con quello che precedeva. La devota aveva già detto *che aspettavano* il giovane uomo; dunque era chiaro che c'era un appuntamento, e di conseguenza non è con un'interrogazione che deve esprimersi la poveraccia, ma con un'esclamazione, con gli occhi al cielo, il tono misticamente scandalizzato.

Le parti dei bambini non si suggeriscono, sono normalmente ben conosciute. Ho d'altronde osservato che i più

giovani non si servono del suggeritore, cosa che turba agli anziani. Quando un bambino conosce la sua parte è raro che si sbagli, se si ha cura di dargli correttamente le sue battute. Questa è la sola cosa che può bloccarlo. Bisogna dunque soltanto seguirlo, vegliare che il suo interlocutore lo asseondi per bene, e rischiare un suggerimento solo in caso disperato.

Seguire l'attore con il dito sul copione è affare di un suggeritore ancora novizio; una pratica più matura comporta l'abitudine di seguirlo con gli occhi, alternando la scena al leggío. Questo avviene automaticamente; ma devo incoraggiare i miei futuri colleghi a non dimenticare mai il retto e il rovescio che contiene la scena che si recita; perché se, dopo un'occhiata alla scena, egli prende l'uno per l'altro, può trovarsi in errore; ed è quasi sempre in quei momenti che gli artisti si perdonano.

Si suggeriscono normalmente nei dialoghi in versi, sei versi alla volta; in prosa, le frasi di media lunghezza di tre in tre; nelle strofe di vaudeville, in quartina in quartina, a meno di ricevere raccomandazioni particolari e tranne le osservazioni sulle parole corte e le difficoltà del dialogo in prosa e della versificazione. Si suggerisce soprattutto alle prime rappresentazioni, alle seconde, alle terze, e nelle seguenti, si lascia un po' andare, e poco a poco fino a quando finalmente si tratta solo di seguire con gli occhi. La stessa cosa vale per le riprese e per i debutti.

Le solennità drammatiche, dette beneficate sono delle serate di sofferenza per il suggeritore del teatro nel quale esse hanno luogo. In un certo senso sono il ripiego degli artisti. Tre compagnie differenti vengono a recitare in concomitanza con la propria. Quando i propri attori hanno recitato, il suggeritore deve aspettare di sapere se gli altri hanno o no il loro suggeritore. La risposta negativa lo obbliga a sostenere degli attori che non conosce, a suggerire una pièce di cui ignora le variazioni, le indicazioni e i tagli che spesso il suo negligente collega non ha riportato sul copione. Ora, se decide di mostrare troppo zelo gli si taglia la parola con degli schiii! schiii! o con dei segni d'impazienza, il che non è molto gradevole, e mi ha spesso infastidito dal momento che suggerisco intelligentemente. Per evitare questo problema ho preso la salutare decisione di non dire niente, di non suggerire una sola parola; mi sono accontentato di seguire, e solo nei momenti pericolosi ho deciso di prendere l'iniziativa. Si può ancora, per eccesso di precauzione, prima dell'inizio, chiedere agli artisti di questa compagnia il modo con il quale

desiderano essere trattati dalla buca. È il modo più saggio; ma non è sempre possibile.

Nel caso in cui un suggeritore *straniero* si presenta con la sua compagnia, incoraggio il suggeritore indigeno a non dargli la chiave della buca, se la vuole ritrovare; gli consiglio anche di ritirare dal suo mobilio tutto ciò che non è necessario alla professione, e di lasciarci solo il seggio e il leggíó. Queste precauzioni evitano a quest'ultimo l'inconveniente di ritrovare il giorno dopo il mobilio sotto sopra, la sua chiave smarrita, e qualche volta di peggio ancora.

Le altre osservazioni che riguardano la pratica, sono disseminate nel corso dei differenti capitoli di questo manuale. Quanto a quelle che posso aver omesso (e non dubito che ce ne siano), colui che capirà saprà usarle a suo favore e le impiegherà come tutte quelle che ho già sviluppato, e che sono peraltro sufficienti per formare un buon suggeritore.

Capitolo Decimo

Delle scritture

Il suggeritore copista è incaricato della trascrizione dei manoscritti e delle parti di ogni opera drammatica ricevuta dal comitato di lettura [Comité de lecture ²⁵⁴] e sottomessa all'apprezzamento dall'amministrazione.

In alcuni teatri queste copie sono pagate a parte; in altri, più economi esse rientrano nei trattamenti fissi del suggeritore. Dipende dal livello degli ingaggi.

Se le copie sono comprese nel suo trattamento, il suggeritore non è tenuto a fare più di un manoscritto con le parti di ciascuna pièce da allestire. Il surplus gli è pagato.

Nei tempi dell'altissima e potentissima dama censura, i primi vassalli di questi feudi erano sottomessi alla tassa onerosa di due manoscritti per opera, di cui uno era di diritto della régie con tanto di protocollo e sigillo d'approvazione, tranne i diritti di cesura, e l'altra restava negli archivi dello Châtel in eterno. Che succedeva? Che ce ne volevano tre, ²⁵⁵

²⁵⁴ [N.d.T.] Il *Comité de lecture* ha il compito di accettare o rifiutare le nuove pièces proposte al teatro. Al comitato di lettura partecipano solo gli attori *sociétaires* e altri membri del teatro.

²⁵⁵ In quel caso gli attori dovevano fornirne due.

perché aspettando la decisione della castellana non si poteva rimanere in ozio. Così i tagli, gli spezzamenti, le aggiunte, e i cambiamenti innumerevoli apportati dai primi lavori di messa in scena, mettevano tra il manoscritto del teatro e la copia autorizzata più o meno la stessa differenza che c'è tra sole e luna.

Oggi è diverso; quando il manoscritto degli autori è troppo sovraccarico, c'è n'è solo uno da fare. Questo, se fa un torto ai copisti esterni, libera quelli che ne sono incaricati; ed è una gemma in più alla corona di M. Azaïs.

Dall'obbligo di fare tre manoscritti apparivano egualmente tre modi di copiarli. Il primo a margini piccoli, righe strette, caratteri fini, ma leggibili e senza essere sovraccaricato per gli archivi della censura. La seconda a margini grandi, caratteri interlineati, piccoli-medi, per essere vistati, da rendere al teatro e servire al leggíó in caso di bisogno. Una terza con semi-margini, caratteri grossi molto spaziosi e interlineati, quattro o cinque parole per riga e venti righe a pagina; quest'ultima era sacrificata alle prove, e diventava la sola autentica e conforme²⁵⁶.

Era indispensabile numerare i fogli delle due prime copie. A volte era utile fare altrettanto con quelle dell'ultima nel caso di una trasposizione maggiore. La seconda portava il visto del direttore prima della sua partenza per il macello al fine di prevenire gli abusi che ci sarebbero potuti essere, vista la facilità degli autori di inviare per il visto delle piéces non ancora lavorate.

Ogni manoscritto non vistato e che non serve al teatro appartiene al suggeritore. È libero di darlo ad un libraio per la stampa dell'opera. Queste sono in un certo senso le sue gratificazioni. Ora, che la copia sia stata fatta da lui o da un altro, non può essere presa per la stampa se non dopo averne saldato il prezzo²⁵⁷.

La carta di cui ci si serve di solito per i manoscritti è la *couronne* fine doppia di sedici libbre, leggermente battuta e rifilata²⁵⁸. Si usa questa carta in quaderni di mezza mano, e si copiano separatamente gli atti, ognuno dei quali possiede un

²⁵⁶ Se si tratta di una piéce in versi, di un'Opéra-Comique o di un vaudeville, i margini saranno solo di un terzo del foglio, data la lunghezza dei versi alessandrini o di qualunque altra misura.

²⁵⁷ È logico. La stampa di un'opera fa torto al suggeritore in quanto lo priva delle copie richieste dalla provincia. E se il libraio approfitta della vendita degli esemplari, è normale che paghi la persona.

²⁵⁸ [N.d.T.] La *couronne* è una carta battuta che permette di girare i fogli velocemente, dal formato 0, 36 centimetri per 0, 46.

foglio che serve da copertina e porta il titolo dell'opera e il numero dell'atto. Sul davanti della copertina della prima parte, si fa la nomenclatura dei personaggi dell'opera, lasciando lo spazio per mettere di fronte il nome degli attori, si ripete il titolo in testa alla parte retta seguente, come pure il numero dell'atto, e in seguito ci si mettono le decorazioni, il tutto separato da segni differenti e a piena pagina. Solo a partire dalla prima scena si scrive a mezzo margine.

I titoli delle scene si scrivono grossi quanto quelli degli atti; i loro numeri in cifre arabe. Si separano dai personaggi solo con trattini. I nomi che seguono sono un po' meno grossi, e quelli dei dialoghi ancora meno grossi, ma devono comunque evidenziarsi bene dal resto del testo. Se il copista può differenziare i suoi caratteri sarà ancora meglio.

È essenziale seguire la punteggiatura con esattezza nella copia dei manoscritti e delle parti. Nessuno ignora che è grazie a questa scienza che si arriva a una dizione pura e corretta. Un errore di punteggiatura è sufficiente a cambiare totalmente il senso di una frase o di una strofa; può far prendere all'attore un'intenzione errata e poco conforme al testo autografo.

Ogni prima riga di strofa inizia con una lettera maiuscola e ad un pollice del margine, quando non è una continuazione della battuta, è interrotta da una parte. Tutte le indicazioni si sottolineano leggermente. Quelle che riguardano il nome del personaggio per determinare la maniera di dirlo si aggiungono a questo, ma quelle che contengono una qualsiasi azione dopo e nel mezzo di una battuta devono essere scritte a capo, fuori testo, a caratteri piccoli e prendere solo due terzi del foglio riservato al dialogo. Occorre generalmente che di primo acchito si distinguano sulle pagine le indicazioni e la stesura. Cosa che non fanno molti copisti, ai quali bisognerebbe far suggerire per farne capire l'utilità. Infatti, queste indicazioni riguardano quasi unicamente il suggeritore e se questo è obbligato a cercare il suo dialogo in un mare di scritti inutili, non solo si sbaglierà ma farà sbagliare il suo attore. È quello che voglio che si eviti separando il testo dalle indicazioni.

Se nel mezzo di una lunga battuta, una persona chiama un'altra; se ci sono delle grida d'insieme del tipo: *Viva Signore! Eccoli!...eccoli! Fermatevi! È salvo! etc.* Bisogna sospendere queste indicazioni per mettere le diverse grida nel dialogo sotto il titolo di *Voci dal di fuori, Popolo, Contadini o Soldati* a seconda del caso, e continuare in seguito il dettaglio della recitazione muta. Quando dopo un'indicazione, è sempre

lo stesso personaggio che parla, è inutile riprodurre il suo nome a mo' di titolo o come riga persa.

Bisogna cambiare scena ogni volta che un personaggio entra o esce, al di là della sua importanza del personaggio e di ciò che ha da dire. Questa misura è indispensabile alla trascrizione corretta delle parti.

Ogni manoscritto di un'opera destinata al teatro deve essere copiato dallo stesso copista se si vuole che le parti siano ben conformi. Ma se il manoscritto è copiato da un'altra mano, secondo le regole che ho descritto precedentemente, non ci sono inconvenienti al fatto che il suggeritore se ne serva per trascrivere le parti. Tuttavia è necessario che prenda conoscenza della pièce per misurare la lunghezza delle parti rispettivamente alla carta impiegata.

Il solo manoscritto che fornisce un autore è a volte la brutta copia dell'opera; annotato, cancellato, riempito di rinvii è quasi illeggibile. Il copista istruito vi riscontra anche degli errori; delle costruzioni errate ed alcune omissioni che ne alterano il senso. Il suggeritore incaricato di esplorare il manoscritto, di fare questa pulizia, deve cavarsela scrupolosamente, ovvero correggere solo gli errori grossolani e le omissioni evidenti e conservare il resto facendo a margine, in modo evidente, un asterisco laddove modifica, per parlarne con le autorità del teatro al momento della collazione delle parti, o della prima prova.

Ogni cancellazione di poche parole fatta sul manoscritto-ripetitore deve essere chiara, molto nera e nascondere per intero la parola o la frase tagliata. Una sola o qualche linea leggera sopra una parola sono insufficienti, poiché capita spesso che il suggeritore dalla buca, preso dall'abitudine o affrettato dalla situazione, invii la parola cancellata ancora leggibile al posto di quella che la sostituisce, e questo nuoce all'attore e al dialogo.

È durante le prove che si danno dei numeri ai personaggi a capo di ogni scena, cominciando dalla sinistra dello spettatore per consacrare i loro posti nel caso in cui si dovesse fornire una messa in scena in provincia. A tal scopo, bisogna che il copista eviti di usare parole come: *i precedenti, gli stessi, fuori, eccetto*. Con simili titoli di scena, la numerazione è impraticabile. Bisogna dunque ripetere i nomi e aggiungere la parola *al fondo* per coloro che recitano lontano, a distanza.

Dato che la messa in scena di un'opera è raramente conforme a quella indicata dell'autore, il suggeritore che fornisce il manoscritto da stampare si incarica anche di

rivedere, o di rifare quasi tutte le indicazioni, se vuole evitare questo lavoro spinoso e stancante sulla brochure che deve essere stampata. È molto meglio operare tale lavoro sul vecchio manoscritto perché in tal caso si riceve una ricompensa, mentre sul copione c'è l'obbligo senza il profitto. A meno che in seguito, in caso di ristampa della pièce, il libraio non voglia un esemplare conforme in tutto alla rappresentazione. Ma ai nostri giorni, si ristampano pochissime opere drammatiche, è già tanto se si fa una prima stampa.

È utile al teatro che un manoscritto-ripetitore sia trascritto per atti separati, perché è utile provare più volte una parte, o un'altra, affinché tutto sia al suo posto. Ora, per provare un unico atto, si può fare a meno di portarsi tutto un manoscritto ingombrante.

Il modo migliore di calcolare la carta per non metterne più di quanto ce ne sia bisogno, è di non iniziare la copia di un atto a caso. Ci si assicura prima che il manoscritto fornito dall'autore sia interamente della stessa mano, se i rinvii e le aggiunte si compensano con i tagli, quindi si divide questo manoscritto in quarti con delle orecchie ai fogli che completano queste sezioni. Dopodiché si prende un quaderno con dodici fogli o di mezza mano, e si lavora con ardore fino a che non sia pieno.

Così si può vedere quello che questo quaderno è capace di contenere e la carta necessaria per quello che resta da copiare, si calcola facilmente, a un foglio o due.

Il manoscritto destinato alla stampa non si trascrive in quaderni; si copia in fogli volanti e a pagine piene con una scrittura molto fluida, e numerati con fogli che i compositori si divideranno tra di loro.

Gli scarabocchi, tagli, correzioni aggiunte fatte su un cattivo manoscritto-ripetitore, devono essere conservate dal suggeritore quando sono annotate di tanto in tanto, visto che è attraverso queste che conosce i momenti che deve sostenere più degli altri. Tuttavia quando una o più pagine sono difficili da capire abbastanza velocemente per ben suggerire, si tagliano, lasciando delle tacche alle quali si attaccano delle mezze pagine bianche nelle quali si rimettono a nuovo tutti i cambiamenti. Allora il suggeritore sa che tutto quello che si trova sulle tacche deve essere sostenuto e così ci si ritrova. Ai bei tempi della censura, (perché non la si può dimenticare), per distinguere i suoi tagli da quelli dell'amministrazione, meno rispettabili e si capisce il perché, mettevamo una C al margine

davanti ai primi, al fine di consacrare loro un'attenzione particolare e impedire che l'attore vi cadesse. E per esteso, in modo da evidenziare il manoscritto censurato dal ripetitore, scrivevamo nella testata di quest'ultimo, sulla pagina del titolo la parola SUGGERITORE. Questo era l'unico conforme alla rappresentazione.

Quando un'opera è stata rappresentata dieci o dodici volte e fila con facilità, si specifica su un angolo della copertina anche la sua durata, dal primo colpo d'archetto dell'apertura fino alla caduta del sipario. L'uso è anche di scriverci, ma sotto il titolo, la data della prima rappresentazione.

La copia delle parti non è per niente un lavoro facile contrariamente a quello che si può immaginare. Ci sono difficoltà da vincere e parecchie sfumature da cogliere e solo una pratica assidua e intelligente può aiutare. È quello che cercherò di far capire.

Per quanto riguarda la trascrizione delle parti, un suggeritore compiacente si sottomette volentieri a piccoli difetti o alle abitudini dei suoi attori. Certi vogliono dei caratteri grossi; altri desiderano una calligrafia fine e serrata; gli uni reclamano tutte le indicazioni; altri richiedono delle battute in continuità; molti vorrebbero della carta a formato piccolo e di tessitura fine; altri una carta spessa a grandi pagine. La maggior parte di queste pretese sono più o meno soddisfatte, ma alcune no, perché spesso non dipende unicamente dal copista. Il tempo, le forniture, le esigenze dell'amministrazione si oppongono quasi sempre.

La carta più appropriata alla copia delle parti è l'écu d'Angoulême ordinaria²⁵⁹, per la corrispondenza, battuta e rifilata come quella dei manoscritti. Questi fogli che si usano hanno un terzo di margine nella lunghezza dei due lati.

In testa al margine si scrive il titolo dell'opera; sotto, il numero dell'atto, in alto della pagina si mette il nome del titolare della parte, e al di sotto il numero della scena.

Si dividono le parti in due tipi: semplici e collettive. Per ben copiare le une e le altre bisogna portare un'attenzione tutta particolare alle battute perché senza battute le parti non servono che alla memoria e non sono nulla per la realizzazione.

Ho già detto al capitolo V di questo Manuale che le battute comuni alla copia delle parti erano *mischiate, a senso*

²⁵⁹ [N.d.T.] L'Ecu d'Angoulême ha normalmente un formato di 0, 40 centimetri per 0,52.

*sospeso, a senso tagliato, a senso perfetto, di entrata, di uscita, al di fuori e di richiamo*²⁶⁰.

Le più lunghe battute da mettere sono quelle d'accessorio, dal di fuori, d'entrata e di richiamo. Quando queste battute non sono abbastanza lunghe da sole le si fa precedere da qualche parola del penultimo interlocutore: allora diventano battute miste.

Ogni buona battuta esige un senso che può essere perfetto, tagliato, sospeso. Esempio di un senso perfetto:

«Il Signor conte ha avuto un qualche incidente?»
[*«Monsieur le comte a-t-il eu quelque accident?»*]

Non solamente questa battuta è perfetta, ma in più è interrogativa e convincente. Così se volessimo potremmo farne una battuta a senso tagliata e dire solamente:

«Ha avuto un qualche incidente?» [*«A-t-il eu quelque accident?»* »]

Non sarebbe lo stesso per la seguente:

«Non c'è più il minimo pericolo» [*«Il n'y a plus le moindre danger»*]

soprattutto se l'interlocutore non vi risponde e se cambia in qualche modo la conversazione. Ora, *il minimo pericolo* sarebbe evidentemente una cattiva battuta in quanto non contiene senso di per sé.

La battuta a senso sospeso può qualche volta essere preceduta dalla fine di una frase a senso tagliato, o non essere essa stessa una di queste frasi. Per esempio:

«Penetrare i suoi sentimenti; perché in fondo...»
[*«Pénétrer ses sentiments; car au fond....»*]

«Richiama per sempre un ricordo». [*«Rappelle à jamais un souvenir.»*]

E' evidente che se il copista metteva del primo esempio solo: *perché in fondo...e* del secondo *per sempre un*

²⁶⁰ Cfr. *Journal des Comédiens* del 25 dicembre 1830.

*ricordo...*avrebbe dato all'attore delle battute errate e di cui si sarebbe potuto lamentare con ragione.

Non bisogna dimenticare che è essenziale mettere alle battute di senso sospeso i puntini che le caratterizzano, sono questi che indicano all'artista l'obbligo di interrompere il suo collega; poiché la maggior parte dei sensi sospensivi lo sono solo per l'interlocutore che deve tagliare la frase rispondendo prima.

La battuta può essere anche di una sola parola, a condizione che questa parola sia un'espressione che colpisca. *Perfido! - Va! Come? Ubbidisci! Parlate! Spiegatevi! ecc.*, sono tutte battute che colpiscono, ma non bisogna abusarne, e se la parola non sembrasse sufficiente bisognerebbe accompagnarla da qualche altra presa nella strofa da cui dipende o da quella che la precede.

Bisogna diffidare soprattutto di quelle piccole parole che, d'acchito, appaiono sufficienti per la battuta, mentre sono solamente esclamazioni o interiezioni che si ritrovano spesso nel dialogo drammatico, e che sono diventate troppo comuni per stupire, come *O cielo!...Dio!...Grazia!...Alle armi!...Vendetta!...Vittoria!...Ah!...*e altre. Se sono sole e non ci sono in scena che due personaggi, bisogna per forza scriverle come battute; ma se la scena è complicata e queste parole sono in mezzo ad altre parole di due personaggi diversi, bisogna farle precedere da numerose altre parole prese nell'ultima strofa del dialogo e separarle da queste con un trattino. Allora, assemblate, formano quella che io chiamo una *battuta mista*.

La battuta di richiamo è riservata agli attori secondari che parlano poco in una scena complicata²⁶¹, ma le cui parole sono necessarie all'avanzamento dell'azione. È d'uso scrivere a lungo questa battuta in modo che colpisca meglio gli attori che devono riceverla, e che la sua inazione prolungata possa disturbare le cose estranee alla situazione.

Queste piccole composizioni che fa il suggeritore-copista con le frasi finali del dialogo sono necessarie, addirittura indispensabili alla velocità e alla regolarità del lavoro, e conciliano queste due qualità con i bisogni e gli interessi degli artisti e dell'amministrazione.

²⁶¹ Intendo per scena complicata quella composta dalla maggior parte o dalla totalità dei personaggi dell'opera.

Capitolo Decimo (seguito)

Quando la battuta è doppia in scena, vale a dire quando le parole che servono da battuta, dopo un po' ritornano nel dialogo, sia dell'uno che dell'altro attore, è necessario differenziarla al meglio, aggiungendo qualche altra parola. Per esempio, in questa frase: *“Io?...no...perché?...leggi. I miei occhi sono annebbiati...leggi”*.

Leggi è senza dubbio una battuta che colpisce; ma mettendola sola si potrebbe temere che l'interlocutore la possa prendere prima e interrompa il suo compagno. Ora, non solo bisogna mettere: *i miei occhi sono annebbiati ...*, *leggi*, ma è pur necessario scrivere anche il primo *leggi* e mettere nella battuta: *«Leggi..., i miei occhi sono annebbiati; «leggi»*.

Le battute doppie si sentono a volte dal di fuori, dalle quinte, sono ordinariamente esclamative o interrogative oppure interpellano. Determinano allora il dialogo in scena. *Viva il re! ...- Eccoli! – Spazio... Spazio!...- Avete sentito?- Signor Thomas! - Mia madre! ecc.*

Ogni qual volta la battuta si ripete come nel caso di *buona notizia! buona notizia!...* bisogna metterla per esteso in modo che l'interlocutore non intervenga subito dopo il primo enunciato.

Le battute delle pièces in versi si compongono di un verso o di un emistichio; questo dipende dal senso, e qualche volta da una o due parole se c'è un'espressione che colpisce. Nelle strofe di vaudeville un verso non è di troppo.

Si usa mettere il registro delle aree cantate di una parte di vaudeville quando l'attore inizia lui stesso la strofa o la canta interamente. Però questo registro è spesso inutile poiché è raramente conosciuto dall'attore se non compreso tra quelli del suo repertorio. Ho visto copisti spingere la regolarità fino a porre in testata delle battute cantate e comporre queste battute da tanti versi quanti ne posseggono. Non nego che questo metodo sia eccellente, ma è fin troppo buono e a dire il vero serve ad allungare il lavoro.

Prima di mettere in scena il vaudeville si provano numerose volte aree e cori al foyer; è lì soltanto che gli artisti possono imparare le loro strofe e familiarizzare con le arie e con le battute cantate. In definitiva, cosa sarebbe una parte per l'attore se fosse condannato a recitarla senza conoscere

l'opera, con un personaggio che gli fornisse solo le battute? Sfido anche il più abile attore a poter dare, se questo fosse il caso, il benché minimo colore alla sua recitazione. È solamente la conoscenza perfetta della pièce e le prove di messa in scena e d'insieme che costituiscono la parte e possono darle vita²⁶².

Ci possono essere nella stessa battuta di prosa due battute da prendere; una d'uscita per uno dei personaggi, e l'altra ordinaria per l'interlocutore. Si dice a un valletto: «*Coloro che ho chiamato siano qui tra un'ora*». Il valletto esce. L'attore continua: «*Adesso, signore, vi ascolto; parlate*». Le frasi in corsivo sono due battute differenti date dallo stesso personaggio a due attori, e dopo le quali uno esce e l'altro parla.

Allo stesso modo una sola strofa può contenere una battuta d'entrata e di dialogo per uno stesso personaggio.

Queste osservazioni eviteranno di dare all'artista delle false battute d'entrata e di uscita; perché se deve sorprendere un segreto, o se deve percorrere una certa distanza per arrivare al proscenio è necessario che entri prima di parlare. E se, dopo che un personaggio è uscito di scena, colui che deve seguirlo ha qualche parola da dire tra sé e sé, bisogna che la battuta d'uscita del primo personaggio sia inclusa in quello che precede l'entrata del secondo.

Tante volte capita che un attore parli ancora, dopo la sua uscita, dal di fuori, e pronunci solo tre o quattro parole che sono utili a chi è rimasto in scena, sia per effettuare un'azione, un'uscita, sia per continuare una scena. Esprimo quest'idea con un esempio pratico:

Fine di una prima scena

Jeaques, Jean

Jean

Andiamo, guidami, o se no! ... [Allons, conduis-moi, ou sinon!]

Jeaques

Non posso rifiutarmi [Je n'ai rien à vous refuser]

Jean

A dopo [A la bonne heure] (esce)

Jeaques, *a sé stesso*.

²⁶² Queste osservazioni sono applicabili alla domanda che porrò più avanti e che consiste nel sapere se mettere o no delle indicazioni riguardo alle *parti*.

Quest'uomo qui mi sembra un vero bruto, e se avessi un po' di coraggio... [Cet homme là me fait l'effet d'un franc brutal; et si j'avais du courage...]

Entra Paul

Scena II

Paul, Jacques

Paul.

Ehi! Amico! [Hé! L'ami!]

Jacques

Il signore desidera?... [Que désire monsieur?]

Jean, (*da fuori*).

Ebbene, vieni? ... [Eh bien, vien-tu?]

Jacques

Ecco! Ecco! ... (a Paul) Mi scusi signore, ma ha sentito, mi stanno chiamando. (esce). [Voilà! Voilà! ... Pardon, monsieur, vous entendez qu'on m'appelle].

(Escono)

Quello che dice Jean nella scena II, da fuori, può essere facilmente omesso nella sua parte, perché essendo uscito e non figurando più il suo nome nella testata della scena, il copista può presumere che non abbia più niente da dire per il momento.

Spesso un personaggio parla da fuori prima della sua entrata, senza che per questo il suo nome sia stato scritto sulla testata della scena che precede il suo arrivo. Bisogna ugualmente farci attenzione. È per questo motivo che ritengo essenziale fare una copia del manoscritto prima di copiare le parti, o di leggere la pièce se la trascrizione è stata fatta da una mano estranea.

D'altronde queste sfumature sono spiegate nelle indicazioni che si trovano nel manoscritto; ma il copista deve farci attenzione, perché l'abitudine di saltare queste indicazioni può causare errori di questo tipo. So molto bene che tutto ciò si rettifica durante la collazione o la messa in scena; ma perché non potremmo applicarci a farlo dall'inizio? Mi sembra che non sia più costoso, anzi aggiungerei che è essenziale che il suggeritore-copista conosca perfettamente tutte le indicazioni del manoscritto al fine di mettere nelle parti certe battute d'azione, o di situazione, che si danno nel corso di una scena ad un certo personaggio il quale, su questa battuta

esegue un movimento o esprime un'intenzione necessaria alla comprensione della scena.

La maggior parte delle battute dei melodrammi, in particolare quelle d'entrata e di uscita sono seguite e accompagnate dalla musica. Allora l'attore ha doppia battuta e non fa entrate o uscite che sul pezzo. In questo caso il copista non deve dimenticare di mettere dopo queste battute quella del tratto o il segno della musica che figurano sulla tavola. Il segnale della musica continua può piazzarsi ugualmente sulle parti per indicare all'attore che deve parlare durante il pezzo.

Che ci sia o no un numero musicale, le ultime parole di una strofa o di una scena servono sempre da battuta al personaggio che continua una scena o che ne incomincia un'altra. Ma allora per far sentire all'interlocutore che la sua battuta è doppiata dalla musica e che deve parlare solo dopo il pezzo, è necessario mettere immediatamente dopo il segno della musica, la battuta scritta.

Quando è lo stesso attore che finisce una scena e ne comincia un'altra si sente che c'è un'assenza di battuta, anche se c'è un'interruzione musicale o di cambio scena. Ma il copista avrà cura di mettere a margine della parte e di fronte all'iscrizione della scena il segno della musica se c'è.

Questi segni della musica messi dopo le battute riguardano, ben inteso, solo le parti di una pièce già rappresentata; perché è raro che il copista che trascrive una nuova pièce conosca i punti giusti per inserire i pezzi musicali. Non può che supporli, e le supposizioni sono nulle e contrarie all'esecuzione esatta di questo lavoro.

Tra gli insiemi designati dalla parola **tutti**, e per i quali gli artisti prendono parte alla scena con più o meno interesse, ce ne sono alcuni non graditi a tutti i personaggi presenti, e questo dipende dalla loro situazione. Bisogna dunque mettere queste parole sulle parti solo dopo essersi convinti che entrano nel carattere del personaggio per il quale sono trascritti. Dal momento che queste parole corte d'insieme si dicono d'un fiato, devono appartenere tutte alla stessa battuta, quella che determina l'emissione immediata della prima di queste parole; perché se ognuno dovesse aspettare la sua battuta, l'ultimo attore direbbe la sua così tardi, il che sarebbe ridicolo. Così suppongo che se un attore, parlando di un personaggio interessante, dice: *Non è più!*...Queste parole formeranno la battuta unica e generale degli insiemi: *Grand Dio!*...*Cielo!*...- *È morto!*...- *Lo sfortunato!*...ecc. Quindi il copista dovrà ripeterlo per tutte le parti di coloro che devono parlare.

Rispetto alle parti, le scene sono mute o parlanti. Si dicono mute quelle nelle quali i personaggi assistono senza parlare. Anche se sembrano non riguardare l'attore, è bene comunque indicargliele nella sua parte, innanzitutto per tenerlo al corrente dei movimenti che si effettuano sino alla sua battuta, di parola o di uscita. In più questa indicazione è molto utile quando ci sono dei cambiamenti da fare nelle parti, rispetto al manoscritto, in quanto attraverso l'ordine numerico delle scene si arriva più facilmente a quella che si cerca nella parte e che deve essere conforme al manoscritto.

Si dicono *parti collettive* quelle che si distribuiscono ai figuranti nelle scene di massa necessarie alle rappresentazioni, un po' spettacolari si compongono solo di piccole parole espressive e di quelle esclamazioni con le quali il popolo o un'assemblea qualunque prende parte alla scena per interesse generale. Anche i cori entrano nella categoria delle parti collettive, ed è essenziale dare loro delle buone e valide battute come pure trascriverle molto chiaramente; perché la maggior parte delle comparse sono delle macchine accese raramente stimulate dall'intelligenza e dallo zelo. La pigrizia che li ha portati sul palcoscenico li accompagna e non li abbandona mai. Non c'è al mondo un direttore abbastanza severo per farne delle buone comparse. Non conosco autorità capace di impedirgli di ridere quando si deve piangere, di chiacchierare quando bisogna tacere e di essere immobili quando bisogna essere espressivi. Dopo anni di esercizio mi sembra ancora che siano delle persone prese a caso per strada per partecipare ad un'azione teatrale. Non sono le loro tristi ricompense che li attirano. Gli uomini sono lì per prendere tempo e le donne... Così le loro parti interessano molto poco; le signore ne fanno dei cartocci ed i signori...

Bisogna infarcire le parti di indicazioni oppure copiare unicamente i dialoghi? ... Dipende dal tempo che si ha per realizzare un'opera e dell'importanza delle indicazioni. Senza dubbio, bisogna metterne, perché ce ne sono di indispensabili; ma ce ne sono molte di più delle quali l'intelligenza degli attori può fare a meno. Bisogna dunque esserne avari se non si vuole lavorare per nulla. La messa in scena apporta tanti di quei cambiamenti alle prime idee dell'autore che spesso si cancella o si cambia posto alla maggior parte delle parti mute indicate con minuzia. Gli a parte, certe intenzioni, certi movimenti possono essere conservati dal copista che li giudica necessari e che li enuncerà il più brevemente possibile.

Quando l'indicazione serve a spiegare una cosa che il dialogo indica da sé, è completamente inutile perdere tempo a scriverla.

Per esempio, su un manoscritto c'è:

Pauline, *rivolgendosi ad Ernest*

Caro Ernest, mi sei reso! [*Cher Ernest, tu m'es rendu!...*]

Perché queste parole: rivolgendosi ad Ernest?...A cosa servono?...È chiaro dal dialogo che Pauline non si rivolge a nessun altro.

Quasi tutti gli a parte sono chiari e non hanno bisogno di essere indicati, la parola *alto* messa di seguito e tra le due frasi indica sufficientemente che quello che precede è stato detto “a parte”, e che c'è cambiamento di linguaggio e di intonazione.

Così ci sono nelle indicazioni un'infinità di inutilità che gli autori, completamente assorbiti dalla loro opera, mettono per inavvertenza e contro le quali il copista agile e abile deve proteggersi.

Non nascondo che ci siano molte indicazioni essenziali che servono a dipingere il cuore dell'uomo, a rendere l'effetto interiore delle passioni, ad esprimere una leggera sfumatura nelle intenzioni profondamente capite e sentite. È il copista che deve mettere in gioco il suo discernimento per distinguere le une dalle altre in modo da non omettere nulla di utile alle idee degli autori di fama, perché se questi autori hanno delle intenzioni, gli artisti hanno ugualmente le loro. Queste possono essere sbagliate, e quando sono incise nella memoria degli attori, è difficile distruggerle, e spesso il loro orgoglio le rende indelebili e inestirpabili.

In definitiva il tutto dipende dalle opere e dai loro autori. Tra questi ultimi, quelli che conoscono perfettamente il teatro non lavorano che a colpo sicuro, e mettono delle indicazioni che sono delle vere messe in scena; non c'è più che da eseguire. Bisogna dunque farci attenzione. Diffidare delle indicazioni ma coloro che sono conosciuti per lavorare distrattamente con il solo scopo di scrivere per guadagnarsi qualche soldo, e le cui opere effimere si affermano solo per cadere più tardi nell'oblio totale, e bisogna sfrondare le lunghezze per lasciar fare molto alla messa in scena, che spesso gli serve da tavola di salvezza. Le opere mediocri si fanno solo a teatro; faccio affidamento agli scrittori coscienziosi.

Infine il suggeritore-copista è anche incaricato di fornire al capo degli accessori tutti i testi scritti necessari alle opere che si rappresentano, come *lettere, ordini, sentenze, memorie, contratti, ecc.*, a condizione che si leggano in scena, e di rinnovarle in caso di bisogno. Tutte le prime copie di queste diverse carte si conservano con cura per non essere obbligati a far ricorso al testo. Il capo degli accessori, che tiene nota per ogni pièce di quello che gli è necessario, è il solo responsabile di queste scritture, e quando gli mancano le deve chiedere al suggeritore-copista alla vigilia o al mattino stesso della rappresentazione.

Tutte queste carte contengono da qualche parte l'indicazione della pièce che servono e il numero dell'atto o del quadro che le esige. Quanto alle lettere, sono sempre indirizzate a colui che le porta in scena, e vi figura ugualmente il titolo dell'opera.

Appendice. Negli interstizi del teatro

1. Suggestore d'arte e suggestore "intellettuale"

Thibaut Thibaut nel ruolo di suggestore, col suo bagaglio di uomo di lettere, crea un'immagine che delinea una più articolata visione del suggestore, e un legame con le pratiche dello spettacolo. In quanto persona colta, la sua figura aiuta a superare i preconcetti a cui questo ruolo è stato spesso confinato e aiuta ad articolarne le differenti tipologie (se di tipologia si può parlare).

Il suggestore non era un mestiere per tutti, come spesso viene ritenuto. Stiamo parlando di contesti in cui leggere e scrivere erano competenze poco diffuse, soprattutto tra gli attori di basso rango, contesti in cui gli strumenti per scrivere erano ancora molto costosi: inchiostro, penne, carta, non erano alla portata nemmeno degli ambienti borghesi. Anche se la semplice abilità di lettura era relativamente diffusa in Francia fin dall'inizio dell'Ottocento, le abilità della scrittura non lo erano affatto. Imparare a scrivere era infatti un'impresa educativa costosa e di livello superiore alla lettura e al far di conto. Il mestiere del suggestore si distingueva dagli altri mestieri "umili" del teatro per la sua componente intrinseca d'elaborazione intellettuale. Si collegava in questo modo al mondo dei letterati e degli uomini di libro. Ma come abbiamo più volte ripetuto, è una presenza la cui specificità è quella di porsi accanto alla prassi attorica: essa tutela cioè lo spettacolo, riscrivendo il testo per far fiorire sulla scena il complicato passaggio tra parola e azione. Non stupisce quindi che per tutto l'Ottocento quello del suggestore fu un mestiere intrapreso soprattutto dagli uomini di lettere²⁶³.

²⁶³ Il mestiere di suggestore, insieme alla vendita delle pièces, rappresentava per uno scrittore ottocentesco un modo per sopravvivere come uomo di lettere. Agli autori del secolo dei lumi, invece, per guadagnarsi da vivere non occorreva tanto vendere libri quanto essere ammirati da persone di potere, o dedicarsi ad un'altra occupazione che garantisse quell'entrata che lo scrivere non poteva procurare. Nemmeno Voltaire visse del suo lavoro; guadagnò denaro da speculazioni commerciali e ricevette una pensione reale da Luigi XV. A tale proposito

Thibaut, che si presta a diventare l'emblema del suggeritore-scrittore, esprime il carattere di fondo del mestiere nel teatro francese della prima metà dell'Ottocento, con le sue polivalenti specificità e funzioni. Mentre in Italia si ebbe la tendenza a far ricoprire questo ruolo da attori giunti ormai a fine carriera (ma non è una regola: è solo una tendenza), oltralpe, in genere, i suggeritori furono uomini di lettere. In molti teatri di Parigi passarono giovani scrittori che si impiegarono professionalmente come suggeritori con continuità di prestazioni sin dalla fine del XVIII secolo. La diffusione del teatro d'intrattenimento portò questi giovani letterati a ritagliare uno spazio professionale che sino ad allora non era stato nemmeno concepito. La pratica del "suggerire" sviluppò delle capacità che condussero questi nuovi "intellettuali" ad una rielaborazione contigua al comporre opere drammaturgiche.

Il passaggio dal ruolo di suggeritore a quello di scrittore era breve: Toussaint-Gaspard Taconet (scrittore che fece la fortuna di Nicolet alla prima *Gaîté*) era stato suggeritore. In realtà Taconet aveva iniziato la sua carriera teatrale come macchinista, e poi come suggeritore alla *Comédie-Française* e all'*Opéra-Comique*, mestiere che gli permise di apprendere l'arte dell'attore e le regole della composizione drammaturgica; si esibì poi anche come attore dei suoi intrecci nelle Fiere cittadine della capitale. Nel 1762, grazie all'incontro con Nicolet, si concentrò sulla scrittura di pièces. Fino alla sua morte (29 settembre 1774) Taconet compose più di ottanta drammi, rappresentati con successo nei teatri dei boulevards e della provincia, tanto da essere soprannominato il "Molière du boulevard"²⁶⁴.

Nessuno era più vicino alla scrittura scenica di chi abitava la cavità della buca. I giovani "intellettuali" erano attratti dal gioco di specchi fornito da questo luogo i cui effetti potevano riverberarsi nelle loro scritture composte sulla base di questa esperienza.

Non è un caso che un'indagine allargata ad altre esperienze analoghe a quelle di Thibaut faccia emergere un quadro in cui alcuni uomini di lettere sfruttarono tutta l'energia potenziale del mestiere del suggeritore: Clairville, Varez, Desfontaines, Dossion ed altri ancora fecero tesoro di quella

si veda G. d'Avenel, *Les revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913: les riches depuis sept cent ans*, Paris, Flammarion, 1922, pp. 301-2.

²⁶⁴ Abbiamo accennato al rapporto tra Nicolet e Taconet al cap. II alle pp. 69-70.

esperienza che prevedeva una struttura drammaturgica che può essere stravolta dagli attori, o che resta inalterata. Questi esempi di suggeritori, che più avanti analizzeremo, divenuti poi drammaturghi affermati, toccano il problema della necessaria mediazione del poeta-drammaturgo, senza la quale l'arte dell'attore e quella della messa in scena non possono che, interagendo, produrre caos²⁶⁵.

Dallo spoglio degli organigrammi dei teatri privati parigini attivi tra fine Settecento e metà Ottocento affiora la presenza di biografie di uomini di lettere. D'altronde di molte storie di vita materiale del teatro si perdono le tracce, e come era d'uso al tempo, molti scrittori coprivano le varie attività, spesso incompatibili tra loro, con l'uso di pseudonimi. Per questo è stata necessaria una lunga e attenta disamina di documenti amministrativi per ricostruire, anche se solo parzialmente, altre carriere di suggeritori, a testimonianza di quanto questo aspetto ancora necessiti di essere indagato.

Non è per nulla scontato ricostruire la loro vita così come abbiamo potuto fare con il nostro Thibaut. Ma i pochi esempi rilevati ci aiutano a comporre un panorama più ampio, in cui inserire Thibaut. Nell'impossibilità di tracciare una tipologia unica, ci limiteremo a ricordare che, accanto al suggeritore sul modello Thibaut, esiste un altro modello di suggeritore che proviene direttamente dal mondo teatrale: un soggetto nato e cresciuto nell'ambiente degli attori che chiameremo "suggeritore d'arte". Quest'ultimo è una tipologia molto diffusa in contesti più poveri, soprattutto all'interno delle ditte comiche italiane: individui che crescevano sulle tavole del palcoscenico e convergevano nel mestiere di suggeritore perché poco adatti a proseguire la carriera di attore. Di queste biografie non restano molte tracce, poiché non ci sono documenti riguardanti le compagnie di giro che permetterebbero di ricostruire tali percorsi. Nel sistema teatrale italiano queste presenze spesso scompaiono tra le carte amministrative e dentro i libri degli attori. È stato soprattutto il teatro francese, un nuovo teatro normalizzato e istituzionalizzato, teso a dimostrare la sua solidità, che ci ha reso evidente alcuni tratti essenziali della tipologia del suggeritore-“intellettuale”.

²⁶⁵ La grande tradizione francese degli spettacoli basati sui generi, richiedeva infatti la presenza costante di almeno un suggeritore, con abilità e competenze pertinenti ad uomini che avevano familiarità con libri e scrittura. Inoltre, come detto al primo capitolo, il sistema francese di comporre spettacoli era completamente differente da quello italiano.

È da ricordare che questo “suggeritore nato nell’arte” era un soggetto alfabetizzato che non si era avventurato nella carriera attorica non tanto per mancanza di qualità fisiche o vocali, ma perché aveva voluto costruirsi una propria cultura, alternativa al mondo di provenienza, pari a quella degli spettatori. Questi soggetti erano degli autodidatti con inclinazioni da poeta.

Bisogna pensare che questo esempio di suggeritore aveva vissuto fin dall’infanzia sulle tavole del palcoscenico, e conosceva molto bene sia gli attori che i drammaturghi, e padroneggiava tutti i segreti dello spettacolo. Pensiamo a uno degli ultimi suggeritori italiani, Antonio Salsilli, figlio di attori, arrivato alla professione di suggeritore «rubando tempo alla vita di palcoscenico» per leggere - in disparte - libri d’ogni genere²⁶⁶. Salsilli riuscì ad essere per tutta la vita uno scrittore e al contempo un ricercato suggeritore che si distinse anche per essersi adoperato per il riconoscimento dei diritti dei lavoratori dello spettacolo²⁶⁷.

A differenti livelli e gradi, l’Ottocento rivela il rapporto fra l’uomo di lettere e il teatro materiale.

Come già detto, la crescita del mercato degli spettacoli nei primi decenni dell’Ottocento sembra diffondere in tutte le compagnie, grandi e piccole, la figura del suggeritore, fondamentale per la costruzione del repertorio. Con il posizionamento della buca del suggeritore al centro della ribalta si diffonde un nuovo modo di concepire il mestiere, influenzato anche da quello del suggeritore nel teatro lirico, più vicino alle esigenze delle pratiche teatrali esistenti. È chi nasce nell’arte che meglio comprende questa vicinanza con la scena. Talmente tanti erano i punti in comune tra l’attore e il suggeritore che non era strano il fatto che un figlio d’arte con inclinazioni letterarie diventasse suggeritore, continuando così a restare nella microsocietà dei comici.

Fu così anche per Achille Ponzi, autore del libro *Dal buco del suggeritore*, che divenne suggeritore per necessità, riabilitando la sua carriera di attore senza valore per un lavoro

²⁶⁶ Carlo Antona-Traversi, *La verità del teatro italiano dell’Ottocento*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940, p. 253.

²⁶⁷ Di A. Salsilli ricordiamo: *Della recitazione*, Pisa, Mariotti, 1896; *Che cosa chiede la lega di miglioramento fra gli artisti drammatici e perché?*, Roma, Tip. del teatro Valle, 1902; *Tra un atto e l’altro*, Milano-Napoli-Palermo, Sandron, 1914.

di cui invece possedeva le competenze necessarie²⁶⁸. Divenire suggeritore fu per lui una scelta quasi inevitabile: aveva messo fine alla sua poco fortunata carriera di attore, e si era improvvisato scrittore con la pubblicazione del suo diario²⁶⁹.

Anche in ambito francese, e soprattutto nelle realtà dei teatri secondari, cioè non sovvenzionati, è evidente la contiguità fra carriera del suggeritore e quella dell'attore, che spesso tendevano a sovrapporsi così come accadeva nelle ditte comiche italiane. Ma qui non erano tanto gli attori a sfruttare le possibilità del mestiere di suggeritore, quanto individui che provenivano dalla macrosocietà borghese, e che intravedevano nel teatro un mestiere per trarre profitto. Ci furono anche molte eccezioni, come ad esempio quella di un certo Amphoux, attore modesto e poi suggeritore, attivo all'Ambigu (1821) alla Gaîté (1822) e al Cinque Olympique (1824); o di Lebel che a fine carriera di attore divenne suggeritore all'Opéra-Comique (1835)²⁷⁰.

Nelle compagnie di provincia erano spesso gli attori che riversavano le loro competenze nel ruolo di suggeritore, e in Francia, sin dai primi anni del XIX secolo, era particolarmente diffusa anche la presenza di donne suggeritrici. Come accadeva sovente nelle compagnie più povere, era l'attore che copriva ruoli di generico a svolgere il ruolo di suggeritore. Seppure con instabilità di funzioni, in questo contesto anche il suggeritore rappresentava comunque un riferimento essenziale per tutta la compagnia e per l'equilibrio dello spettacolo.

Dietro al mestiere del suggeritore c'è l'accettazione di una figura non necessariamente proveniente dal mondo degli attori, un individuo che percorre la strada per l'organizzazione dei materiali letterari e del riassetto spettacolare. Sono strade intraprese da persone colte ed abbienti, attratte dalla microsocietà dei comici, come suggerisce la carriera del padre dell'attore Ermete Novelli, un appassionato di teatro entrato nel professionismo comico per i requisiti "intellettuali" che gli permisero di accedere alla microsocietà dei comici con

²⁶⁸ Sappiamo che gli attori arrivati ad un certo momento della carriera possono fiorire o affondare, prendendo sovente la strada delle compagnie di secondo e terz'ordine.

²⁶⁹ Cfr. A. Ponzi, *Dal buco del suggeritore*, cit.

²⁷⁰ Le maggiori informazioni sugli attori-autori francesi sono contenute in Henri Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français. Biographie, Bibliographie, iconographie*, II vol., Genève, Slatkine, 1969, a cui rimandiamo d'ora in avanti.

mansioni di suggeritore²⁷¹. Un percorso che non rimane isolato, soprattutto se guardiamo al contesto francese, che ci riporta, con più evidenza, alla presenza ricorrente di persone provenienti dal mondo borghese degli spettatori. Persone che si inseriscono nell'ambiente teatrale, offrendo un bagaglio culturale acquisito non tanto per alimentare velleità intellettuali, quanto per entrare in un mondo alternativo a quello borghese da cui trarre profitto e un nuovo apprendistato. Gli stessi autori drammatici divenivano suggeritori dei loro componimenti, così come accadde ad un certo Raimond, autore di molte pièces tra le quali *Alfonce, roi de Portugal* rappresentata nel 1791 al teatro del *Delassement comique*.

Nel teatro francese ufficiale il suggeritore è invece una figura apparentemente più definita, esterna al mondo degli attori, la cui presenza è documentata dalle carte amministrative del teatro. Abbiamo visto come la Chevalley sia riuscita a raccontarci la lunga carriera del suggeritore Minet, proveniente dalla solidità della più grande istituzione teatrale europea. La studiosa racconta come si possano cogliere le qualità particolari del suggeritore ricorrendo ai ricchi archivi della *Comédie-Française*. Ma è un'eccezione: la maggioranza di queste storie restano segrete, anche quando sono documentate dalle carte amministrative soprattutto a causa del fatto che, di norma, i suggeritori "esercitavano" servendosi di nome d'arte. Le loro biografie devono ancora essere illuminate.

Nei teatri privati parigini, invece, le carriere dei suggeritori sono molto brevi, il tempo di una stagione. Diversamente dalla *Comédie-Française*, al suggeritore è richiesto molto impegno in cambio di una retribuzione molto modesta²⁷². In questi teatri, non sovvenzionati, e a gestione impresariale, nei quali si registra un flusso maggiore di suggeritori, è interessante notare che molti provengono dalla carriera attorica ma molti altri sono semplici borghesi. È proprio su di loro che soffermiamo la nostra attenzione in quanto rappresentano un modello tipico di costruzione di carriera professionale da parte di uomini di lettere. Penetrano nel teatro in maniera imprevedibile: alcuni ebbero molta notorietà al loro tempo, però non restano segni consistenti,

²⁷¹ Cfr. E. Novelli, *Foglietti sparsi narranti la mia vita*, Roma, Mondadori, 1919, (edizione postuma), p. 95, in cui l'attore ricorda l'estenuante lavoro del padre.

²⁷² Si pensi solo ai decreti emanati nella prima metà del XIX secolo che mettevano a rischio le realtà teatrali più piccole, cfr. il capitolo secondo.

attraversano il territorio del teatro lasciando tracce sparse come il nostro Thibaut Thibaut.

È evidente che il confronto con la gloriosa carriera dei suggeritori dei teatri sovvenzionati fa sfumare la memoria di questi suggeritori-scrittori dei teatri privati. Del resto la frammentarietà di queste carriere spesso serviva al passaggio di questi “scrittori” nella materialità del teatro, per esperire certi criteri di composizione drammaturgica: non si tratta solo di testi letterari, ma di copioni funzionali alla messa in scena. Piccoli scrittori che hanno anch’essi un loro posto accanto ai nomi più noti; intellettuali il cui ruolo nella storiografia teatrale è leggibile solo al livello della microstoria.

In sintesi, dai molteplici modelli di suggeritori del sistema teatrale europeo ottocentesco, affiorano due tipologie: una generata all’interno del teatro, che ha gli stessi modi di vivere il teatro degli attori, e ciò accadde soprattutto nelle compagnie nomadi italiane; l’altra, proveniente dal mondo esterno, borghese, è plasmata sugli stessi modi di pensare e di vivere degli spettatori colti. La prima entra in relazione con la compagnia e con lo spettacolo con funzioni che concernono più la concertazione del ritmo e lo svolgimento logico della pièce. Essendo un attore potenziale questo tipo di “suggeritore d’arte” rivolge le sue funzioni al montaggio dei frammenti delle opere teatrali, in modo coerente con il testo per far esplorare l’attore in più direzioni e in profondità, al fine di liberarlo dal peso delle parole. L’altra, invece, si concentra sulle singole parti degli attori, nel rispetto del testo dello scrittore, che molto spesso in area francese è lo stesso drammaturgo. Ma sono entrambi modi differenti di rispondere a una nuova idea di teatro presente già dal Seicento in tutta Europa.

2. Sulle tracce di altri suggeritori-“intellettuali”

Gli stralci di biografie qui proposti ci mostrano i fluidi legami che corrono quasi segretamente tra il mestiere del suggeritore e gli uomini di lettere, in cui passa un rapporto

concreto, di apprendistato, di incontri, un rapporto che, anche se saltuario, fu denso e persistente²⁷³.

Nel precedente capitolo abbiamo parlato di François **Varez** a proposito dell'inizio carriera di Thibaut; avevano lavorato al teatro dell'Ambigu-Comique al periodo della Gaîté. La carriera di Varez era iniziata molto prima di quella di Thibaut. Entrò nel teatro come suggeritore e solo nel 1808 divenne régisseur all'Ambigu-Comique. Personalità polivalente e frequentatore dei teatri dei boulevard, Varez compose moltissime pièces di successo, entrate nei repertori dei grandi teatri privati dell'epoca. I testi che aveva scritto per il teatro, sovente composti in collaborazione con altri scrittori - come era d'uso all'epoca- erano stati pubblicati nelle collane teatrali più vendute. Tra i più famosi: *Calas, drame en trois acte et en prose*, rappresentato per la prima volta al teatro de l'Ambigu-Comique il 20 novembre 1819, e poi ripreso con successo alla Gaîté nel 1841; *Trait de Bienfaisance, ou la Fête d'un bon maire*, scritto insieme a Coupart, rappresentato sempre all'Ambigu-Comique il 24 agosto 1822; *Une vengeance de l'amour*, per balletto e pantomima, con musiche composte e arrangiate da Lanusse, rappresentato all'Ambigu-Comique nel marzo 1813 dagli allievi della scuola di danza e di teatro; *Vive la Paix! ou le retour au village*, composto con Coupart e presentato all'Ambigu-Comique il 4 maggio 1814; *Le fils de l'invalidé*, composta con Coupart e presentata all'Ambigu-Comique il 3 novembre 1826; *Une Journée de Frédéric II, Roi de Prusse, comédie-anecdote, en un acte et en prose*, scritta con Bernard e rappresentata al Théâtre de la Cité il 15 aprile 1804; *Frédéric, duc de Nevers, mélodrame en trois actes*, scritta con Sardelle, rappresentato all'Ambigu-Comique

²⁷³ Anche quando il teatro non era tanto popolare, il mestiere di suggeritore creava la possibilità di costruire mondi paralleli. Thomas Laffichard, ad esempio, nato a Ponflon 1698 e morto a Parigi nel 1753, noto compositore di numerose pièces per la Comédie Italienne e l'Opéra-Comique insieme a Favart, Panard e Colle - svolse negli anni fondamentali della propria formazione il mestiere di suggeritore alla Comédie-Italienne. Tra le moltissime opere di Laffichard ricordiamo: *Les acteurs déplacés, ou l'amant comédien*, comédie en un acte avec un Prologue & un divertissement, rappresentata dagli Comédiens ordinaires du roi al Théâtre-Français il 14 ottobre 1735; *Les effets du hasard*, opéra comique, représenté sur le Théâtre de la Foire Saint Germain; *Pygmalion, ou la statue animée*, opéra comique en vaudeville, scritta insieme a Panard; *La famille*, comédie en acte, pubblicata nel 1737; *Pantín, et Pantine, Conte, chez tout le monde à la Folie, l'an du Bilboquet*, 35, Paris, 1747. Ricordiamo anche il romanzo *Caprices*, Amsterdam, François l'Honoré, M.D.CC. XLV.

il 25 luglio 1810; *L'inconnu ou les Mystères, mélodrame en trois acte*, composta insieme a Boullé e Mathias, messo in scena all'Ambigu-Comique il 30 maggio 1822; *La comédie au chateau, pièce en acte, mêlée de couplets*, composta con Coupart e Jacquelin per i giovani attori del teatro de M. Comte, e rappresentata il 26 maggio 1829; *Entre chien et loup, comédie en un acte et en prose*, scritta con Magnien, allestita all'Ambigu-Comique il 18 marzo 1824. Con Desprez compone *Retournons à Paris, comédie en acte, mêlée de vaudeville*, rappresentato al teatro de l'Ambigu-Comique il 21 febbraio 1818; ancora con Jacquelin e Coupart scrive *Le petit postillon de fimes, ou deux fêtes pour une, mêle de couplets*, composto in occasione della festa della Majestè e rappresentato sempre all'Ambigu-Comique il 4 novembre 1825; con Armand-Seville compone *Métusko, ou les Polonais, mélodrame en trois actes a spectacles*, rappresentato alla Gaîté, il 23 luglio 1808, e *Laissez-moi faire, ou la soubrette officieuse, vaudeville en un acte*. Qualche anno prima, sempre per l'Ambigu-Comique, aveva scritto *La fille coupable, repentante, mélodrame, en trois actes, à grand spectacle, ornée de chants danses, pantomime*, allestito il 29 agosto 1804; con Hubert compone *Sigismond, ou les rivaux illustres, mélodrame en trois actes et à spectacle*, presentato all'Ambigue comique il 6 ottobre, 1820; e la *Chambre à Louer, comédie en un acte, en prose*, presentata all'Ambigu-Comique, il 5 novembre 1808.

Con un certo **Eduard**, Varez aveva scritto molte pièces. Anch'egli aveva fatto il suo apprendistato nel teatro passando per la buca del suggeritore al teatro de la Porte Saint Martin tra il 1815 e il 1822, poi al Cirque Olympique negli anni 1824-25, e all'Ambigu-Comique nel 1825-26, prima che occupasse il posto Thibaut. Dal 1828 Eduard divenne *régisseur* all'Odeon per le sole rappresentazioni dei testi drammatici scritti in forma di commedie e di tragedie – negli anni in cui Chaloons d'Argé è segretario generale del teatro – e compose la pièce *La famille irlandaise, mélodrame en trois acte*, rappresentata al teatro de l'Ambigu-Comique il 22 marzo 1821.

Qualche anno prima di Varez il suggeritore all'Ambigu era un certo Jean-Louis **Gabiot** (1759-1811) negli anni 1791-92. Famoso con il nome di *Gabiot le cabaleur*, nome attribuitogli per i suoi intrecci pieni di intrighi. Arrivato nella capitale francese ancora giovane, si impiegò prima come professore in un istituto, poi come *régisseur* all'Ambigu-Comique dove si appassionò alla scrittura di pièces popolari che fecero brezza nel teatro francese: *Le Baron de Trenck*

(1788); *Le mari filé* (1790); *Claudine ou la jolie Savoyarde*, comédie; *Le Savetier du Jura*, comédie, ses pantomimes, come la *Mort d'hercule* (1792). Tra le pièces d'occasione ricordiamo la *Confédération nationale* (1790); *l'Epée ou le Général et ses Soldats* (1797). Gabiot scrisse anche poesie, *Le Duel*, (1777) e saggi, *Le métromane ou Essai d'un jeune philosophe* (1779). Quella di **Dormeuil Joseph-Jean, Contat detto Desfontaines**, figlio di un avvocato del Parlamento di Parigi, è invece una carriera curiosa. Nel 1812 fu nominato capo-dazio della città di Arras fino alla caduta del primo Impero; nel 1813 capo-ufficio del direttore di Stato maggiore; nel 1814 capitano di stato maggiore. Dopo la seconda Restaurazione, nel 1820, si impiegò al teatro del Gymnase-Dramatique. Nel 1831, ottenuto il privilegio del teatro di Montansier, in società con Charles Poirson, in qualità di amministratore, si dedicò attivamente nella direzione del teatro investendo denaro, inaugurando lo spazio il 6 giugno, con il nome di Palais-Royal. Nel 1836-37 tornò a svolgere l'impiego di segretario-suggeritore al Gymnase-Dramatique.

Prévost Jacques-Augustin, nato a Parigi nel 1753 e morto il 1 agosto 1830, è stato attore, autore drammatico, suggeritore, pittore e direttore di teatro. Era figlio adottivo del principe Conti che si occupò della sua formazione di disegnatore. Nel 1776 tracciò i disegni della statua di Luigi XVI, oggi situata sul ponte della Concorde. Si esibì alla Fiera di Saint Germain con una lanterna magica attraverso la quale proiettava le diverse città della Francia. Queste tavole, di cui egli forniva le spiegazioni, furono presentate alla famiglia reale e gli valsero il titolo di istruttore geografico dei "giovani di Francia" (1789). Passata la Rivoluzione, Prévost si era ingaggiato come attore, autore e decoratore da una compagnia nomade di provincia. Aprì un *cabinet d'optique* sul boulevard du Temple che abbandonò nel 1791. Entrò nella troupe del teatro Des Associés nel 1789, per poi dirigere lui stesso la sala, mettendo in repertorio le sue opere, e cambiando nome al teatro in Sans-Prétention. Negli anni attivi e di successo del suo teatro sul boulevard du Temple, Prévost svolse anche il ruolo di suggeritore. Nel 1807, in piena prosperità, il teatro fu costretto a chiudere a causa delle restrizioni emanate dal decreto napoleonico. Ma Prévost continuò la sua attività da girovago nella periferia parigina, alternando il nomadismo con il lavoro di suggeritore nei teatri privati di Parigi. Ormai sessantenne continuò a raccontare storie nelle strade di Parigi con la sua lanterna magica. Muori il 15 aprile del 1830.

Suggeritore fu anche Etienne-Auguste **Dossion** che scrisse per il teatro con molta fortuna e con qualche qualità letteraria; tra le pièces più famose: *Arlequin Pygmalion, ou la bague enchantée, parade en un acte et en vaudeville* (1794); *Réveils des couplets d'annonces chantés sur le théâtre du Vaudeville* (1803). Dossion fu autore anche di opere non teatrali fra le quali *Pitre au poète cordonnier* (1808); *La Mouche du Coche, ou M. Faitout* (1802), scritta con C. Duval; *Le cri des Employés* (1802); *Guide du Constitutionnel* (1819); *l'Elan du cœur, opuscule à l'occasion du sacre de Charles X*, (1825). La maggior parte delle sue opere si basa su intrecci che prendono spunto dalla commedia e dalla farsa. Dossion proviene dal teatro, è figlio di un danzatore dell'Opéra, e prima di intraprendere la carriera di scrittore fu suggeritore al teatro du Vaudeville negli anni 1798-1800, ed anche impiegato al ministero degli interni.

Il fecondo *vaudevilliste* **Louis-Francois Nicolaie Clairville**, nato a Lione (28 febbraio 1811), figlio d'arte, proveniente da una famiglia di teatranti, debuttò come attore al Théâtre Forain du Luxembourg, diretto da Joseph Molé. *Régisseur* del teatro era suo padre per il quale Clairville scrisse dei lavori di carattere occasionale. Nell'ottobre del 1828, Clairville padre prese la direzione del teatro e ottenne l'autorizzazione di far parlare i personaggi delle pièces. Da quel momento, Clairville figlio alternò nella sua carriera i ruoli di attore, autore e suggeritore fino al luglio del 1829, quando il padre cede la direzione del teatro ad un certo Gambien. Il 28 novembre debutta con grande successo un suo dramma: *Quatorze ans, ou la vie de Napoléon ou Berlin*, e finalmente la pièce viene pubblicata. Ma il successo non durò a lungo. Il nome di Clairville lo si trova qualche anno più tardi, 1836-37, quando, lasciato il Théâtre du Luxemburg, risulta nell'organigramma del Théâtre des Variétés in qualità di suggeritore. Sappiamo come fosse difficile vivere da "uomo di lettere", e come Clairville vi riuscì sfruttando la collaborazione intermittente con le pratiche del teatro per sostentarsi. Solo dopo il 1836 le sue pièces rappresentate con successo nei teatri dei Grands boulevards furono pubblicate nelle collane teatrali. Tra i suoi lavori si ricordano: *Margot*; *Les Hures-graves*; *Les Petites Misères de la vie humaine*; *Satan, ou le diable à Paris*; *Les sept Châteaux du Diable*; *Les Pommes de terre malade*; *Gentil Bernard*; *Clarisse Harlowe*; *Roger Bontemps*; *la Poule aux œuf d'or*; *la Propriété c'est le vol*; *Paris sans impôts*; *Les Représentants en vacances*; *Les tentation d'Antoinette*; *Les*

Bourgeois de Paris; Les coulisses de la vie; Les trois Gamins; La chasse aux Biches; Les quatre âges du Louvre; Pongo; Paris hors Paris; Les Avocats; La semaine à Londres; La Pouare-Coton; Le banc d'Huîtres, Oh! eh! le petit agneaux; Sans queue ni tête; As-tu vu la Comète, mon gaz? La Corde sensible; La liberté des théâtres; L'Histoire d'un sou; Les Folies dramatiques; L'amour, que qu'est qu'ça? Le troupier qui suit les bonnes; Rothomago; Peau d'Ane; Le Déluge; Le Caméléons; Les Coulisses de la vie; L'Abbé Galant; L'Ombre d'un Amant; Triolet; Méridien; Cendrillon; Lanterne Magique; Paris voleur; Gulliver; Paris revue; le Mot de la fin. Meritano particolare menzione i libri di due operette ancora oggi famose: *La fille de Mme Angot* (1872) e *Les Cloches de Corneville* (1877), il volume *Chansons et poésies* (1853). Prima di morire (14 agosto 1857) a coronare la sua carriera giunse la nomina di cavaliere della Légion d'Honneur.

Infine, poco si sa di un certo **Anseaume**, suggeritore, segretario e poeta della Comédie-Italienne. Dai documenti del teatro ricaviamo che scrisse molte pièces le quali furono raccolte in tre grandi volumi. Interessante però citare alcuni capolavori: *L'Isle des Foux*, *Le Peintre amoureux de son Modèle*, *La Clochette*, *Les Chasseurs* et *La Laitière*, e *L'école de la Jeunesse*, tutti in repertorio alla Comédie-Italienne. La presenza di Anseaume alla Comédie-Italienne significò innanzitutto l'affermazione di una collaborazione paritaria tra lo scrittore, il suggeritore e l'attore, non soggetta a nessuna gerarchia di forza, nonché l'acquisizione di una mentalità capace, grazie alla presenza di un elemento intermedio tra il teatro e la letteratura, di costruire spettacoli composti sia dagli scrittori che dagli attori.

In questi frammenti di biografia qui abbozzati possiamo vedere come i mestieri del teatro, compreso quello dell'autore, fossero molto mischiati, sovrapposti. Quel *régisseur* di cui molti nostri suggeritori avevano fatto esperienza permetteva di legare le pratiche teatrali alle competenze di una sola persona, come risorsa per un moderno teatro popolare. Questi uomini riescono a dare l'idea d'un teatro diverso, restando a metà strada fra la prassi teatrale e l'erudizione, realizzando la non distinzione fra gli uomini di libro e gli uomini di teatro. In questo senso la biografia di Thibaut sembra meno straordinaria di quanto invece non sia stata nella sua concretezza storica. Il che non vuol dire che Thibaut rappresentasse la norma. Vuol dire che il suggeritore è sempre un "intellettuale" nascosto negli interstizi del teatro.

BIBLIOGRAFIA

I. *Fonti primarie d'archivio*

A. Archives Départementales de la ville de Senlis (Oise)

B. Archives Nationales de France (ANF).

Etude X/ 1216. Notaio Aumont.

MC/ET/X/1217: atto di matrimonio, atti di donazione e di morte.

F 18 II* 1734. *Imprimerie et librairie. Circulaires, 1814-1850.*

F 18 II* 1-35. *Déclarations des Imprimeurs. Paris. Année 1815-1845.*

F 18 II* 6-29 *Déclarations des imprimeurs. Paris. Années 1819-1841.*

F 18 2342 *Direction de l'imprimerie et la librairie. Circulaires, 1827-1876.*

F 18 2359 *Propriété littéraire et dépôt légal. Projets de loi, 1827-1876.*

F 18 2370 *Imprimerie, librairie, presse.*

F 18 2371 *Imprimeries brevetées. Affaires diverses, 1811-1900.*

F 18 I* 17 *Enregistrement des brevets des libraires et imprimeurs de Paris, 1815-1864.*

F 18 1798 *Catalogue libraire Maison*

C. Bibliothèque Publique de Nancy (BPN). Archives Pixérécourt.

1100-1131 (580). Archives de l'ancien théâtre de la Gaîté de Paris, 1808-1836.

1100-1102. Chronologie des représentations, 1812-1834.

1104-1106. Personnel, 1825-1835.

1107-1111. Actrices, acteurs, danseuses, danseurs et orchestre.

1112. Drames manuscrits.

1113. Correspondance, 1830-1832.

1114-1116. Papier divers.

1117-1119. Ordonnances de paiement.

1121. Comptes des recettes et dépenses, 1825-1835.

1122-1128. Livre de caisse, 1825-1834.
1129-1130. Grand livre et journal, 1826-1835.
1131. Actions du théâtre.

D. Archives de la Paroisse Sainte Elisabeth

Atto di matrimonio di Thibaut Thibaut

E. Archives Etat Civil de Paris

Atto di matrimonio di Thibaut Thibaut

Atto di morte di Thibaut Thibaut

II. *Fonti primarie manoscritte*

Extraits du Manuel du souffleur, Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris (BNF Opéra), «art du souffleur», C 4464.

III. *Fonti primarie a stampa*

A. Bibliografia di Thibaut Thibaut

Les amans enfoncés, ou misère et compagnie. Paris, Bezou, 1826. (II° edizione: Bruxelles, L. Dumont, 1827).

Gymnase Lyrique, recueil de chanson et autres poésies inédite, Paris, Dondey-Dupré, 1827.

L'Amour et les champignons. Paris, Bezou, 1835.

Le Curé de Valréas ou la rachat d'une âme, Paris, Maison, 1840.

Manuel du Souffleur, ou l'art de souffler ou théâtre in «Journal des Comédiens»:

N° 251, samedi 18 décembre 1830, capitolo I;

N° 252, lundi 20 décembre 1830, capitoli II e III;

N° 253, jeudi 23 décembre 1830, capitolo IV;

N° 254, samedi 25 décembre 1830, capitolo V;

N° 255, lundi 27 décembre 1830, capitolo V (II);

N° 256, jeudi 30 décembre 1830, capitolo VI;

N° 257, jeudi 6 janvier 1831, capitolo VII;

N° 259, jeudi 13 janvier 1831, capitolo VIII (I);

N° 270, dimanche 20 février 1831, capitolo VIII (II);

N° 274, dimanche 6 mars 1831, capitolo VIII (III);
N° 276, dimanche 13 mars 1831, capitolo IX (I);
N° 277, jeudi 17 mars 1831, capitolo IX (II);
N° 282, dimanche 3 aprile 1831, capitolo IX (III);
N° 315, jeudi 28 juin 1831, capitolo X;
N° 326, dimanche 4 septembre 1831, capitolo X (II);

B. Memorie e resoconti sul suggeritore

Antona-Traversi Carlo, *La verità sul teatro italiano dell'Ottocento*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940.

Annales Dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres, Paris, Le Normant, 1811; Geneve, Slatkine Reprints, 1967.

Béquet C. M. Edmond, *Encyclopédie de l'art dramatique*, Paris, 1886.

Bettòli Parmenio, *Dizionario comico*, Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885.

Bonazzi Luigi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, San Severo, Stab. Tipolitografico, 1865.

Bouchard Alfred, *La langue théâtrale*, Paris, Arnaud et Labat, 1887; (Paris-Geneve, Slatkine, 1982).

Chevalley Sylvie, *Le Sieur Minet*, in «Studies ou Voltaire and the eighteenth century, Istitute et Musée Voltaire», Geneve, Les dilices, 1968.

Chappuzzeau Samuel, *Le théâtre français*, Paris, Meyer, 1674.

Corvin Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

Costetti Giuseppe, *Bozzetti di teatro*, Bologna, Zanichelli, 1879;

Figurine della scena di prosa, Bologna, Zanichelli, 1879.

Deslot Bruno, *Les sociétaires de la Comédie Française au XIX siècle (1815-1852)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum à l'usage des habitués et des théâtres, Paris, Imprimeur De dezauche, 1832.

Dictionnaire général des théâtres, Paris, 1811

Di Baldi Natascia, *Un manuale sull'arte del suggeritore*, in «Teatro e Storia», Roma Bulzoni, 24, 2003.

Dumersan Théophile Marion, *Manuel de coulisses, ou guide de l'amateur*, Paris, Bezou, 1826.

- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Faulche, 1965.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1962.
- Falconi Arturo, *Quarant'anni di Palcoscenico*, Bologna, Cappelli, 1927.
- Ferrigni Mario, *I ruoli nel teatro drammatico italiano*, in «Rivista italiana del dramma», vol. I, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1939.
- Grove Dictionary of Opera*, London, Sadie Stanley, 1992
- Harel Francois-Antoine, Jal Auguste, Alhoy Maurice, *Dictionnaire théâtral*, Paris, Barba, 1824.
- Heremite Jeune, *Dictionnaire des Gens du Monde au petit cours de moral à l'usage de la cour et de la ville*, Paris, Alexis Eymery, 1818.
- La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Lamirault, 1767.
- Leonelli Nardo, *Viaggio intorno al mio camerino*, Bologna, Cappelli, 1928.
- Monaldi Gino, *Memorie di un suggeritore*, Torino, Bocca, 1902.
- Novelli Ermete, *Foglietti sparsi: narranti la mia vita*, Roma, Mondadori, 1919.
- Palombi Claudia, *Il gergo comico*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Papiol, *Manuale della lingua teatrale*, Milano, Società Editoriale Milanese, 1909.
- Paraf Pierre, *Les métiers du théâtre*, Paris, Gaston Doin, 1923.
- Petite Encyclopédie Pittoresque du théâtre*, in «Revue de la Comédie-Française», 102, octobre-juillet, 1981-1982.
- Pierron Agnès, *Le théâtre, ses métiers, son langage*, Paris, Hachette, 1994.
- Pietrini Sandra, *Fuori Scena, Il teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Ponzi Achille, *Dal buco del suggeritore*, Bologna, Cappelli, 1927.
- Puigin Arthur, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
- Rasi Luigi, *La Duse*, Firenze, Bemporad, 1901.
- Redelsperger Jacques, *L'oeil en coulisse*, «Comedia», 1922-1923.
- Richards Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993.
- Ridenti Lucio, *Palcoscenico*, Torino, Atanòr, 1924.
- Biglietti di favore*, Milano, Vecchi, 1927.

- Rispoli Consiglio, *La vita pratica del teatro*, Firenze, Bemporad, 1903.
- Rousseau Jean Baptiste, *Code Théâtral*, Paris, Roret, 1829.
- Salsilli, Antonio, *Della recitazione*, Pisa, Mariotti, 1896;
Che cosa chiede la lega di miglioramento fra gli artisti drammatici e perché? Roma, Tip. del teatro Valle, 1902;
Tra un atto e l'altro, Milano-Napoli-Palermo, 1914.
- Stanislavskij Konstantin, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963.
- Jacques-le-Souffleur, *Petit dictionnaire des coulisses*, Paris, Tous les théâtres, 1835.
- Jandelli Cristina, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Talli, Virgilio, *La mia vita di teatro*, Milano, Treves, 1927.
- Tòfano Sergio, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985.

C. Opere Letterarie. Elogio del suggeritore.

- Aiguebierre, Jean Dumas d', *Réponse du souffleur de la Comédie de Roüen, a la Lettre du garçon de café*, Paris, Tabarine, 1730.
- Bon Francesco Augusto, *Dietro alle scene*, 5 voll., Manzoni, Milano, 1842-1843.
- Boudet Micheline, *Le roman d'un souffleur*, Paris, Plon, 1988.
- Buzzati Dino, *I suggeritori*, Milano, Mondadori, 1980.
- Calderon de la Barca, *El grand teatro del mundo*, (trad.it.) Milano, Bietti, 1971.
- Carrisi Donato, *Il suggeritore*, Milano, Longanesi, 2009.
- Cechov Antòn, *Il canto del cigno*, Milano, Rizzoli, 1960.
- De Filippo Eduardo, *Uomo e Galantuomo*, Torino, Einaudi, 1966.
- Deutsch Michel, *Le souffleur d'Hamlet*, Paris, l'Arche, 1993.
- Dumas Alexandre, *Kean ovvero genio e sregolatezza*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Handke Peter, *Kaspar*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- James Henry, *La musa tragica*, Torino, Einaudi, 1996.
- Ferrari Paolo, *Goldoni e le sue dodici commedie*, Milano, Sancito, 1863.
- Ghislanzoni Antonio, *Gli artisti da teatro*, (a.c. di) Lucio Ridenti, Milano, Ultra, 1944 (riprod. facs. dell'ed. Milano, Duelli, 1865).
- Goldoni Carlo, *Il teatro comico*, Milano, Sanzogno, 1891.

- Guasti Amerigo, *Dal buco del sipario*, Milano, Mondadori, 1926.
- Guitry Sacha, *Si j'ai bonne memoire*, Paris, Club du livre, 1934.
- Martinetti F. Tommaso, *Il suggeritore nudo*, «Comoedia», XI-XII, 1929-30.
- Molnár Ferenc, *Giochi al castello*, Accademia, Milano, 1950.
- Santanelli Manlio, *Uscite di emergenza*, Firenze, La Casa Uscher, 1983; Roma, Bulzoni, 2005.
- Scribe Eugène, *Adriana Lecouvreur*, Milano, Sanzogno, 1902.
- Pirandello Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1948.
- Praga Marco, *La prova*, in *Storie di palcoscenico*, Roma, Lucarini, 1989.
- Rostand Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1983.
- Weill Claude, *Le souffleur*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2000.
- Zola Émile, *Nana*, Paris, Gallimard, 1977.

IV Storia

A. Fonti, storia e storiografia

- Albert, Maurice, *Les théâtres des boulevards (1789-1848)*, Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1902.
- Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900.
- Aliverti Ines Maria, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Allévy, Marie-Antoniette, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX siècle*, Paris, Droz, 1838.
- Aloi Roberto, *Architettura per lo spettacolo*, Hoepli, Milano, 1958.
- Alonge Roberto, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.
- Alonge Roberto, Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. IV, Trame per lo spettatore*, Torino, Einaudi, 2003.
- Apollonio, Mario, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1950.

- Artioli Umberto (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000.
- Ariste, Paul d', *Le vie et le monde du boulevard (1830-1870)*, Paris, Talladier, 1930.
- Asor Rosa, Alberto, *La cultura della Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- Avenel Georges d', *Les revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913: les riches depuis sept cent ans*, Paris, Flammarion, 1922.
- Azzaroni Giovanni, *Del teatro e dintorni, Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981.
- Balzaz Honoré de, *La comédie humaine*, (a.c.) P.G. Castex, Paris, Gallimard, 1776-1979.
- Banu, Georges, *De l'esthétique de la disparition à la poétique de la mémoire*, in *Le théâtre dans la ville*, Paris, CNRS, 1987;
Le rouge et or, Paris, Flammarion, 1989.
- Bapst Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.
- Baschet Armand, *Les Comédiens italiens à la Cours de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Plon, Paris, (Genève, Slatkine Reprints, 1969).
- Beaulieu, Henri, *Les théâtres du boulevard du Temple*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- Bec, Christine- Mamczarz Irène, *Le Théâtre italien et l'Europe, XV-XVII siècle*, Paris, Puf, 1983;
Le Théâtre italien et l'Europe, XVII-XVIII siècle, Firenze, Olschki, 1985.
- Benjamin Walter, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986;
I «passages» di Parigi, Torino, Einaudi, 2000.
- Bernardin Napoléon Maurice, *La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*, Paris Editions de la Revue Bleue, 1902.
- Berthier Patrick, *Le théâtre au XIX siècle*, Paris, presses universitaires de France, 1986.
- Boncompain Jacques, *Auteurs et comédiens au XVIIIe siècle*, Paris, Perrin, 1977.
- Bonnassies Jules, *Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Willem e Daffis, 1874.
- Braudel Fernand, *Una lezione di storia*, Torino, Einaudi, 1988.

- Brazier Nicole, *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, Paris, Allardin, 1837.
- Brooks Peter, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1992.
- Brunet Brigitte, *Le théâtre du Boulevard*, Paris, Armand Collin, 2005;
Les spectacles Forains et la Comédie-Française, Paris, E. Dentu, 1875.
- Brunetti Simona, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.
- Billington James H., *Con il fuoco della mente. Le origini della fede rivoluzionaria*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Campardon Emile, *Les comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, 2 voll., Paris, Berger-Levrault, 1880.
- Canfora Luciano, *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio, 2002.
- Carlson Marvin, *The theatre of the French Revolution*, Ithaca, N.Y, Cornell University press, 1966.
- Carteret John, *Le XIX siècle en France, classes, mœurs*, Paris, Firmin-Didot, 1853.
- Chalot Caroline (veuve de) *Etudes sur l'art théâtral*, Paris, Chez Henri Féréet, 1836.
- Chaloons d'Argé Auguste, *Histoire critique des théâtres de Paris pendant*, 1821, Paris, Petit, 1822;
Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris, années 1822-1823, Paris, Pollet, 1824.
- Chancerel René, *L'évolution du statut des comédiens*, Paris, Les Presses Modernes, 1930.
- Chartier Rogere, Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990.
- Chauveau Philippe, *Les théâtres parisiens disparus*, Paris, Editions de l'Amandier, 1999.
- Clark Priscilla P., *Stratégies d'auteur au 19^e siècle*, in «Romantisme», 18, 1977.
- Consolini Marco, *Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III, Torino, Einaudi, 2001.
- Cruciani Fabrizio, *Lo spazio scenico*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Daumard Adeline, *La bourgeoise parisienne de 1815 à 1848*, Paris; S.E.V.P.:E.N., 1963;

- Les bourgeois de Paris au XIX siècle*, Paris, Flammarion, 1970.
- Descotes Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.
- Désaugiers Marc-Antoine, *La porte secrète*, Paris, Duvernois, 1825.
- De Jomaron Jaqueline (sous la direction), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Dumas Alexandre, *Souvenir dramatique*, Paris, Calmann-Lévy, (2 volumes) 1868-1881.
- Dupetit-Méré Frédéric, *L'Aveugle du Tyrol*, Paris, Fages, 1807.
- Dupont Paul, *Histoire de l'imprimerie*, Paris, Dupont, 1854.
- Dussane Béatrix, *Reines de théâtre 1633-1941*, Lyon, H. Lardanchet, 1944.
- Duvaz A., *De la littérature dramatique*, Paris, Duffey et Vazard, 1833.
- Felkay Nicole, *Les libraires de l'époque romantique d'après les documents inédits*, in «Revue française d'histoire du livre», 5, 3, 1975.
- Foucher Paul, *Entre cour et jardin; Etudes et souvenirs du Théâtre*, Paris, Amyot, 1867;
Mémoires du théâtre, Essai, «Le Temps du théâtre», Paris, Actes Sud, 1987;
Le Théâtre, sorties de secours, Essais critiques, Paris, Aubier, 1984.
- Fromageot Paul, *La Foire Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Firmin-Didot, s.d.
- Galantaris Christian, *Manuel de bibliophile*, Paris, Cendres, 1998.
- Gaspar Pierre, *Le Boulevard du Crime*, Paris, Hachette/Massin, 1980.
- Gherardi Evaristo, *Le Théâtre Italien ou recueil de toutes les scènes françoises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'hôtel de Bourgogne*, Paris, De Luyne, 1694, (*Le Théâtre Italien ou Le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service* Genève, Slatkine Reprints, 1969).
- Girard, Pauline, *Le théâtre de la Gaité de 1808 à 1835*, Paris, Ecole des Charles, 1988.
- Gengembre Gérard, *Le théâtre française au XIX siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

- Goruppi Tiziana, *Intellettuali e potere nella Francia dell'Ottocento*, Paris, Champion, 1999.
- Grivel Lucien, *Du Boulevard du Crime à la Comédie Française*, Paris, Amyot, 1867.
- Guarino Raimondo, *La tragedia e le macchine. «Andromède» di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982.
Il teatro nella storia, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Guérin Léon, *Les Comites de lecture en 1831*, Paris, Ollendorf, 1868.
- Guardenti Renzo, *Strategie impresariali dei teatri forains (1697-1718)*, in «Medioevo e Rinascimento», III/IV, 1992.
Le fiere del teatro. Percorsi del Théâtre forain del primo Settecento. Con una scelta delle commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715), Roma, Bulzoni, 1995.
- Hérissay Jacques, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, Paris, Perin, 1922.
- Jones Michèle, *Le Théâtre National en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975.
- Lecont Louis-Henry, *Histoire des théâtres de Paris*, (Paris, Daragon, 105-1912), Genève, Slatkine, 1973.
- Lintilhac Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, 5 voll., Paris, Flammarion, 1904-1909.
- Lyonnet Henry, *Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier). Biographie, Bibliographie, Iconographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- Loire Louis, *Anecdotes de théâtre: comédiens, comédiennes, bons mots des coulisses et du parterre recueillis*, Paris, E. Dentu, 1875.
- Nouveau Guide à Paris avec un beau plan colorié*, Paris, Librairie Centrale des Chemins de Fer, 1851-52.
- Macchia Giovanni, *Il selenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1997.
- Meldolesi Claudio, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, Milano, Ubulibri, 2007.
- Meldolesi Claudio, Taviani Ferdinando, *Teatro e Spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Moncan Patrice de, *Les passages couverts de Paris*, Paris, Les éditions du Mécène, 2001.
- Moine Marie-Christine, *Les fêtes à la cour du Rio soleil 1653-1715*, Paris, Lanore, 1984.
- Morel Jacques, *Le théâtre français*, in AA.VV, *Histoire des Spectacles*, Paris, Gallimard, 1965.

- Moudouès Rose Marie (a.c.), *Il teatro a Parigi*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Moussinac Leon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966.
- Neret Jean-Alexis, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français*, Paris, Lamarre, 1953.
- Naugrette-Christophe Chaterine, *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville*. Paris, Librairie Théâtrale, 1998.
- Naugrette Florance, *Le Théâtre romantique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- Pandolfi Vito, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954.
- Perrin Émile, *Etudes sur la mise en scène*, Paris, Quantin, 1882.
- Pic F. A., *Code des imprimeurs, libraires, écrivains et artistes*, Paris, Corby, 1827.
- Pitou A. Lexis, *Les origines du mélodrame à la fin du XVIII siècle*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», juillet, 1911.
- Pixérécourt Guilbert René-Charles de, *Le Fanal de Messine*, Paris, 1824;
Le mélodrame, Paris, Le livres des cent-et-un, Ladvocat, 1832-'34, vol. VI, p. 325;
Réflexions de l'auteur sur le mélodrame, Théâtre Choisi, 1843, Archives Municipal de Nancy.
- Poncelet François, *Rapport sur les privilèges de l'Opéra*, Paris, 1827.
- Pompigny Maurin de, *La Femme Médecin*, Paris, Fages, 1806.
- Porcelli Maria Grazia (a.c.) *Il teatro francese. 1815-1930*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Pougin Arthur, *Acteurs et actrices d'autrefois; histoires anecdotiques des théâtres à Paris depuis 300 ans*, Paris, F. Juven, 1897.
- Dictionnaires historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin Didot, 1885.
- Prunières Henri, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913.
- Randi Elena (a.c.) *Visioni e scritture. Studi sul teatro fra Otto e Novecento*, Padova, Esedra, 2006;
La Comédie-Française, primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione di un allestimento, Umberto Artioli (a.c. di) *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000;
Anatomia del gesto, Padova, Esedra, 2001.

- Rémond René, *L'Ancien Régime e la Révolution*, Paris, Édition du Seuil, 1974.
- Régnier de la Brière, *Souvenir et études de théâtre*, Paris, Ollendorf, 1887.
- Rincé Dominique, *La littérature Française du XIX siècle*, Paris, 1978.
- Sala Emilio, *L'opera senza canto*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Schino Mirella, *Racconti del Grande Attore*, Città di Castello, Edimond, 2004.
- Spaziani Marcello, *Le origini italiane della commedia «foraine»* in «Studi Francesi», Anno VI, fascicolo, II, 17, 1962.
- Sechan Charles, *Souvenir d'un homme de théâtre, 1831-1835*, Paris, Calmann-Lévy, 1893.
- Venard Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985.
- Véron L-D, *Paris en 1860. Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'au 1860*, Paris, Bourdilliant, 1860.
- Vizentini Albert, *Derrière la toile, petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, Achille Faure, 1868.
- Taviani, Ferdinando, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori dell'Ottocento*, «Quaderni di teatro», 21-22, Firenze, Vallecchi, 1983;
- «Sei personaggi»: due interviste in una al primo padre, in «Teatro e Storia», Bologna, Il Mulino, 13, 1992;
- Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Taviani Ferdinando-Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 2007.
- Themelly Pietro, *Il teatro patriottico tra rivoluzione e impero*, Roma, Bulzoni, 1991.
- Thomasseau Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, P.U.F., «Que sais-je?»;
- Dialogues avec tableaux à ressort. Mélodrame et drame romantique*, in «EUROPE», 703, 1987.
- Weber Eugen, *La Francia «fin de siècle»*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Wilde Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle*, Paris, Amateurs des livres, 1989.
- Winter Marian Hannah, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, Perrin, 1962.

B. Raccolte riviste e altri periodici

L'Almanach des spectacles de Paris, Paris, L. Collin, 1827-1828.

L'Almanach des spectacles, sous la direction de M.L. Paliani, Paris, Levy Frère, 1853.

«*Courier des Théâtres*»

«*L'Album*»

«*L'Ancienne Album*»

«*La Lorgnette*»

«*Le Nain Jaune*»

«*La Pandore*»

«*La Quotidienne*»

«*La Rampe et les coulisses*»

«*La Revue des Deux Mondes*»

«*Le Constitutionnel*»

«*Le Correspondant*»

«*Le Corsaire*»

«*Le Courier des Spectacles*»

«*Le Courier des Théâtres*»

«*Le Diable Boiteaux*»

«*L'Echo du Théâtre*»

«*L'Entracte*»

«*Le Fanal des Théâtres*»

«*Le Figaro*»

«*Le Forban*»

«*Le Furet*»

«*Le Gil Blas*»

«*Le Globe*»

«*Le Mentor*»

«*Le Mercure de France*»

«*Le Mercure du XIX siècle*»

«*Le Miroir des Spectacles*»

«*Le Monde dramatique*»

«*Le Moniteur des Théâtres*»

«*Le Musard*»

«*Le Petit Mercure du XIX siècle*»

«*Le Régisseur des Théâtres*»

«*Le Temps*»

«*Journal de l'Empire*»

«*Journal l'Incorruptible*»

«*Journal des Comédiens*»

«*Journal des Débats*»

«Journal des Théâtres»
«Gazette des Théâtres»
«Revue des Deux Mondes»
«Revue dramatique»

Lingua di lavoro: un glossario

Esiste un gergo del suggeritore così come lo abbiamo tracciato nel *Manuel* (i cui termini sono tra parentesi quadra). Ma esiste anche un idioletto che abbiamo ricostruito in questo glossario organizzato in ordine alfabetico in circa 120 lemmi, le cui definizioni, lasciate nella lingua originale, provengono da quattro dizionari di maggiore utilizzazione dell'epoca, pubblicati in Francia entro il 1835. Questi vanno a ricostruire in un'unica nomenclatura il gergo teatrale francese. Anche i termini provenienti dal *Manuel*, qui riportati e differenziati dagli altri lemmi da un asterisco (*), hanno trovato la loro designazione tra le pagine di questi dizionari.

Il più importante documento è il *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois Vérités*, nato dal lavoro di tre uomini di lettere: Jal Auguste (1795-1873), Alhoy Maurice Harel (1802-1856), François-Antoine (1789-1846), che raccoglie circa novecento voci di cultura teatrale. Un'opera ampia (318 pagine, formato in-8°), pubblicata da J. N. Barba, nel 1824. A questo dizionario attinge Thibaut per redigere alcune voci del suo *Manuel*.

Di minore respiro ma pur sempre interessante è il *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur* di Théophile Marion Dumersan (1780-1849), pubblicato da Bezou nel 1826. Il manuale è composto da ottantotto voci distribuite in cento pagine dal formato in-16°. Di qualche anno più tardi è il *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum à l'usage des habitués des théâtres*, Paris, Imprimeur De dezauche, 1832, che presenta in un centinaio di pagine, dal formato in-32°, informazioni sul mondo teatrale del tempo e aneddoti sugli attori. Il libro è venduto in tutte le librerie dei teatri. Nello stesso modo anche il *Petit Dictionnaire des coulisses* di Jacques-le-Souffleur, formato I/18°, trova posto nei teatri per l'uso degli habitués, nel 1835.

Ad ogni lemma corrispondono una o più definizioni, ognuna con il suo riferimento bibliografico abbreviato e con la relativa indicazione di pagina.

Abonné

- «En province, les abonnements sont la partie la plus positive des recettes d'un directeur; à Paris, on ne s'abonne guère qu'à l'Opéra et au Théâtre-Français. En s'abonnant à un petit journal, l'artiste achète l'indulgence de celui qui le rédige. Il y a des artistes qui sont abonnés à tous les journaux. Moyennant 15 fr. par trimestre, ils sont déclarés, tous les matins, *sublimes*, mais le parterre leur fait quelquefois cruellement expier ce sont -propre». In *Dictionnaire des coulisses* cit., p. 1.

Accessoires (garçons d')

- «Employés chargés de veiller aux accessoires; de donner un coup de fouet quand une chaise de poste arrive, ou de tirer un coup de fusil quand le criminel repentant annonce au public qu'il va s'arracher une *existence qui ne peut plus avoir de charme, puisqu'elle est flétrie par l'infamie et troublée par le remords*». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 2.

Accroché

- (Technique) «Se dit d'une pièce défendue par la censure, retardée par une indisposition, ou ajournée par un caprice». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 6.

Achat de pièces

- «C'est une branche de commerce importante. Les auteurs faméliques, et ceux qui veulent voir leurs noms figurer souvent sur l'affiche, vendent leurs productions à des comédiens influents, qui les font représenter le plus fréquemment qu'ils peuvent. Les acteurs ne font pas seuls ce négoce d'esprit; quelques capitalistes achètent aux auteurs une portion d'intérêt dans la représentation de leurs pièces, ce qui leur donne le droit de se donner pour hommes de lettres, du boulevard Montmartre au boulevard Pont-aux-Choux». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 6- 7.

Acte

- «division ou mesure d'un ouvrage dramatique. La scène française admet cinq proportions : d'un à cinq actes. Les moins usitées sont la seconde et la quatrième. Le répertoire de l'Opéra-Comique compte beaucoup de pièces en deux actes; [...]». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 7.

Acteur

- «qui prend part à l'action. Il diffère du comédien autant que médiocre diffère de bon. Il a cependant ses degrés: on dit de Faure, c'est un acteur utile; de Bernard-Léon, c'est un acteur plaisant; on dit de Molé, c'était un grand comédien: de Potier, c'est un comédien amusant. Bernard-Léon et Faure ont de l'intelligence, Molé et Potier sont des artistes». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 7-8.

Administrateur, Administration*

- «Sévérité, justice, égards pour tous ses subordonnés, égards surtout pour le public, dont il doit toujours consulter le goût, telles sont les qualités qui font les bon administrateurs. – Il y a plusieurs modes d'*administrations théâtrales*: la direction d'un seul, qui ressemble à la monarchie absolue; la direction en partage, qui ressemble au triumvirat ou à la pentarchie; la direction d'acteurs en société, qui a la marche du gouvernement constitutionnel; enfin, l'administration de comédiens sociétaires, égaux en droits, mais soumis à l'autorité d'un gentilhomme de la chambre ou d'un ministre; elle a tous les inconvénients du protectorat, sans en avoir tous les avantages. Les théâtres royaux jouissent du protectorat; leur situation est le plus grand argument contre cette espèce d'administration. [...]. Les acteurs admis à l'essai sont les esclaves du répertoire; ils doivent être toujours prêts à remplacer le chef d'emploi ou le premier *double*, quand il plaît à ces deux supériorités de boudier le public. Un auteur n'est *admis* à comparaître devant l'aréopage comique qu'après avoir subi l'épreuve d'un examen préliminaire. S'il a donné à l'un des théâtres royaux un ou plusieurs ouvrages, on le dispense de cette formalité. Dans les petit théâtres, une ligne d'accapareurs s'est établie de telle sorte, qu'un auteur débutant ne peut être admis à faire jouer une pièce s'il n'a d'abord associé, sinon à son travail, du moins à ses profits présumés, un des privilégiés dont les noms occupent sur l'affiche une place inamovible». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit, pp. 9-11.

Admission

- «Pour être auteur et acteur, il ne suffit pas d'avoir du talent; il faut être *admis*, non par le public, mais par un comité de lecture ou par un directeur. L'état de lecture ou par un directeur. L'état de certains théâtres prouve que ces messieurs

ont quelquefois la main très-heureuse». In *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum*, cit., p. 11.

Affiche

- «Avant la révolution, l’affiche du spectacle ne portait pas les noms des acteurs. On les affiche aujourd’hui, et la vanité de certains comédiens trouve très-bien son compte à ce mode de publication. Les noms imprimés sur l’affiche en gros caractères sont une distinction à laquelle on aspire comme à l’ovation préparée par les claqueurs. Les affiches des théâtres royaux n’admettent point ces différences typographiques; l’ancienneté y assigne les rangs, comme au coin des rues et des carrefours elle les assigne aux affiches elles-mêmes». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 12.

Affiche (faire l’)

- «que fait dans le silence du cabinet de la régie, ce directeur, la tête penchée dans ses deux mains? Les régisseurs, *en silence autour de lui rangés*, sont plongés dans une profonde méditation ; il fait l’affiche, il prend la plume, écrit, efface. Avec quelle anxiété il lit une lettre qu’on vient de lui remettre! son polichinelle est malade!». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 2.

Agences et Bureaux de correspondances dramatiques.

- «Espèces de bazar où l’on trouve, moyennant commissions, Talmas, Mars, Ellevious, Martins, Rubinis, Pastas; le tout au plus offrant et dernier enchérisseur. Le *sujet* qui a été recommandé par les directeurs d’agences, est presque toujours sifflé. Le *Journal des Comédiens* est l’organe officiel de ces espèces de *bureaux de placement*». In *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum*, cit., p. 12.

Agens dramatiques

- «Négociants qui font la traite des comédiens. On trouve chez eux: bureau de placement, des Agamemnon, des Oreste, des Jeanne d’Arc; ils tiennent un assortiment complet de gestes, d’entrechats, de roulades; ils expédient pour la province des Antony, de Marie Tudor et font des change de place, moyennant prime de dix ou vingt pour cent, payable d’avance». In Jacques –le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 10.

Agents dramatiques.

- «Percepteur de la taxe que les directions paient aux auteurs pour leurs ouvrages. C'est chez l'agent dramatique que se traduisent en écus *Antony et la Femme à deux maris*; [...]. C'est là que se matérialise et se réduit en lingots ce vaste univers dramatique qui renferme tant d'intérêt grands et petits, tant d'agitations et d'intrigues, tant d'hommes et de choses, depuis le grand opéra jusqu'aux Funambules inclusivement; [...]». In Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., pp. 10-1.

Agrément (Technique.)

- «Jouer avec agrément (ce qui ne veut pas dire être agréable au public), c'est être *soigné* (*voir ce mot*) à ses entrées et à ses sorties, être *bissé* (*voir ce mot*) après ses couplets, être applaudi après ses tirades, être redemandé après la pièce. Les semainiers *ont toujours de l'agrément*; ils disposent des billets de service». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 13-4.

Amoureuses (Emploi des) *

- «On peut le remplir jusqu'à ce qu'on retombe en enfance, quand on a pour soi les droits de l'ancienneté». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 19.

Amuser L'Entre-acte,

- «*terme de cabale*. C'est distraire le spectateur après un acte, et attirer son attention sur quelque objet qui l'occupe dans l'intervalle d'un acte à un autre: Il y a de nombreux moyens d'amuser l'entre-acte: tantôt, un compère placé au paradis excite une dispute; tantôt, il laisse tomber un chapeau, ou fait voltiger de droite à gauche une casquette. Aux petit théâtres, les *loustiks* du poulailler font assaut de bons mots, et font dans un quart d'heure plus grand emploi de métaphores et de fleurs de rhétorique, que l'on n'en fait à l'Académie en deux ans; les badauds du parterre sont debout, la bouche béante; ils récompensent par un gros rire le *lazzis* des bouffons en veste; et en attendant les trois coups que frappe le régisseur, ils ont oublié que trois quarts d'heure sont passés entre le baisser et le lever du rideau». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 3.

Ancienneté

- «Le droit d'aînesse des comédiens. Au théâtre comme à la ville, on a reconnu que les prérogatives attachées à ce droit étaient abusives, ridicules ou tyranniques. Les cadets de famille ont quelquefois plus d'esprit que leurs aînés: on a fait la même remarque à l'égard du talent chez les acteurs». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 21.

Année Théâtrale

- «Elle a pour terme et pour commencement le jour de Pâques. L'époque du renouvellement de l'année théâtrale est celle des mutations dans les troupes de comédie. Les engagements datent de ce moment, qui est celui des épreuves pour une foule d'acteurs obligés de changer tous les ans de directeur et de public». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 22;

- «Elle a pour terme et pour commencement le jour de Pâques. L'époque du renouvellement de l'année théâtrale est celle des mutations dans les troupes de comédie. Alors, les directeurs se débarrassent de ce qu'on appelle vulgairement les *ganaches* ». In *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum*, cit., pp. 14-5.

Aplomb*

- «L'impertinence est à l'aplomb, ce que la bêtise est à la sottise. Il est une sorte d'aplomb modeste qui sied bien au mérite: c'est la conscience du talent.....». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 25.

Appointemens

- «Les appointemens des acteurs se sont élevés constamment depuis dix ans, tandis que les recettes ont été dégringolade. Un premier rôle de mélodrame joue 300 à 360 fois par an, et gagne 6,000 francs. Mme Malibran gagne 1, 300 francs par représentation; Rubini et Lablache, 1,000 francs; Potier, cent écus; Mme Astruc, 40 sous. Elle joue tous les jours. Les directeurs travaillent depuis le matin jusqu'au soir, et perdent cinquante mille francs par année». In *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum*, cit., p. 16.

Attendant (En)

- «Quand une pièce a été jouée trois fois sans succès, le directeur fait précéder l'annonce de la quatrième

représentation, par le mot *en attendant*, ce qui veut dire *ajournée indéfiniment*. C'est une sorte de consolation que l'on offre à l'auteur *dégommé* (technique). Pour ceux qui connaissent le langage des régies, *au premier jour* veut dire bientôt, incessamment, peut-être; et *en attendant*, jamais». In *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum*, cit., p 18.

Avant-scène*

- «Partie de la scène comprise entre la rampe et le rideau. C'est sur cette portion avancée du théâtre que se tiennent ordinairement les acteurs. Des loges correspondent à ce plan scénique. Dans les théâtres royaux, elles sont réservées au roi, aux gentilshommes de sa chambre, au ministre de sa maison, au corps diplomatique, et au commandant de Paris; dans les théâtres secondaires, elles sont occupées par les amans de ces dames, ou par ces dames qui cherchent des amans. Dans la composition dramatique, tout ce qui précède l'exposition ou *protase* est appelé du nom *d'avant-scène*». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 36-7.

Bailler au Tableau

- «se dit de l'acteur qui dissimule son mécontentement en lisant le titre d'une pièce mise en répétition, dans laquelle on ne lui confie qu'un rôle secondaire». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur*, cit., p. 11.

Battre le job

- «Synonyme de faire de la toile. (Voyez ce mot). Ce mot s'applique plus particulièrement aux vieux acteurs dont la mémoire est affaiblie». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 12-13.

Bulletin*

- «Ordre du jour, petit tableau des répétitions, spectacles, envoyé chaque matin aux journalistes, acteurs, auteurs. Quelques théâtres se sont affranchis de cette coutume, et l'acteur et l'auteur qui ont besoin de connaître le mouvement du jour, sont dans la nécessité de venir la veille lire au foyer le tableau du lendemain». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 14-5.

Buraliste*

- «Préposé à la vente des billets. Dans la plupart des théâtres, on lui donne pour traitement quotidien le prix d'un billet de

première». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 55.

Cabale*

- «Le café Procope était autrefois l'antre de la cabale. On s'y disputait souvent, on s'y battait quelquefois pour soutenir le talent d'un acteur ou d'un ouvrage. Les cabaleurs s'aperçurent du rôle ridicule qu'ils jouaient; ils prirent un moyen très-sage pour régler les destinées d'une pièce ou d'un débutant, ils parièrent aux dés la chute ou la réussite. Ce fut à un brelan de six que Dorat dut le succès de *Regulus*. De nos jours, quand l'esprit de parti politique n'est pour rien dans la composition d'une oeuvre dramatique, on laisse aux cabaleurs à gages le soin de la soutenir. La cabale est à présent une organisation de forces mobilisées que la police même ne saurait plus dissoudre. C'est une sorte de polype anti-littéraire que l'art des médecins serait inhabile à déraciner. Elleviou disait de la cabale, qu'elle était aussi nécessaire au milieu du parterre que le lustre au milieu de la sale. On pardonnerait cette parole à Vigny; mais à Elleviou!...». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 55-6.

Cabale (Police. Spectacles)*

- «On appelle ainsi une espèce de milice, que les amis ou les ennemis d'un auteur vont lever dans les carrefours et dans les cafés de Paris, quelquefois même dans le monde, pour se répandre dans le parterre et les loges, et pour blâmer ou applaudir, au gré de celui qui l'assemble. On peut juger des lumières d'un siècle par le plus ou le moins d'ascendant que la cabale, *amie* ou *ennemie*, a pris sur l'opinion publique, et par l'espace de temps qu'elle a soutenu de mauvais ouvrages, ou qu'elle en a déprimé de bons. Le chef d'une cabale amie est communément un connaisseur, un amateur, qui veut être important et n'est souvent que ridicule. Le chef de la cabale ennemie est presque toujours un envieux, lâche et bas, mais ardent et doué d'une éloquence populaire; il parle avec facilité, il juge, il prononce; il décide, il tranche, il annonce avec impudence qu'il connaît ce qu'il n'a pas vu, qu'il sait ce qu'il n'a jamais appris». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 15-9.

Ceintre*

- «Arcade qui forme la partie supérieure de l'ouverture de la scène; et, par extension, tout ce qui est compris depuis le

plafond de la salle jusqu'aux combles de l'édifice. Le cintre sert d'atelier à quelques ouvriers, et de point de correspondance avec les portions machinées du théâtre.

La dernier rang de loges prend son nom du *cintre*. C'est là que l'Amour, effarouché par les brillantes clartés du gaz, est venu chercher un asile tranquille et mystérieux». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 72.

Chef d'emploi*

«L'ancienneté donne ce rang. On ne peut s'empêcher de frémir quand on pense que mademoiselle Jawureck deviendra un jour chef d'emploi, et que madame Saint-Hubert, revînt-elle de l'autre monde pour chanter encore le grand opéra, ne jouerait qu'avec l'agrément de cette souveraine et maîtresse de l'emploi. *Voir Absurde, Décourageant, etc.*». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 68.

Claqueur*

- «Applaudisseur gagé dont le suffrage ne trompe personne, que tout le monde méprise, et dont chacun se sert. L'exigence des claqueurs a fait depuis quelque temps d'incroyables progrès. On leur donne maintenant jusqu'à trois cents billets un jour de première représentation. Ils en emploient deux cents; l'autre tiers, qu'ils vendent, constitue leur salaire. Il y a des auteurs qui, indépendamment de ce sacrifice, s'engagent à payer au claqueur en chef une somme de soixante ou quatre-vingts francs en cas de succès. Un fonds de claqueurs se négocie comme un fonds d'épicerie; il s'en est vendu un six mille francs en 1820!!

Les claqueurs les plus accrédités sont MM. Mouchette et Levacher, pour le Théâtre-Français; Leblond et Frédéric (ce dernier est une femme), pour l'Opéra-Comique; Léon, pour l'Odéon; pour les théâtres secondaires». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 73-4.

Comité*

- «Représentation constitutionnelle de l'intérêt aristocratique des sociétés théâtrales: les supériorités seules y sont admises. Toutes les questions y sont résolues à la majorité des voix. Le comité prononce sur les mises à l'étude des ouvrages à représenter, sur l'aptitude des débutants, sur les dépenses matérielles, sur les succès à faire ou à empêcher, sur les sorts de ces ilotes qu'on appelle pensionnaires, sur les prétentions des chefs d'emplois, sur l'ambition des doubles, enfin, sur tout

ce qui concerne le personnel et l'administration de l'entreprise. Un délégué du gouvernement préside, dans les théâtres royaux, le comité administratif: ce fonctionnaire représente le ministre ou le premier gentilhomme de la chambre; il prend le titre de *commissaire du roi* (voir ce mot)». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 78-9.

Comité de Lecture*

- «Assemblée d'aréopagites des deux sexes appelés à juger du mérite d'un ouvrage dramatique. La plupart de ces juges sont tout-à-fait illettrés; n'importe, ils votent parce qu'ils sont sociétaires, et qu'ils entrent dans le voeu du règlement que tout dignitaire du théâtre siège au comité de lecture. Quelques directeurs de spectacles ont composé leurs comités de lecture de gens de lettres seulement, ou de gens de lettres et d'actionnaires non lettrés, ou encore de gens de lettres et de comédiens. Voici les noms des membres de ces magistrates littéraires:

Second Théâtre-Français. MM. Gimel, Auger, Andrieux, Briffault, Alissan de Chazet, Droz, Rote de Nugent, Gaillard, Gentil, Picard, Raynouard, Roger, Loraux.

Théâtre du Vaudeville. MM. Bérard, Hubert, Rioux, Clermont-Tonnerre, Barré, et Rote de Nugent.

Théâtre du Gymnase. MM. Cerf-Berr, Poirson, Becquet, G. Delavigne, de la Rozerie, Grozeillier, Lecomte, Maherault, Nodier, Poncelet, Vatout, Viennet, Héguin.

Théâtre des Variétés. MM. Brunet, Créty, Steph, Lespinasse, Saingaud, Piis, Desprez, Malitourne, Laforêt, Vial et Destaint.

Théâtre de la Porte-Saint-Martin. MM. Deserre, Merle, Boirie, Comberousse, Bourguignon père, Pigault-Lebrun, Nodier, Ancelot et Maillard». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 79-80.

Concierge*

- «Employé de la classe des portiers et des suisses. Dignitaire du dernier rang, mais dont la protection n'est pas à dédaigner. Il a droit à une retraite, c'est un des cinquante avantages qu'il a sur un acteur». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 84.

Congé

- «Droit de lever en province une contribution éventuelle; avantage dont Desmousseaux ne peut pas jouir si on le lui refuse. Le congés ont une durée légale et une durée effective;

la première est ordinairement de deux mois; la seconde est presque toujours de quatre». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 85.

Consigne

- «Les personnes attachées au théâtre ont seules le droit d'entrer dans les coulisses comme les électeurs ont seuls le droit d'entrer au collège. Voilà la consigne. *Voir* Coulisses». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 86.

Copiste*

- «Deux ou trois copistes sont attachés à chaque théâtre pour transcrire les rôles des pièces nouvelles. Le souffleur cumule ordinairement cet emploi avec sa fonction du soir. Les copistes sont payés à tant la ligne: l'application de cette règle fit le sujet d'une difficulté à l'époque de l'*Oreste* de M. Mély-Janin. L'écrivain, c'est le copiste que je veux dire, réclamait le prix ordinaire; l'administration du théâtre voulait, au contraire, lui faire subir une diminution, à laquelle on donnait pour motif que les lignes de M. Mély-Janin étaient plus courtes que celles de beaucoup d'autres auteurs». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 88.

Correspondant

- «Agent intermédiaire entre les directeurs et les comédiens qui, moyennant une rétribution qu'il touche des deux côtés, se charge de placer dans des troupes les artistes sans emploi, et de procurer aux directeurs les sujets dont ils ont besoin; c'est aussi aux correspondants que s'adresse un acteur de Paris qui vont aller donner des représentations en province. Les correspondants les plus accrédités sont MM. Arnaud, [...] Vizentini, [...] Lemétéyer, Touchard et Duverger. *Voir* Agens dramatiques». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 91-2.

Coulisses*

- «Lieu où se réunissent tous les soirs des diplomates, des officiers, des médecins, des journalistes, des auteurs, des libraires, et même des comédiens. *Voir* Consigne». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 94.

Coupures (Faire des).

- «Terme de censure. Toute œuvre dramatique, après sa réception, doit être envoyée au ministère de l'intérieur et déposée entre les mains de M. Coupart, chef adjoint des bureaux des théâtres. Le manuscrit n'est reçu qu'autant qu'il est revêtu de la signature d'un directeur d'un des théâtres de Paris; il est envoyé à la commission de censure qui, quelques jours écoulés, le renvoi au directeur, après en avoir paraphé chaque phrase et indiqué les changements à faire par ces mots mis en marge, à *changer*: un double du manuscrit reste déposé au ministère. Cette sorte de castration que les censeurs font subir aux ouvrages dramatiques, est modifiée suivant les circonstances et les temps; il y a eu un moment où toutes les éditions se multipliaient à l'infini, [...]». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 23-6.

Coterie

- «Pour parvenir à faire recevoir une pièce ou à débiter à un théâtre, il faut faire partie d'une coterie. Sans cela, eussiez-vous plus d'esprit que Scribe, plus de talent que Talma, vous n'arriveriez pas». In *Dictionnaire des coulisses, ou vademecum*, cit., p. 34.

Cour*

- «(Technique.) Côté gauche du théâtre, ou côté droit des spectateurs. Avant la révolution, les machinistes et garçons poseurs de décorations distinguaient les deux côtés du théâtre par les noms de *côté du roi* et *côté de la reine*. Chacun de ces côtés empruntait son nom de la loge qui lui était adhérente; celle du roi était à droite, et celle de la reine à gauche. La révolution changea ces désignations; tous les machinistes adoptèrent alors la formule dont se servait le décorateur du théâtre des Tuileries. Il avait remplacé par les mots *cour* et *jardin* ceux de *roi* et *reine*; la loge du roi, c'est-à-dire la droite, se trouvant aux Tuileries du côté du *jardin*, et celle de la reine du côté de la *cour* du Carrousel. Cet usage a prévalu; la restauration ne l'a point aboli». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 95.

Débit*

- «(Technique) Celui de Talma est naturel et solennel à la fois, celui de Baptiste aîné est savant, mais affecté, celui de mademoiselle Mars est spirituel et facile, celui de mademoiselle Volnais était lacrymal, celui de Mademoiselle Bourgoïn est chantant, celui de Fleury était élégant et gracieux,

celui de Potier est comique, celui de Brunet est drôle, celui d'Odry est bouffon, celui de Dormeuil est glacial, celui d'Isambert est niais, etc., etc.». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 103.

Debutant*

- «Malheur à toi, jeune homme, si tu te présentes avec de belles dispositions; si tu as de l'âme, du sentiment, de l'expression, de la physionomie, malheur à toi! Les intrigues t'attendent au théâtre, et la cabale au parterre. Si au contraire tu dissimules adroitement tes qualités, sois le bien-venu; tu seras pensionnaire». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 104.

Décoration*

- «[...] La décoration a son vocabulaire, dont nous devons donner une idée. Elle appelle du nom de *ferme* tout ce qui, n'étant pas *coulisse*, (c'est-à-dire placé de chaque côté du théâtre, et dans le sens de la largeur de la scène), est établi sur *châssis*.

Les *châssis* sont des squelettes de bois, de formes et de dimensions différentes. La poudre recouvre ces châssis, et reçoit la couleur qui figure les *coulisses* et les *fermes*. Les fonds d'appartements et de palais qui ne descendent point du cintre sont des *fermes*; ce sont aussi des *fermes* que les maisons qui sortent de l'alignement des coulisses, et prennent sur le théâtre une position oblique ou perpendiculaire.

Tout ce qui, étant debout, n'est ni *ferme* ni *coulisse*, est *rideau*. Les fonds de paysage adhérents aux ciels sont de cette dernière espèce. Les *rideaux* se roulent en remontant au cintre. Les besoins de l'économie ont introduit l'usage de *rideaux* sur lesquels sont peints un ciel et un horizon de mer, et devant lesquels on place des *fermes* de paysage ou d'architecture, suivant l'occasion, de manière à faire un fond à deux fins.

Les *montagnes* sont composées de *ponts* et de *fermes*. Les *ponts* sont des planches placées dans un plan incliné, et appuyées sur des *tréteaux* qui prennent les noms *fermes*. (L'emploi de ce terme pour désigner deux objets différents, est une pauvreté dans le dictionnaire des décorations). Les retours des montagnes à leurs extrémités supérieures s'appellent des *paliers*, et les derniers plans de ces montagnes sont désignés par le nom de *praticables*.

Les *coulisses* sont posées sur des arbres debout, armés par leurs extrémités inférieurs de crampons de fer propres à retenir

les *châssis*, et accouplés de manière à se mouvoir ensemble. Cet appareil est ce qu'on nomme un *chariot*. Les deux arbres du chariot sont traversés de chevilles de fer, ou garnis de taquets propres à faciliter aux ouvriers les travaux élevés. Les arbres isolés qui se déplacent en s'arrachant de leur emplanture, s'appellent des *portons*; ils soutiennent toutes les portions de la décoration qui ne sont pas *rideaux*, ou qui ne peuvent être sur *chariots*.

Les *trappes*, *trapillons*, etc., appartiennent aux machines, ainsi que les *files* ou cordes qui les font mouvoir. [...]». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 107-9.

Dessous*

- «Second plancher qui se trouve sous le théâtre, à une distance de quelques pieds ; plus bas, se trouvent encore deux autres planchers qui se nomment, l'un le deuxième, l'autre le troisième dessous ; les décors, dans les changements à vue, descendent et reposent sur ces planchers: on dit, tomber dans le troisième dessous, s'enfoncer dans le troisième dessous, pour signifier échouer dans un rôle. [...]». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 26-7.

Directeur*

- «On distingue entre la direction intéressée et la direction pure et simple: celle-ci n'est proprement qu'une régie. Voulez-vous savoir quelle est la meilleure des deux?» In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 120.

Distribution*

- «L'ouvrage est fait et reçu. Ce n'est rien si les rôles ne sont pas distribués: vérité incontestable, surtout à un théâtre royal ou personne ne sait ni commander ni obtenir. [...]». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 120-21.

Divertissement*

- «Nom que l'on donne quelquefois sur l'affiche à une petite comédie de circonstance, afin de conjurer la rigueur du public par une fausse apparence de modestie et d'humilité: Le ballet qu'on exécute à la fin d'un opéra, s'appelle aussi divertissement, soit qu'on le trouve gai, soit qu'il ait seulement la prétention de l'être». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 121.

Double*

- «(Technique.) Supposez à Camille quarante ans de plus; ôtez ces quarante années à Talma; faites débiter Camille en 1787 et Talma en 1821: Camille sera chef d'emploi et Talma double de Camille. *Voir Ancienneté*». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 122-23.

Editeur

- «La tragédie jouée hier, pour la première fois, à la Comédie-Française, a été vendue, par l'auteur, six mille francs au libraire N. ». (*Extrait du Moniteur*.) Voilà qui vous paraît officiel, n'est-ce pas? Oui ; mais cet article a été communiqué par l'éditeur-acquéreur. Voyons donc ce qu'il veut dire; traduisons-le: «Le libraire N. a donné de la tragédie nouvelle dix-huit cents francs, dont cinq cents francs comptant, et le reste en trois termes de deux ans chacun». Voici qui est un peu différent. Sans doute; il ne faut que s'entendre sur les mots». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 132.

Effet*

- «Une pièce contient toujours un certain nombre de passages indiqués par la tradition, ou par l'auteur lui-même, ou par l'acteur dans le rôle duquel ils se trouvent, comme devant exciter, suivant les cas, les applaudissements, le rire ou les larmes. C'est ce qu'on appelle un *effet*. Il y a des auteurs qui, par jalousie ou par inimitié, neutralisent les *effets* de leurs camarades, ce qui est facile, en s'abstenant de donner la réplique juste, ou en omettant un geste convenu, ou en se hâtant de parler immédiatement après le mot de valeur. On a vu des acteurs se battre en duel, et des actrices, jusqu'alors intimes, s'adresser des injures de poissardes pour des *effets* malicieusement supprimés ou affaiblis». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 132-33.

Égayé*

- «(Technique.) Se dit d'un acteur ou d'un ouvrage légèrement sifflé. Joanny est souvent égayé par le public: il le lui rend bien». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 134.

Emploi*

- «(Technique.) Classe de rôles affectés à chaque acteur ou actrice, par les dispositions de son engagement. Les aptitudes passent; mais l'emploi reste; il est à vie». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 137.

Enfoncer*

- «Ne point obtenir de succès. Un acteur, un ouvrage s'enfoncé: par an il s'enfoncé à Paris cinq tragédies, douze mélodrames, et quarante vaudeville». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 45-6.

Engagement*

- «Acte par lequel un comédien s'oblige envers une direction pour un temps déterminé et à des conditions réciproquement convenues. Dans ceux des théâtres royaux, qui sont régis par le gouvernement, les engagements sont signés seulement par l'artiste et non, comme cela devrait être, par le ministre de la maison du Roi ou par le factionnaire qui le représente. Le contrat n'étant pas synallagmatique, une seule des parties se trouve obligée. Cet abus, suite ridicule d'une vieille coutume, n'existe, au surplus, que dans la forme. L'autorité ne s'est jamais prévalu de l'avantage qui en résulte pour elle; et il est probable que les tribunaux, s'ils étaient saisis d'un débat relatif à un engagement de cette nature, n'hésiteraient pas à le considérer comme obligatoire pour l'autorité autant que pour le comédien». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 138.

Enlever

- «*Terme de cabale.* C'est accueillir l'acteur avec enthousiasme, le porter aux nues, assurer le succès d'une pièce en étouffant victorieusement les signes d'improbation. On enlève une tragédie, une comédie, un ballet, un vaudeville, un mélodrame; plus d'un ouvrage enlevé à la première représentation, tombe lourdement à la seconde; des troupes de forcenés rangés en bataille dans le parterre, des coups de tamtam, des évanouissements, des incendies, tels sont les moyens les plus efficaces pour enlever un mélodrame». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 46-7.

Équipage

- «C'est la réunion des ouvriers machinistes chargés de monter les décors, de faire les changements à vue. Dans certains théâtres ils sont revêtus d'une double dignité, ils joignent à la

qualité d'ouvriers la qualité de comparses. Ainsi, il n'est pas rare de voir dans un entre-acte, un homme de l'équipage revêtu d'une camisole de bure, et de le trouver à l'acte suivant paré de la toge, ou de la robe prétexte; [...].

Dans l'équipage du théâtre de la Gaîté, on distingue un personnage dont le nom ira à la postérité à côté de celui d'Odry: c'est le fameux Galimafré, émule et compagnon de Bobèche». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 47-48.

Escamoter Le Mot*.

– «Un mot un peu trop trivial et sur lequel le public doit manifester son mécontentement s'il n'est pas en disposition d'indulgence, il dit faiblement, et comme entre les lèvres, par un acteur adroit; c'est ce qu'on nomme *escamoter le mot*. Que de mots le bon goût aurait dû faire escamoter aux acteurs des Variétés! Tel mot qu'il faudrait escamoter au Gymnase, il faut appuyer dessus au théâtre dont Odry est un soutien». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 48-9.

Étude (à l')

- «Les rôles ont été distribués, les acteurs font des efforts de mémoire, la pièce se répète: elle est à l'étude. L'Opéra, qui se pique d'une lenteur conforme à sa majesté, ne laisse guère moins d'un an à l'étude les pièces qu'il doit jouer. Le Théâtre-Français, l'Odéon et l'Opéra-Comique s'appliquent à imiter l'Opéra. Le Vaudeville, le Gymnase et les Variétés, qui n'ont pas de *décorum* à garder, mettent tous les huit jours à l'étude une pièce souvent mieux sue et mieux représentée que ne le sont celles des théâtres à dignité». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 143-4.

Faire De La Toile*

– «S'embrouiller, ne savoir ce qu'on dit. Les acteurs doués de l'esprit d'improvisation font de la *toile fine*, en paraphrasant une pensée et en donnant ainsi au souffleur le temps de se remettre en bonne route. L'acteur qui reste court et qui ne peut trouver dans son esprit aucun secours contre sa mémoire, fait du canevas». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 49-50.

Feux Fatigués

– «Expression du lampiste, signifiant que le gaz n'arrive plus dans les conduits, ou qu'il n'y a plus d'huile dans le lustre et dans les quinquets de la rampe». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 52.

Fourre (faire)*

– «Employer tous ses moyens pour produire de l'effet, et ne pas réussir. On distingue la fourre, en demi-fourre et fourre complet». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 53-4.

Foyer*

- «Chaque théâtre en a deux: le foyer du public et celui des comédiens. On va au premier pendant les entr'actes et souvent même pendant la pièce. Quelques privilégiés seulement sont admis au second. On est toujours sûr d'y trouver au moins un médecin. Les acteurs et actrices qui ne jouent pas, les journalistes complaisants, les diplomates sensibles, les acteurs qui veulent être joués, composent en général le fond de la société qui se réunit au foyer des comédiens.

Quant aux foyers publics, les plus beaux de Paris sont ceux de l'Académie royale de musique et de l'Odéon; les plus mesquins, ceux du théâtre Italien et du Vaudeville; le plus agréable et le plus élégant de tous, c'est le foyer du théâtre des Variétés». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 157.

Ganaches*

- «Elles s'adonnent au théâtre comme à la ville; elles n'y sont guère plus respectées. Plastrons de toutes les plaisanteries, victimes obligées des amoureux et des valets, jouets des pupilles et des soubrettes, ces pauvres ganaches sont immolées chaque soir, à la grande satisfaction du parterre. Les ganaches sont un emploi que se sont disputés, au Vaudeville, Duchesne et Chapelle, et que Lacave a joué long-temps sans partage à la Comédie-Française.

Des journalistes, peu délicats sur le choix de leurs expressions, donnent aux mauvais acteurs le titre de *ganache*, qui n'est pas poli». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 160-1.

Gourer (se).

- «Vieux mot français conservé dans le langage des coulisses, et qui signifie se tromper sur une intention. [...]». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 60-1.

Gratis*

- «Spectacle de tous les jours quand il est joué par les doubles. Spectacle au bénéfice du bon peuple, qui se donne les grands jours fériés, de deux à cinq heures du soir». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 171.

Gratter au Foyer

- «Signifie attendre des rôles, ne pas jouer dans plusieurs ouvrages montés de suite. L'origine de ce mot vient de ce qu'un ancien comédien du théâtre de la Foire grattait par distraction les murs avec un couteau. La stupidité des directeurs, l'ignorance des auteurs, les coteries font gratter au foyer quelques artistes qu'on verrait avec plaisir tous les jours sur la scène. [...]». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 61-2.

Habitué*

- «Il ne lit jamais l'affiche du jour. A sept heures précises, il se place à l'orchestre ou au balcon, et avant huit heures il dort. Il se réveille pour applaudir. Les bravos surpris à son sommeil sont la monnaie dont il paie l'entrée gratuite que lui accorde le théâtre. L'habitué fait nombre, mais il ne compte pas; il sait approximativement la recette de chaque représentation; il se rappelle tous les faits importants; il garde la mémoire de tous les débuts; il connaît le répertoire de la semaine, et ne manque jamais de dire: *Nous aurons* du monde lundi, ou: *Nous n'aurons* personne demain: c'est, en un mot, la parasite théâtral». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 174-5.

Jardin*

-Vedere **Cour**

Jouer les Mains dans ses Poches*

- «C'est se conduire sur le théâtre, comme monsieur Sans-Gêne chez son ami de collège; dire un rôle comme un ouvrier fait sa journée, sans avoir la préparation de paraître gagner son argent». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 67-8.

Lampe*

-«Le gaz hydrogène n'a pu l'exiler du théâtre. Tant que le système de la décoration n'aura pas changé, tant que les déplacements de la lumière seront indispensables, la lampe sera de première nécessité. Elle survivra aux révolutions de la scène, comme ces astres dont les bouleversements de notre planète n'ont pu déranger la marche, ou altérer les clartés brillantes». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 192.

Lavables

- «*Terme de cabale.* Le claqueurs obtiennent de l'administration ou des auteurs à chaque première représentation un certain nombre de billets; en capitaines expérimentés, ils ne devraient jamais croire leurs troupes trop nombreuses pour conquérir un succès; mais l'intérêt se glisse aussi dans le camp des *Romains*, leur donne le conseil de livrer à l'enchère les armes qu'on leur a confiées comme auxiliaires. Ils vendent alors la moitié ou les trois quarts des billets, et ceux qu'ils destinent au commerce sont *lavables*: un *lavable* coûte presque toujours les deux tiers de la valeur d'un billet pris au bureau». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 70-1.

Lecture. (Comité de)*

- «(*Voir Comité.*) Quelques acteurs remplissent officieusement auprès des comités de leurs théâtres l'emploi de lecteur. A l'Opéra-Comique, M. Rezcourt, ancien pensionnaire de Feydeau, est lecteur en titre. Les auteurs lui paient une rétribution de douze francs pour la lecture d'une pièce en un acte, et de vingt-quatre francs pour celle d'un ouvrage de plus longue haleine. M. Planard jouit d'une grande réputation comme lecteur; c'est proprement le mérite de cet auteur dramatique». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 195.

Lever de Rideau*

- «Un lever de rideau, c'est une gratification allouée dans certains théâtres aux auteurs, à la première représentation d'un ouvrage. Que la pièce réussisse au nom, dès que le rideau est levé, on dit aux auteurs le prix convenu». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 72.

Libraire

- «Chaque théâtre a le sien. Ces messieurs paient une faible rétribution pour avoir le droit de vendre l'*Entr'acte, le petite Biographie des acteurs et actrices, le Dictionnaire des coulisses et les Journaux du soir*». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 53;

- «Chaque théâtre a le sien. Il fait, pendant la durée du spectacle, le commerce des pièces imprimées, des almanachs et des brochures du moment: il édite les ouvrages nouveaux (*voir Éditeur*); son rang dans la hiérarchie des emplois non soumissionnés les place immédiatement avant l'opticien; ce qui lui donne droit à une entrée de faveur». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 199.

Lire un rôle*

- «en cas d'événement subit ou absence, il est d'usage de faire jouer un rôle le livre à la main. Dans les théâtres de société, il n'est pas rare de voir cinq ou six personnages d'une pièce se présenter comme remplaçants, la brochure à la main». In Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 43.

Loge

- «Une femme de bonne compagnie ne va au spectacle qu'en loge: il y en a de plusieurs espèces; les loges grillées, pour les personnes qui veulent voir le spectacle; les loges découvertes, pour celles qui veulent être vues; les loges du cintre, pour celles qui ne veulent ni l'un ni l'autre.

P.S. Les premières loges, aux Français, sont les troisièmes quand elles vous sont ouvertes par un billet d'administration ou par un billet d'auteur». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 200-1.

Loges

- «se dit du lieu où les acteurs et actrices s'habillent: dans les théâtres royaux, ce sont des appartements complets; au Vaudeville, au Gymnase et aux Variétés, ce sont des appartements de garçons; à la Porte-Saint Martin, ce sont des chambres de domestiques; et à la Gaîté on dirait des niches construites pour le Chien de Montargis». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 73;

- «Il y a deux sortes de loges, celles où les femmes se mettent pour être vues et ne pas voir, et celles où elles veulent voir et

ne pas être vues». In Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 43.

Loue des loge

- «C'est le privilège de l'aristocratie dorée. Les plébéiens vont au parterre et aux galeries; les patriciens, ou pour n'être pas confondus avec des gens *qui ne sont pas d'eux*, louent des loges; ils acquièrent ainsi l'avantage d'arriver tard au spectacle, d'avertir de leur présence par le tapage qu'ils font en y entrant, et d'être apostrophés par le public, quand le bruit qu'ils effectuent de grossir par le remuement des sièges et le fracas des portes trouble ses tranquilles plaisirs. La location d'une loge ajoute, au prix de chaque place renfermée dans son enceinte, le quart de ce prix. Ce surcroît de valeur numérique est la compensation du petit avantage dont nous venons de détailler les agréments». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 202.

Lundi

- «La recette du lundi est assurée aux petits spectacles; les traditions populaires l'ont consacré comme le second jour férié de la semaine; les artisans, qui se régissent par la coutûme, font toujours le lundi, au bénéfice des cabaretiers et des théâtres». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 203.

Lustre*

- «Le dessous de ce soleil des théâtres est occupé par les claqueurs». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 55.

- «[...] Les lustres sont à un, deux ou trois rangs de bandes lumineuses; quelques-uns sont encore équipés à l'huile, les autres sont alimentés par le gaz hydrogène. – Le dessous du lustre est le campement ordinaire des assureurs dramatiques. Dans quelques théâtres les chefs des claqueurs, placé au centre de ses opérations, correspond, du lustre, avec les auxiliaires des secondes galeries et de l'orchestre». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 203.

Monopole

- «L'art est devenu marchandise, l'homme de génie ou d'esprit s'est fait commerçant: De là, certaines exploitations théâtrales mises à ferme. Jadis les fermiers généraux entourèrent Paris d'une longue muraille; de même les accapareurs dramatiques

établirent un cordon de douanes qui empêcha long-temps l'esprit de passer, ou s'il pénétrait, il payait la taxe au bureau.

Tous les théâtres secondaires de Paris ont été tour-à-tour régis par la loi du monopole: Ce n'était pas un seul homme qui fournissait aux besoins de variété du répertoire, mais c'était une compagnie. Elle avait son organisation, son code et ses mystères. Il y avait à cette époque dix vaudevillistes qui gagnaient annuellement de 25 à 30, 000 fr.

Aujourd'hui le pactole des coulisses a rompu la digue qui le comprimait au profit de quelques pêcheurs privilégiés; il s'est divisé en ruisseaux, et a fait profiter des parcelles de son sable un plus grand nombre d'individus. Le monopole s'est écroulé. Les affiches de nos théâtres, qui attestent cette révolte de l'esprit littéraire, offrent chaque jour une variété de nouveaux noms. Que de Molière ou de Racine naissent, ils trouveront ouverts les accès du temple. Il y a dix ans, ils seraient morts, inconnus, sur le grabat de Gilbert». Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., pp. 45-6.

Mousser (Faire)

- «(Technique) L'art de transformer en vogue le plus petit succès. Un supplément de trente claqueurs, deux cents billets gratis, deux gendarmes à cheval à la porte du théâtre, dix articles de journaux cinq fois répétés: voilà tout le secret de cette manoeuvre, qui tient à ce que la tactique théâtrale a de plus habile». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 219.

Moyens

- «Donner des moyens, se dit de l'acteur qui récite de toute la force de ses poumons. Lays donnait des moyens plus qu'homme du monde. Retenir ses moyens, c'est comprimer l'élan dramatique; on retient ses moyens dans le cours d'une scène, et l'on donne des moyens à la fin; on retient ses moyens dans les six premiers vers d'un couplet, on donne des moyens à la chute, au trait». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 74-5.

Nuit*

- «Un demi-tour de clef donné au conduit du gaz; un quart de conversion imprimé aux lumières des coulisses; un voile de mousseline bleue devant la rampe; des verres de couleur aux quinquets, des sourdines à tous les instruments à corde; à l'orchestre, des traits de harpes, de quintes ou de violoncelles;

sur la scène, un silence solennel; et dans les loges, des conversations en rapport avec la clarté mystérieuse dont la salle est enveloppée, tels sont les moyens, les indications et les conséquences de la nuit au théâtre». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 224.

Pâques

- «Relâche à tous les théâtres. Les huit jours qui précèdent celui de Pâques sont aussi fériés par les grands spectacles; les trois derniers seulement, par les petits. Une aussi longue interruption à des plaisirs dont le public a coutume de jouir chaque soir lui serait insupportable, si les saturnales de la vanité ne venaient en rompre l'ennui. La promenade de Longe champs est un spectacle où la mode, le luxe et l'orgueil, se montrent en brillant équipages. Le Parisien s'en amuse beaucoup. -Pâques est l'époque du renouvellement de l'*année théâtrale*». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 232.

Parade (faire la)

- «C'est jouer devant les banquettes, c'est le pis-aller de nos théâtres, c'est-à-dire, comme il est du bon ton que le grand monde ne doit se rendre au spectacle que tard aux boulevards, on abandonne à l'arrière-bans des vaudevilles bien insignifiants». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 75-6.

Paradis

- «Le lieu le plus élevé de la salle, ou va se placer ce qu'on appelle communément *le peuple*. Les spectateurs qui fréquentent le paradis sont ordinairement ceux qui s'amuse le mieux». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 62.

Parterre*

- «C'est un souverain qu'on courtise et pour lequel on a fort peu de respect; on sollicite son indulgence, et l'on fait tout ce qu'il faut pour provoquer ses rigueurs; on s'irrite de sa sévérité, et l'on n'a pour lui aucun égard. Dans la plupart des théâtres le parterre n'est plus compté pour rien, et avec raison; il était indépendant autrefois, il est acheté maintenant». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 235.

Pension

- «Vingt ans de service au Théâtre-Français donnent droit à une pension de quatre mille livres, payée moitié par la comédie et moitié par le gouvernement. Chaque année de plus est récompensée par une augmentation de deux cents francs. Dans plusieurs théâtres, les fonds de pension pour vieux comédiens se font par la retenue d'un vingtième sur leurs appointements pendant le temps qu'ils sont au théâtre». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 76-7.

Pensionnaire*

- «Dans les théâtres dirigés par des acteurs sociétaires, sa condition ressemble assez à ce qu'était autrefois celle des serfs dans cette république de nobles qu'on appelait le royaume de Pologne. Dans les théâtres administrés par l'état, il est ce que la protection et le caprice veulent qu'il soit. Dans les théâtres régis par des entreprises particulières, il est ce qu'il doit être; on l'engage sur son talent présumé, on l'emploie d'après les conditions de son engagement». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 239-40.

Public (Domaine)

- «Les ouvrages dramatique tombés dans le *domaine public*, c'est-à-dire, dix ans après la mort de leurs auteurs, deviennent la propriété des comédiens. C'est ainsi que les comédiens français ont hérité de Molière, de Corneille, de Racine, de Regnard, de Voltaire, et de tous les auteurs célèbres du dix-septième et du dix-huitième siècle. Cette législation a excité long-temps de vives réclamations. Mais nous n'en sommes pas encore à considérer les œuvres du génie à l'égal d'une maison ou d'une pièce de terre». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 65.

Quart de part

- «L'acteur au quart de part n'est pas encore une puissance, il aspire à le devenir. Le quart de part est le premier degré de la hiérarchie sociale dans les théâtres royaux; il donne le droit de signer des billets, de faire le malade et d'être insolent avec les pensionnaires. Ces sont d'assez jolies avec les pensionnaires. Ce sont d'assez jolies prérogatives dont on ne manque pas

d'user». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 256.

Quinzaine de Pâques.

- «Pendant cette période de quinze fois vingt-quatre heures, les routes de France sont remplies d'acteurs qui font leur déménagement annuel. C'est un plaisir de voyager à cette époque où les voitures publiques, chargées d'artistes nomades, vous offrent la comédie en plein jour». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 257-8.

Rampe*

- «Elle éclaire l'avant-scène et distribue tellement sa lumière, que la figure de l'acteur est ombrée de bas en haut, ce qui nuit beaucoup à la physionomie, en même temps que cela pêche contre la vérité. L'Opéra, qui cherche tous les moyens de perfectionner l'illusion théâtrale, doit s'occuper d'abord de faire disparaître sa rampe et de la remplacer...ma foi, je ne sais par quoi, mais par une espèce de soleil artificiel qui ne projette pas sur le personnage agissant à la scène des rayons capables de faire croire que la terre est lumineuse». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 258-9.

Rang*

- «Sur l'affiche il est déterminé par l'importance réelle ou par l'ancienneté, suivant qu'on est attaché à un théâtre secondaire ou à un théâtre royal». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 259;

- «Il est déterminé sur l'affiche par l'importance réelle, mais plus souvent par l'ancienneté. Ce dernier usage est le plus raisonnable, car il évite bien des querelles d'amour-propre. Le public est le juge qui assigne le véritable *rang* que les artistes doivent occuper dans la hiérarchie dramatique». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 67.

Récit*

- «Partie obligée du dénouement dans l'ancien système tragique: la plupart des ouvrages modernes se dénouent par l'action et sous l'oeil même du spectateur. Cette innovation ajoute à l'effet dramatique. Les récits appartiennent au domaine des confidents: Lacave manquait rarement son effet dans la poétique et absurde récit de la mort d'Hippolyte». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 261.

Régie*

- «Fonction de régisseur. – Lieu où sont établis les bureaux». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 261.

Régisseur*

- «Il veille à la mise en scène, il compose le répertoire, il applique les amendes, il signe les billets de service, constate les indispositions, reçoit les injures des uns, les petits présents des autres, harangue le public dans les jours de tumulte, et reçoit habituellement un traitement annuel de 4 à 5,000 fr.». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 261;

- «Il compose les spectacles, s'occupe de la mise en scène, applique les amendes, fait constater les indispositions, fixe l'heure des répétitions, et harangue le public dans les grandes solennités, c'est-à-dire lorsqu'il siffle. Le traitement d'un régisseur varie de mille francs par an. Pour le surplus de ses fonctions». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 69.

Remise

- «[...] Une pièce dont le succès a d'abord été éprouvé par de nombreuses représentations est ordinairement retirée, pour un temps, du répertoire. Elle peut reparaître ensuite sur l'affiche précédée de cette formule: Aujourd'hui, la...représentation de la *remise* de...Il y a peu d'exemples qu'un ouvrage *remis* ait obtenu un grand succès, à moins qu'un ou plusieurs acteurs n'y aient puissamment contribué. Supposez *Sylla* remis après la retraite de Talma et joué par Demouy! [...] Une pièce dont le succès a d'abord été éprouvé par de nombreuses représentations est ordinairement retirée, pour un temps, du répertoire. Elle peut reparaître ensuite sur l'affiche précédée de cette formule: Aujourd'hui, la...représentation de la *remise* de...Il y a peu d'exemples qu'un ouvrage *remis* ait obtenu un grand succès, à moins qu'un ou plusieurs acteurs n'y aient puissamment contribué. Supposez *Sylla* remis après la retraite de Talma et joué par Demouy!». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 262.

Répertoire*

- «[...] A la fin de chaque semaine, les comédiens assemblés font le répertoire de la semaine suivante: chacune s'engage à jouer un certain nombre de fois. Le répertoire arrêté est

présenté au gentilhomme de la chambre, au ministre, etc., par les semainiers. Bien entendu que le répertoire, déposé ainsi entre les mains de l'autorité, est irrévocable, aussi aucune de ses dispositions n'est-elle suivie. Les accidents, les petites intrigues, les vanités, y mettent bon ordre.

Sous le titre de *répertoire du Théâtre-Français*, on a publié plusieurs collections de tragédies et de comédiens jouées sur notre première scène nationale. M. Panckoucke s'est associé un grand nombre de gens de lettres distingués pour exécuter une entreprise de ce genre: il s'agit de la publication d'un répertoire général de la Comédie-Française, enrichi de notices et de commentaires. Les noms de MM. Étienne, Adrieux, Duval, Dupaty, Moreau, Jay, Duviquet, Lemercier, Laya, etc., semblent assurer un grand succès à cet important travail littéraire, qui doit trouver sa place dans la bibliothèque de tous ceux qui s'occupent du théâtre». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 265;

- «Le plus pauvre est celui des Nouveautés et de l'Ambigu. Les plus riches sont ceux du Théâtre-Français, de l'Opéra Comique et du Gymnase». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., Paris, Impr. de Dezauche, 1832, p. 71;

- «Le répertoire d'un théâtre, c'est l'actif spirituel de l'administration, c'est l'encaissement progressif et quotidien de l'impôt payé par les auteurs en renom. Rester au répertoire théâtral, c'est comme dans les camps, être mis à l'ordre du jour de l'armée après une bataille. Un répertoire est un camp qui produit long-temps sans avoir besoin de nouvelle semence. C'est pour l'auteur une infiltration du Pectole qui court la plaine en mille ruisseaux et revient à son lit chargé de poudre d'or. Le répertoire de M. Scribe est une mine qui ne s'épuisera pas avant dix ans, il est d'un produit qui surpasse de deux tiers la fortune du président des Etats-Unis.

En France, il n'y a pas un vaudevilliste, même tombé, qui ne gagne autant qu'un conseiller de cour royale, un demi-succès à l'Opéra-Comique vaut en valeur monétaire les épauettes d'un maréchal de camp; et si de nos jours

Pégase est un cheval qui porte

Les grands hommes à l'hôpital

Ce n'est qu'après les avoir long-temps traînés en tilbury». In Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., pp. 59-60.

Répétiteur (Violon)*

- «C'est le cahier de musique sur lequel le musicien fait les répétitions d'opéras ou de vaudevilles, et apprend les airs aux acteurs. Dans les vaudevilles du temps de Désaugiers, un violon répéteur était presque toujours un in-folio où se trouvaient trente ou quarante couplets. Depuis la nouvelle école, le violon-répéteur d'un vaudeville-drame, est une petite feuille volante de papier sur laquelle on trouve un couplet et un chœur général par acte. Dans le vaudeville à la mode, le copiste de musique a beaucoup moins d'occupation que le fabricant de poignards et de pistolets». In Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., p. 60.

Répétitions*

- «Elles se font en général fort mal; aussi arrive-t-il qu'au jour de la première représentation les pièces sont médiocrement jouées. Les répétitions ont lieu de onze à deux heures; elles sont l'occasion de causeries très étrangères à l'art théâtral: Madame une telle parle de son carrosse; M. un tel, de sa maison de champagne; ce petit pensionnaire, de sa leçon d'équitation; et le souffleur, d'une partie de dominos. Pendant ce temps le pauvre auteur se donne à tous les diables, le régisseur gronde, et le directeur se laisse complaisamment flatter par les courtisans, qui abondent aussi-bien au théâtre qu'à la ville: ainsi les jours s'écourent, et l'on est tout surpris qu'après avoir répété deux mois la pièce à l'étude, on en soit encore à deviner les intentions du musicien ou la combinaison dramatique du poète. Aux petits théâtres les répétitions se font mieux qu'aux théâtres royaux: ce n'est pas le seul avantage qu'aient sur leurs superbes rivaux les spectacles secondaires». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 266.

Réplique*

- «(Technique.) Le dernier mot, la dernière phrase d'une partie du dialogue, un geste convenu, une ritournelle, etc., sont, pour chaque interlocuteur, un signal auquel il reconnaît que le moment est venu pour lui d'occuper la scène et de jouer son personnage. C'est un talent que de bien donner la réplique. Les acteurs ennemis se font un plaisir malin de se mal avertir mutuellement; ils jouent à la réplique à peu près comme on joue aux échecs, par surprises. [...]». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 266.

Représentation*

- «Au boulevard, elle commence quelquefois à cinq heures. Ce jour-là, le véritable amateur se munit de son dîner, et on le voit au parterre et à l'amphithéâtre savourant avec délices la pomme normande, le marron dit de Lyon et le petit pain. Aux grands théâtres, le spectacle ne commence qu'à 7 heures; et quelquefois par extraordinaire, à 6 heures et demie. Le rideau ne se lève qu'à 8 heures à l'Opéra Italien. Là, on ne va pas au spectacle pour voir, mais pour être vu. Une vieille ordonnance de police prescrit la fermeture de tous les théâtres à 11 heures. Cette ordonnance est tombée en désuétude. La représentation est une grande qualité dans un comédien. [...]». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., pp. 71-2.

Retraite

- «Trente ans sont le terme ordinaire des travaux d'un sociétaire dans un des grands théâtres des Paris. A l'expiration de cette période, le comédien a droit à une pension et à une représentation dont il peut composer lui-même le spectacle. Plusieurs acteurs qui jouissent de leurs pensions de retraite font encore, par suite d'un traité particulier, partie des sociétés théâtrales: Saint-Phal, Talma, Damas et quelques autres de leurs camarades, sont dans ce cas. Espérons que Devigy et Desmousseaux n'y seront jamais». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 268.

Rideau*

- «J'aime la simplicité dans la composition d'un rideau d'avant-scène. Cette toile n'étant faite que pour cacher à l'oeil du spectateur mille détails préliminaires de la représentation qui nuiraient à l'illusion qu'il vient chercher, je veux qu'elle n'ait pas la prétention d'être autre chose. [...]». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 268-9.

Rideau (au)*

- «Cri de manœuvre. Le régisseur frappe ses trois coups; les rois, les princesses, les traîtres, les tyrans, les amoureux, les duègnes, se portent en flots tumultueux vers les coulisses; le souffleur s'enfonce dans son trou, se mouche, tousse, ouvre son livre; les régisseurs fait encore deux ou trois tours dans l'arène dramatique, et crie d'une voix de Stentor *au rideau*, le rideau se lève majestueusement et livre l'ouvrage nouveau aux chances du succès et de la chute. [...]». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 83.

Rideau de fond*

– «C'est la toile qui tombe au fond de la scène: quand il représente des maison on le nomme rideau de ferme; s'il représente des nuages, rideau d'horizon. Depuis que le pinceau de MM. Ciceri, Daguerre, Bouton, Gui s'occupent du décor, les rideaux de fond sont des chef-d'oeuvres d'optique». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 83.

Rôle (Distribution de)*

- «C'est le second crible critique où passe un nouvel ouvrage. Après le verdict du comité de lecture, l'auteur lit, on fait lire, en assemblée d'acteurs désignés d'avance par les rôles, le drame, la comédie ou le vaudeville qu'il faut mettre à l'étude. C'est un tableau pittoresque d'étudier sur chaque figure des auditeurs l'impression que produit l'ouvrage, et l'accueil flatteur ou glacial que chaque artiste se prépare à faire au moment de la distribution. [...]». In Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., pp. 64-5.

Rôles*

- «Ils sont classés d'après leur importance dramatique. C'est cette combinaison qui autorise Joanny à occuper le milieu de la scène et à jouer un personnage, pendant que Provost se tient sur un plan éloigné et ne représente qu'un confident. – Les premiers rôles sont les plus rétribués; en province, leurs appointements s'élèvent quelquefois à dix mille francs; à Paris, il vont souvent à quarante mille». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 270-1;

- «L'ancien théâtre admet une nombreuse classification de rôles sous les titres de : premiers rôles, jeunes premiers, rois, confident, pères nobles, financiers, grimes, paysans, livrées, grands coquettes, amoureuses, ingénues, soubrettes, mères nobles, caractères, etc., etc. Aujourd'hui nous ne connaissons plus à Paris que des premiers rôles, des amoureux, des comiques; des premiers rôles femmes, des jeunes premières, des duègnes, etc., etc.». In *Dictionnaire des coulisses*, cit., pp. 73-4.

Rue

– «On appelle rue l'espace entre deux coulisses; dans un changement à vue il faut se tenir au milieu de la rue, les châssis glissent de deux côtés, et laissent libre le milieu». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 88-9.

Samedi

- «C'est le jour où les comédiens des théâtres royaux se réunissent en assemblée générale pour discuter ou disputer le répertoire de la semaine: c'est le jour de sabbat». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 272.

Scène*

- «Partie de la salle qui comprend le théâtre proprement dit: la scène de l'Opéra est la plus vaste que nous possédions à Paris.- Lieu où est censée se passer l'action dramatique;
-Sous-division d'un acte. Le nombre des scènes varie dans chaque acte suivant la nature du genre ou du sujet: un vaudeville peut en contenir trente; une tragédie n'en a quelquefois pas davantage. Une belle scène suffit pour sauver un ouvrage détestable; une scène ridicule peut faire tomber la pièce la plus digne d'éloges. – La mise en scène n'est pas l'élément le moins influent d'un succès. Beaucoup de mélodrames à vogue n'ont pas d'autre mérite: le régisseur du théâtre est le véritable auteur de ces sortes d'ouvrages». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 272-3.

Secondes Loges*

- «A l'Opéra, ce sont les meilleures places. Au mérite de n'être pas trop élevées, elles joignent l'avantage de soustraire ceux qui les occupent à l'importunité des conversations de l'amphithéâtre». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 273.

Semainier

- «Régisseur temporaire. C'est le semainier qui, à la Comédie-Française, est investi du pouvoir exécutif, sauf le recours au comité: les sociétaires seuls peuvent être semainiers». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 274.

Service (faire le)*

- «Quand Aubertin jouait avec Potier une scène de comédie ou un proverbe, il s'appliquait, en donnant habilement la réplique à son interlocuteur, en le mettant sur la voie d'une bonne plaisanterie, en lui préparant un effet, à le *servir* dans le

résultat comique qu'il poursuivait. L'art de servir son partenaire est plus difficile qu'on ne se l'imagine; il exige dans le compère beaucoup d'attention et d'adresse. Lorsque vous verrez en scène deux comédiens intelligents, examinez-les tour à tour; le soin qu'ils apporteront à se *servir* ou à se nuire réciproquement, vous mettra dans la confiance de leur amitié ou de leur mésintelligence». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 274-5;

- «C'est distribuer des billets à tous les artistes dont les noms se trouvent sur l'affiche du jour; on lit dessus: *Ce billet étant donné gratis, ne peut être vendu*; et plus bas sur ceux de certains théâtres: *On ne peut exiger de contremarques*. Ce qui ne ressemble pas mal à un mandat de dépôt dans une maison d'arrêt». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 89-90.

- «Terme de régie. C'est distribuer des billets à tous les artistes dont les nom se trouvent sur l'affiche du jour, et même souvent à toutes les personnes qui figurent dans la représentation. [...]». In Jacques-le-Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, cit., pp. 71-2.

Sifflet

- «Le porte-voix du machiniste. Instrument de mauvaise compagnie que le bon goût appelle quelquefois à son aide. Je voudrais qu'on y renonçât et qu'on le remplaçait par le silence». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 275-6.

Silence

- «Le plus cruel des moyens de désapprobation, et le plus décent à la fois. -On parle, on rit, on s'occupe de rentes à 4 et 5 pour cent, on fait de la politique, on médite, on cause d'amour: le ballet commence et le plus grand silence règne aussitôt dans l'assemblée: veut entendre Paul et Fanny Bias; on ne s'occupait pas de Spontini, ou de Gluck». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 276.

Sociétaire*

- «Ce n'est souvent qu'un titre, quelquefois c'est un privilège. [...] Dans la république théâtrale, le sociétaire est nécessairement aristocrate; les feux, les indispositions auxquelles il a droit, les caprices qui lui sont permis, sont autant d'immunités dont le bénéficiaire est interdit au plébéien qui

joue trois cents fois par an pour la somme de mille écus. Un sociétaire est un petit despote, un pensionnaire n'est guère plus qu'un esclave. [...] Le quart de part est le premier degré de l'intérêt social; il porte avec lui peu d'orgueil; la demi-part s'en fait plus accroire; les trois quarts sont exigeant; la part entière est insolente. Ainsi la vanité suit les degrés de la hiérarchie comique». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 277-8.

Soigner

- «(Technique) [...] Un acteur qui veut être aimé du public et estimé des connaisseurs, travaille avec courage et se *soigne*; il n'a pas d'être soigné au parterre. *Voir* applaudir». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 278.

Spectacles*

- «Tous est spectacles pour le peuple de la capitale. Un brillant cortège, une pompe funèbre, Longchamps, le carnaval, la baraque de Polichinelle, le concert en plein vent, la danse des singes, les distributions des Champs-Élysée, le grimacier, la parade, la grève et le mélodrame, ont un très-grand attrait pour le bon Parisien. C'est sur ce besoin de la curiosité qu'est fondé le succès de douze théâtres principaux, auxquels il faut ajouter ceux de Séraphin, de M. Comte, de Madame Saqui et des Acrobates; les salons de Curtius; les mécaniques de Droz et celles de Maëlzel; le Diorama, le Panorama, le Cosmorama, le Panstéorama et tous les *orama* du monde; le *Componium* et le théâtre de Van-Courtois; le géant et la naine; l'Hercule et les serins savants; le *marquis* mélomane et les chiens déguisés; enfin, le physionomie et Galimafrée. On parle de la suppression de plusieurs spectacles et d'une diminution dans le prix du pain; cette mesure, si elle était mise à exécution, ferait crier». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 281-2.

Soutenir

- «(Technique) Terme de manoeuvre théâtrale. Les pièces faibles et les acteurs qui se disent forts se font soutenir. *Voir* Claqueurs et Gendarmes.

Une bonne pièce, malgré les efforts de la malveillance et sans les secours de la cabale, se *soutient* au répertoire». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 281.

Tableau*

- «Scène muette à effet, pantomime générale, coup de théâtre obligé à la fin de chaque acte de mélodrame. La science des tableaux est très-familière à M. Guilbert de Pixérécourt: c'est la partie la plus irréprochable du talent de cet écrivain». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 284;

- «Ordre des répétitions, spectacle placé chaque soir dans le foyer et fait par le régisseur». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 90.

Tam-tam

- «Cet instrument, à la voix éclatante, aux vibrations solennelles, est enfant de la civilisation. Les accents chromatiques du trombone laissaient froide l'imagination blasée des habitués des boulevards; un coup de *tam-tam* vint la réveiller. Le son déchirant qu'il rendit retentit long-temps au fond des âmes, faciles aux émotions, qu'il avait ébranlées. Mais peu à peu l'oreille s'est familiarisée avec ces cris de l'enfer, et déjà ils ne produisent plus que peu d'effet. Le *tam-tam* est dépassé; l'échafaud a paru sur la scène: on a entendu, à la Porte-Saint-Martin, le bruit exécrationnel du glaive infamant! Son règne n'est cependant pas encore achevé: l'Opéra-Comique le réclame; aussi M. Guilbert de Pixérécourt vient-il d'ordonner l'achat de celui qui figurait l'année dernière au Louvre, à l'exposition des produits industriels des ateliers de Châlons». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., pp. 285-6.

Tartine*

- «On nomme tartine, au théâtre, une tirade de longue haleine; les plus curieuses, après le récit de Thémistocle, sont sans contredit celles des mélodrames. [...]». T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 90-1.

Théâtre*

- «s'entend quelquefois de la scène, et quelquefois de la totalité de la salle. On compte, à Paris, onze théâtres en pleine activité: il y a en tout plus de vingt salles de spectacles. Une

direction générale des théâtres serait une institution excellente; l'intérêt des auteurs et des comédiens la réclame depuis longtemps. Il est probable que rien de pareil ne sera établi». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 286.

Toile*

- «Rideau qu'on baisse dans les entr'acte entre les comédiens et le public pour lui dérober le dégoût des procédés qui concourent à l'imitation théâtrale. Une pièce ne peut plus être redonnée, quand à la première représentation la toile s'est baissée avant le dénouement: voilà la règle; cette règle est violée tous les jours: voilà l'usage». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 289.

Tradition*

- «Lekain, et Larive, après lui, mettaient l'expression d'un orgueil emphatique dans ce vers de l'*Oedipe* de Voltaire: *J'étais jeune et superbe, et nourri dans un rang, etc.* C'était un grossier cont-sens que Talma a le bon esprit de ne pas reproduire. – C'est une tradition respectable à laquelle il a l'impertinence de ne pas se soumettre». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 290.

Trépignements forcés

- «terme de cabale. C'est une sorte d'applaudissements avec les pieds, quoique rangés dans les applaudissements sourds. Ils sont d'un grand effet, surtout dans les moments d'enthousiasme: les trépignements forcés s'exécutent dans les allusions patriotiques et pour les couplets de facture en l'honneur de la gloire nationale». T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 100.

Tour de Faveur

– «Un acteur prôné par une coterie, un acteur protégé par nos hauts et puissants seigneurs des coulisses, obtiennent, malgré les droits acquis, un tour de faveur, c'est-à-dire que la pièce nouvelle sera jouée avant une autre reçue bien antérieurement. Les débutants ont aussi leur tour de faveur. [...]». T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 101-2.

Troupe*

- «Cette désignation du tripot comique n'est guère plus appliquée qu'aux caravanes dont le talent nomade se promène

de cantons en cantons. Les troupes de l'Opéra, des Français et de l'Opéra-Comique, prennent le titre de *société*». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 292.

Utilités*

- «Au théâtre, quand on n'est bon à rien, on est bon à tout; on joue les *utilités*, grandes et petites; on paraît sous le manteau de Narbas ou sous l'habit du commandeur; on fait une annonce et un contrat; on porte une lettre ou une petite livrée; on dit une phrase ou une mesure notée; on parle mal et on a la permission de chanter faux; on a de modiques appointements et l'on joue tous les jours; on n'entre ni au comité ni aux assemblées, et l'on figure le dernier sur l'affiche». In A. Jal, M. Alhoy, Maurice, F. Harel, *Dictionnaire théâtral*, cit., p. 296;

– «Emploi des premiers figurants: leurs principales fonctions sont de faire des annonces, approcher les fauteuils; leurs frais de mémoire se réduisent à peu près à ces mots.

C'est une lettre

Qu'entre vos *propres* mains on m'a dit de remettre». In T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., p. 104.

Voir à l'huile ou au gaz

– «Juger de l'effet d'une pièce à une répétition général, le lustre et la rampe allumés. Telle pièce qui paraît charmante dans l'obscurité de la répétition devient pitoyable aux lumières; [...]». T. Dumersan, *Manuel des coulisses*, cit., pp. 106-7.

Gergo teatrale italiano

Abbiamo ricostruito il gergo teatrale in uso in Francia nella prima parte dell'Ottocento, qui ci interessa ritrovare anche la lingua d'uso del suggeritore italiano, non per tentare di unificare le due situazioni che sono molto diverse tra loro. Ma per evidenziare il rapporto che il suggeritore intesse con la prassi teatrale nel tempo lungo della storia materiale del teatro, dando luogo a significati differenti nel tempo, e ad un'imprevista proliferazione di linguaggi che il teatro è costretto ogni volta a reinventare.

In questo glossario trovano posto alcuni termini tecnici apparsi nelle prime fonti canoniche di gergo teatrale: il *Dizionario Comico* dello storico e autore drammatico Parmenio Bettòli (Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885) e il *Manuale della lingua teatrale*, di Papiol (Milano, Ed. Milanese, 1909), ed anche consultando alcuni libri di memorialistica e la preziosa voce “*Gergo*” in dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*²⁷⁴.

Affiattamento

- «Si dice tanto di una compagnia nel suo complesso, quanto di una recita qualunque, specialmente se di produzione nuova. Significa quello studio accurato, quella perfetta sicurezza della propria parte, per cui gli *attacchi* sono fatti in guisa da ottenere un perfetto *legame* e ogni singolo attore s'intende così co' propri compagni, che tutti si danno quasi fiato a vicenda e si comportano in modo da riuscire a una omogenea armonizzazione dell'insieme e far sì che le rappresentazioni tirino via, senza né intoppi, né oscitanze, o lacune, spigliate e disinvolve, come non si trattasse di azione simulata». Bettòli, 1885, p. 3.

Andare a suggeritore

- «Dicesi quando un attore, non sapendo un'acca della propria parte, come troppo sovente accade, dice via via ciò che si sente

²⁷⁴ Voce redatta da Gino Viotti e Alberto Casella, *EdS*, cit., Vol. V, pp. 1066-70.

suggerire, *tirando* e lasciando, per conseguenza, languire il dialogo». Bettòli 1885, p. 90.

Attaccare

- «Dalla prontezza dello attaccare nasce il *legame*, che è il primo requisito dello *affiatamento*. Acciocché un attore attacchi sempre a tempo, è necessario, non solo che sappia bene la propria parte, ma che il suggeritore gli dia sempre sollecitamente lo *spunto*». Bettòli 1885, p. 9.

Attacco

- «L'atto di *attaccare*. L'attacco è il risultato dello *spunto* e la causa prima del *legame*. Il suggeritore dà lo spunto e l'attore fa l'attacco». Bettòli 1885, p. 9.

Batterella

- «Grosso saliscendi di legno, imperniato su uno de' fianchi interni della boccascena, che il suggeritore fa muovere, tirando una corda, e che, battendo contro un traverso, serve a dare il segnale, o *tocco*, acciocché il macchinista, prima sciolga, poi faccia scendere il sipario, alla fine di ogni atto». Bettòli 1885, p. 11.

- «Questa rozza macchinetta consisteva in due tavolette che, per mezzo d'un tratto di corda, il cui capo era a portata di mano del suggeritore, andavano a percuotersi l'una contro l'altra, avvertendo "l'uomo di soffitta" del momento preciso di lasciare cadere la tela». Monaldi, 1902, pp. 6-7;

- «Pezzo di legno posto in soffitta. Ad esso è legata una cordicella che scende sino alla buca del suggeritore, il quale l'ha in tal modo sotto mano e la tira una o due volte per dare gli ordini agli uomini di soffitta. Nei teatri di primo ordine questo congegno primitivo è stato vantaggiosamente sostituito dal moderno campanello elettrico». Papiol, 1909, p. 13.

Battuta

- «Le parole che un personaggio deve pronunciare: trova la sua fedele traduzione in *replique*, francese». Papiol, 1909, p. 13.

Beccata

- «Lieve segno di disapprovazione, che consiste in mormorii derisori, risatine, un raschiarsi consolatorio». Bettòli, 1885, p. 12.

Buca

- «Ripostiglio sotto il palcoscenico, che s'apre nel bel mezzo dello intavolato del proscenio, tra le due fila di lumi delle rampe, dentro il quale si tiene il suggeritore, sotto il *cupolino*, o *capolino*. Quando si sta per cominciare una prova o una recita «Animo – dice il capocomico al suggeritore – in buca!». Bettòli, 1885, p. 15;
- «Foro quadrato, posto alla *ribalta*, tra le due batterie. Vi si accede dal *sottopalco*: serve al suggeritore ed al rammentatore». Papiol, 1909, p. 15.

Buttafuori

- «Chi, nella compagnia, assiste, tra le quinte, a ogni recita, per avvertire man mano, ciascun attore, che vi prende parte, del momento preciso, in cui deve entrare in scena; consegnargli quelli speciali oggetti, come: un libro, un fiore, un'arma, ecc. di cui dev'essere, in un dato momento, provvisto, e curare che i vari suoni, che talvolta dev'essere udire dallo interno, come: voci, grida, applausi, canti, musica, rumori di carrozza, [...]. Buttafuori e *suggeritore*, alcune volte, i due nascosti, ignoti e poco onorati campioni che più contribuiscono al buon andamento delle rappresentazioni. – in alcune compagnie di grado inferiore, l'ufficio di buttafuori viene adempiuto per turno dagli stessi artisti. In difetto si supplisce coi *soggetti*». Bettòli, 1885, pp. 15-16;
- «È un vice-direttore di scena, incaricato di avvisare gli attori dal momento opportuno della loro entrata in scena, di rammentar loro a bassa voce le parole con cui comincia la loro prima battuta, ecc. È anche lui che sopporta il contraccolpo del malumore del pubblico, quando, calato a metà atto il sipario su di una commedia nuova, egli viene alla ribalta ad annunciare con che cosa si completerà lo spettacolo». Papiol, 1909, p. 15.

Ciucciata

- «Atto derisorio del pubblico verso un attore, fratello carnale della *beccata*, consistente nel far schioccare la lingua contro il palato, o in un suono della bocca consimile a quello di chi dia baci, reiterati, o chiami il piccino». Bettòli, 1885, p. 22.

Copione

- «Il manoscritto di una produzione drammatica, sia poi esso originale, o copia». Bettòli, 1885, p. 31;

-«Manoscritto di cui consta una commedia, per lo più nuova. Quando si tratti di commedia già stampata, si dice *libro*». Papiol, 1909, p. 18.

Concerto

- «Lo assieme de' movimenti, dell'entrate ed uscite degli attori in una produzione, che si cura di bene stabilire e studiare nelle *prove*». Bettòli, 1885, p. 29.

Cuffia

- «Equivale a cupolino: soltanto questo vocabolo definisce meglio la forma dell'oggetto poiché infatti la testa del suggeritore dentro al cupolino, può, con un tantino di buona volontà, dare l'idea della testa di una nonna colla sua brava cuffia». Papiol, 1909, p. 18.

Cupolino

- «Cupolino formato o di un telaio, coperto di tela verde, o di leggere tavole colorate generalmente in verde, o marrone, che cuopre la *buca* del suggeritore dalla parte del pubblico». Bettòli 1885, p. 32;

- «E' quella specie di cappello di legno a forma arcuata che si pone sulla buca del suggeritore nei teatri di prosa, affinché questo importantissimo e necessarissimo elemento di una compagnia drammatica venga nascosto agli sguardi del pubblico. Precauzione affatto inutile, del resto, poiché, il più delle volte, la voce del suggeritore che ha a che fare con artisti di corta memoria, ne denuncia sin troppo la presenza. Noterò qui che un suggeritore non dice mai: *Vado sotto il cupolino!* ma: *Vado in buca!*». Papiol, 1909, p. 19.

Dar l'entrata

- «È quanto esegue il buttafuori, allorché, avvertendo l'attore, che è *di scena*, gli ricorda le prime parole della sua *battuta d'entrata*». Papiol, 1909, p. 19.

Dare lo spunto

- Vedere Spunto.

Distribuzione (delle parti)

- «Avviene dopo la prima lettura di una commedia e, in generale, dà luogo alle più vivaci proposte da parte degli attori e specialmente delle attrici che si credono lese nei loro diritti

ed incaricate di parti al di sotto dei loro ruoli». Papiol, 1909, p. 20.

Effetto

- «Proprietà di un lavoro scenico, o di talune parti di esso, da impressionare e commuovere vivamente l'uditorio». Bettòli, 1885, p. 37.

Entrata

- «Il momento in cui l'attore entra in scena. Il principio di una sua *battuta*: «Fammi grazia, suggeritore: dammi l'entrata a tempo!» È quasi come lo *spunto* e *l'attacco*; ma si riferisce, più propriamente al cominciamento di un discorso dopo molto silenzio «Ecco: tu fai scena muta con gli altri due; poi entri, vale a dire: cominci a parlare». Bettòli, 1885, pp. 37-8.

Far forno

- «Nel linguaggio figurato dei comici ed anche degli artisti in genere, si usa questa frase a significare che, causa l'assoluta scarsezza di pubblico al momento di alzare il sipario, la restituzione dei pochi biglietti che erano entrati in cassetta ed il teatro è rimasto chiuso per quella sera». Papiol, 1909, p. 21.

Fiasco

- «Sinonimo d' *insuccesso*, di esito cattivo. [...] Quando c'è *fischio* c'è fiasco». Bettòli, 1885, p. 41.

Imbeccata

- «Alle prove, alle rappresentazioni al pubblico, il suggeritore sta sempre su la breccia, ricordando la battuta, dando l'imbeccata». Rispoli, 1903, p. 94.

Legare

- «Pronunciare più presto una battuta durante la recitazione o eseguirla più resto in orchestra affinché il troppo lungo e non voluto intervallo non diminuisca l'effetto. *Legare una scena* significa per un attore dare subito la replica al compagno di scena». Papiol, 1909, p. 29.

Levar le parti

- «Estrarre, copiandole, le *parti* di ciascun personaggio dal libro di un lavoro drammatico». Bettòli 1885, p. 52;

- «I copioni vengono distribuiti ai soli protagonisti; gli altri attori *levano la parte*, ossia copiano le proprie battute e quelle d'attacco (*di soggetto*)». *EdS*, p. 1067.

Lettura

- «La prima prova, che si fa da una compagnia di nuova produzione drammatica. Il *Suggeritore*, da stare nella sua *buca*, legge il *copione*. Gli attori, seduti in giro sul palcoscenico, lo seguono, tenendo ciascuno la propria *parte* in mano. La lettura serve a far sì che ogni singolo artista prenda una esatta cognizione di tutto il meccanismo del lavoro, della parte che esso vi deve sostenere e dei rapporti che esso ha con gli altri personaggi». (Bettòli 1885, p. 52);

- «È la conoscenza che i comici dovrebbero fare colla nuova commedia che sta per andare alle prove. Viceversa, l'uno guarda in aria, l'altro pensa alla sua padrona di casa e al debito che ha con lei per alloggio, vitto, bucato *et similia*, un terzo *flirta* beatamente... È l'autore drammatico che legge alla compagnia il suo nuovo lavoro che ha l'ineffabile consolazione, a lettura finita, di persuadersi d'aver sprecato il fiato». Papiol, 1909, p. 29.

Orbetto

- «Nume, del quale i signori comici gratificano il rispettabile pubblico, non esclusa l'inclita guarnigione, non si sa poi, se per indicare ch'esso non vede ed ignora tutto ciò che succede dietro il sipario e tra le quinte: il che è verissimo; o non piuttosto per accusarlo di Cecità d'intelletto: il che costituirebbe una gratuita impertinenza. Ma probabilmente, a seconda vorrà dire e l'uno e l'altro. Molti chiamano anche il pubblico *Il padrone, la Bestia nera, la Gran bestaiaccia*». Bettòli, 1885, p. 61;

- «È più né meno che *il colto pubblico*, compresa anche l'*inclita guarnigione*, ed in questo sostantivo astratto c'è tutta una definizione, poco rispettosa, se volete, molto precisa e abbastanza meritata». Papiol, 1909, p. 34.

Papera

- «Sproposito, che scappa a un attore nel recitare la propria parte. [...] C'era una volta un suggeritore, ch'era sì impegnato di far pigliare qualche papera all'artista, che doveva sostenere la parte del muratore *Giovanni* nelle *Memorie del diavolo* la quale consiste tutta nel dire *si* e *no*. E il suggeritore sempre a soffiargli al contrario. Ma l'attore prevenuto, stava in su

l'avviso. Una volta peraltro, sentendosi suggerire *no*, in luogo di *si*, sta per cadervi, se ne avvede, per così dire, a mezza via e, in luogo di dir *si*, come doveva, o *no*, come gli aveva suggerito, grida a tutta gola: *Ni!*- Il suggeritore era riuscito a farlo *impaperare*». Bettòli 1885, pp. 62-3;

- «Trasposizione di sillaba, di parola e, talvolta anche di frase, per cui una battuta perde il senso e diventa un errore marchiano». Papiol, 1909, p. 41.

Pappardella

- «Battuta molto lunga; terrore dei comici svogliati o deficienti o di memoria labile». Papiol, 1909, p. 42.

Parti

- « Non tutte le parti si equivalgono: quelle che offrono scarsi appigli all'interprete vengono definite *tinche*, *schizzettoni*, *lavativi*, *sbruffarisi*. Così, vi sono parti *di aspetto* (signorili), *battute* (grossolane), *staccate* (limitate a una sola scena, magari lunga), *fatte* (semplici), *di favore* (di poca soddisfazione), queste ultime destinate al *comodino* (attore che si presta). [...] La parte favorita di un attore è, invece, il suo *cavallo di battaglia*». EdS, p. 1067.

Passaggio

- «Artificio del recitare, che consiste nel cambiamento graduale, o improvviso, del tono e dell'inflessione della voce, dell'espressione del volto e dell'atteggiamento della persona. L'abuso e l'esagerazione di un tale artificio chiamasi *pistolotto*». Bettòli, 1885, p. 65.

Pescare

- «Dicesi dell'attore che, non avendo mandata perfettamente a memoria la propria parte, gira attorno alla buca del suggeritore aspettando lo spunto ed in tale attesa è obbligato ad annaspere ed a pronunciare la battuta con molta lentezza, a fine di non restare poi senza parole ed a bocca aperta dinanzi al colto pubblico». Papiol, 1909, p. 43.

Portatati

- «C'era una borsa per le parti [...] Capitale prezioso quello delle parti, poiché per un comico rappresentavano le tappe del suo avanzamento: e chi non aveva la fortuna di possedere uno speciale portaparti le tenevano religiosamente riunite in mucchio, legate con un nastro, come lettere d'amore di

innamorati romantici –anche perché alla fine della scrittura era tenuto, come diceva un articolo del contratto, a restituirle “in perfetto stato di conservazione”». Tòfano, 1965, pp. 184-5.

Proscenio

- «La parte del palcoscenico, che tocca la *rampa* e rimane al di qua del *sipario*». Bettòli, 1885, p. 71.

Repertorio

- «Quel dato numero di produzioni studiate, provate e pronte alla scena, di cui una compagnia, od artista dispone». Bettòli, 1885, p. 85.

Rammentare

- «Considerando però come il verbo rammentare, radice indiscutibile al vocabolo «rammentare», presupponga cosa saputa un tempo, almeno all'ingrosso; per converso, il vocabolo «suggerire» meglio e più, si riferisca a cosa non più saputa giammai e solo lì per lì per essere servita calda, calda, [...] ». Costetti 1879, p. 21.

Rammentatore

- «sapeva a memoria tutte le sue parti: il suggeritore per lei era un semplice rammentatore» Rossi 1887-1889, p. 65; I tomo;
- «Il suggeritore negli spettacoli d'opera ha, sul suo confratello, il *suggeritore*, il vantaggio di poter mostrare la faccia del pubblico e di non essere nascosto dal *cupolino*». Papiol, 1909, p. 48.

Rampa

- «Fila di lumi che, dalla estrema linea del proscenio e dai due lati della *buca del suggeritore* rischiarano la scena. Dicesi anche *ribalta*». Bettòli, 1885, p. 73.

Ribalta

- «La parte del palcoscenico più immediatamente vicina all'orchestra. Essa è composta dalle *batterie* e dal *cupolino*». Papiol, 1909, p. 48.

Ricacciare i soggetti

- «Un buon suggeritore è obbligato a ricacciare i «soggetti» cioè i sunti della produzione che si rappresenta, i quali fanno da guida agli attori per le entrate in scena. Verifica inoltre il «ricaccio» delle parti. Le compagnie primarie hanno sempre

due suggeritori, ed il secondo è adibito a questo noioso lavoro, mentre il primo impera sotto il cupolino». Rispoli, 1903, p. 94.

Ruolo

- «Voce, che si fa provenire dal francese rôle, ma che può ugualmente derivare come il francese dal latino rotulus: registro arrotolato, e che indica il genere speciale di parti a cui si dedica ciascun artista di compagnia». Bettòli, 1885, pp. 75-6.

Sipario

- «L'indicazione che si fa sul libro di una produzione alla fine d'ogni atto, per indicare il momento, in cui il suggeritore deve dare il *segno del sipario*». Bettòli 1885, p. 85.

Soffitta

- «Il luogo ove fanno capo tutte le orditure delle scene, appese ai rodioni, alle botti, alle carrucole a strasciano, ecc.». Papiol, 1909, p. 52.

Soggetto

- «Maniera di interpretare una parola *ad libitum* dell'attore e senza che l'autore abbia dato alcuna indicazione. *Andare a soggetto*, indica, quindi, recitare più secondo quanto si vuole, che secondo quanto è reclamato dal *copione*. S. è pure l'indicazione delle entrate e delle uscite dei diversi personaggi in una commedia. Scritto su apposito modulo, esso è appiccicato ad una quinta, ma, sia lode al vero, ben pochi si degnano di guardarlo!». Papiol, 1909, p. 52.

Spunto

- «La prima parola, o frase, di una *battuta*, pronunciata dal *suggeritore*. Un buon *suggeritore* deve dare lo spunto in tempo, vale a dire: pronunciare quella parola, o quella frase, prima che l'attore, che sta parlando, abbia finito la propria *parlata*, acciocché quello che deve succedergli possa *attaccare* immediatamente. Un attore dice per esempio; «Suggeritore, io so perfettamente la mia parte; c'è quasi nemmeno bisogno che tu mi suggerisca; basta che tu mi dia lo spunto». Bettòli 1885, pp. 88-9;

- «Tutti i comici sapevano la parte, e bastava loro lo spunto (la prima parola del capoverso) per tirar dritto come una spada le invettive eloquenti, o gli sfoghi lagrimevoli». Costetti 1879, p. 19;

- «Gli attori non possono fare a meno del suggeritore: quando non ne intravedete uno sotto il cupolino, generalmente, ce ne son due ai fianchi: uno per parte, dietro le quinte, a dare «lo spunto»». Lopez, introduzione in Ponzi 1927, p. X;
- «Lo spunto è questo: [...] suggerire senza intonazione. E cominciai a «souffler» con quella voce monotona, regolare come uno stillicidio [...]». Ponzi 1927, p. 13;
- «Vi è chi ha bisogno dello spunto dato chiaro e netto della battuta, poi va da sé». Falconi 1927, p. 171.

Suggerire

- «il suggeritore deve suggerire nel modo che garba ad ogni singolo attore». Ponzi 1927, p. 13.

Suggerire di petto

- «Se l'attore è un amico, se è gentile, il suggeritore lo aiuta, lo sostiene, lo riscalda; se gli è antipatico o gli ha usato la mattina uno sgarbo non si affatica, si fa venire la tosse, suggerisce «di testa» e non «di petto»». Lopez, introduzione in Ponzi 1927, p. X.

Suggeritore

- «Persona, addetta alla compagnia, che, tanto alle *prove*, come alle *recite*, sta dentro la *buca* e legge, atto per atto, il libro della produzione, che si rappresenta, per servire di guida e di scorta agli attori che si prendono parte. - Un valente suggeritore è l'anima della compagnia e dipende spessissimo da lui il buon successo di una rappresentazione. Sono principali suoi requisiti; suggerire di *petto*, ossia: con voce sovrattenuta, acciocché non sia intesa dal pubblico, e in pari tempo, espansiva ed insinuante, suddividere logicamente il discorso, porzione per porzione, frase per frase: dare lo *spunto* in tempo; fare il *segno*, ove occorra, agli attori quando hanno le *entrate*; non confondersi coi *soggetti* e riafferrare prontamente gli *attacchi*. Il povero suggeritore è per le compagnie il proto, per le tipografie giornalistiche; un vero capro espiatorio. Un attore s'è *impapinato*? [...] Colpa del suggeritore che non si sentiva [...]. Al povero suggeritore tutte le fatiche e mai un applauso, mai un *bravo*, mai una *chiamata*; non un momento di soddisfazione e di gloria; tutto per gli altri; nulla per lui!». Bettòli 1885, pp. 89-90.

Tagli

- «I lavori di repertorio si rappresentano in genere con le interpolazioni (*soggetti*) effettuate in occasione della «prima» assoluta, e con i tagli di tradizione (*tagli d'arte*). Quando i tagli vengono *riaperti* si dice, per iperbole, che *si recitano i cartoni* (le fodere dei copioni)». *EdS*, p. 1067.

Tirare

- «Stentare nel recitare, mendicare le parole, il che succede quasi sempre a quegli artisti che hanno il malvezzo di andare a suggeritore». Bettòli 1885, p. 91.

Tirata

- «*Parlata*: lungo discorso nella parte di un attore. – Dissertazione di morale, di cui taluni autori rimpiazzano, male a proposito, le loro produzioni». Bettòli, 1885, pp. 91-2;

- «E questo Cavaliere, suggeritore, era un bell'originale...quando doveva suggerirgli [a Ignazio Palica] una tirata, apriva un ombrello come a difendersi da un acquazzone». Costetti 1909, p. 622.

Tòcco

- «*Segno*: il rumore, che fa la *batterella* tirata dal suggeritore, per dare il *segno* di abbassare il *sipario*. Al primo tocco, il *macchinista* o il *tirascene*, si prepara ad abbassarlo, al secondo lo abbassa». Bettòli 1885, p. 92.

Voce di petto

-«Voce sovrattenuta, leggermente roca, che si usa ne' momenti di passione, di collera contenuta, di dolore estremo: ecc.- Il *suggeritore* deve usare la voce di petto». Bettòli 1885, p. 96.

Voce sommessa

- «Il suggeritore [...] pronto a lanciare con la sua voce assuefatta ad essere chiara e sommessa, l'attacco di una battuta o la parola che il tale o tal altro attore per avventura tardasse a ricordare». Possenti 1948, p. 247.