

Il paradigma della velocità

Il dinamismo sulla scena europea
tra fine Ottocento e inizio Novecento

Elena Mazzoleni

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, le scene europee e occidentali sono dominate da un nuovo gusto che, alimentato dall'applicazione di sperimentazioni tecnologiche, trasforma le arti. Le ricadute del contatto con le nascenti tecniche di riproduzione dell'immagine (in particolare la fotografia e il cinema) su talune prassi teatrali sono note, ma non sono mai state interpretate secondo uno studio storiografico fondato sul paradigma della velocità. Il saggio si propone una mappatura di fenomeni teatrali in senso stretto e di tipologie di spettacolarità più ampia, come il circo, che si collocano nel medesimo ambito cronologico, ma si declinano su un'area geografica estesa. Alla luce del paradigma della velocità, leggiamo talune esperienze sceniche dalle affinità storicamente accertate e ne accostiamo altre proprio perché accomunate dall'elaborazione di nuove modalità compositive fondate sul movimento accelerato.

Verso la fine dell'Ottocento, quando Eadweard Muybridge sperimenta la cronofotografia e Étienne-Jules Marey si dedica agli studi sulla registrazione del movimento, la cultura europea è affascinata dall'immaginario della velocità come espressione del progresso scientifico e tecnologico.¹ Il teatro si inserisce in questo orizzonte proponendo in particolare gli spettacoli di varietà, che fanno dell'accelerazione non soltanto uno dei temi principali dei loro repertori, ma anche la loro cifra stilistica. Fondato su unità drammaturgiche autonome, brevi e facilmente modulabili, il varietà associa forme sceniche diverse, come il *vaudeville*,² la rivista,

¹ Sui modelli di rappresentazione del movimento nelle diverse epoche e nelle varie culture, rinviamo in particolare a Ruggero Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

² Sul *vaudeville* nell'ambito dei teatri di fiera francesi si veda almeno Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi: La Comédie italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, Roma 1990; Id, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent*, «Biblioteca teatrale», XXX-XXXII (1993), pp. 93-121; Id, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent*, Bulzoni, Roma 1995; Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Armand Colin, Paris 2005, pp. 50-90 e Paola Martinuzzi *Le 'pièces par écrits' nel teatro della Foire (1710-1715): modi di una teatralità*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2007.



Fig. 1. Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*, 1893, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

la commedia musicale, la pantomima, la canzone, la danza, il circo e qualsiasi altra tipologia di attrazione (dalle competizioni sportive, alla prestigiazione, passando per le esibizioni di curiosità) volta all'intrattenimento e al coinvolgimento del pubblico. A differenza della farsa³ e della commedia, che inscenano trame complesse a partire da una struttura fissa e dallo sviluppo anche assai articolato (ad esempio i tradizionali cinque atti) senza ricorrere alla sperimentazione tecnologica, il varietà è adatto per la sua natura flessibile alla rappresentazione della velocità. In *Il teatro di varietà. Manifesto futurista* (1913), Filippo Tommaso Marinetti definisce la natura di questo teatro come «dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavalierizzi multicolori, cicloni spirali di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi)»⁴ e lo identifica come una

³ A proposito della farsa, evochiamo il caso significativo di Eduardo Scarpetta. Seppur attore versatile, capace di misurarsi con i generi più disparati del teatro a lui contemporaneo (dirige anche *'Na Compagnia comica diretta dal Cav. Felice Sciosciammocca* al Teatro delle Varietà di Napoli e, nel 1893, porta in scena *O café-chantant*, uno spettacolo dedicato al varietà e dalla natura alquanto flessibile), resta tuttavia legato alla tradizione delle pulcinellate, allo stile sancarlino e a una caratterizzazione fortemente drammaturgica dei personaggi; ciò che lo rende estraneo alle prassi sceniche del varietà, più spesso rivolte a una sperimentazione tecnologica teatrale. Su Eduardo Scarpetta si veda almeno Antonio Pizzo, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Bulzoni, Roma 2009.

⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*, «Lacerba», 1 ottobre 1913. Il manifesto è pubblicato, il 21 novembre dello stesso anno, anche sul quotidiano inglese «Daily Mail». Per uno studio storiografico sul varietà italiano la bibliografia di riferimento, che rispecchia la marginalizzazione del genere da parte della critica teatrale dell'epoca, non è particolarmente estesa e ha una natura perlopiù aneddotica o autobiografica. Si veda, tra gli altri, Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia*, Calvetti Editore, Firenze 1901; Rodolfo De Angelis, *Storia del café-chantant* (1946), Stamperia del Valentino, Napoli 2007; Luciano Ramo, *Storia del varietà*, Garzanti, Milano 1956; Stefano De Matteis, *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia*, La Casa Usher, Firenze 2008; Id., *Café-chantant. Personaggi ed interpreti*, Cue Press, Imola 2019. Sul teatro futurista e il suo rapporto con il varietà, si veda almeno Mario Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Lerici editore, Roma 1969; Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, L'Age d'Homme, Losanna 1976; Luciano Caruso, Giuliano Longone (a cura di), *Il teatro futurista a sorpresa (Documenti)*, Salimbeni Libreria Editrice, Firenze 1979; Giovanni Lista, *Petrolini e i futuristi*, Taide, Salerno 1981; Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988 e Giovanni Lista, *Lo Spettacolo futurista*, Edizioni Cantini, Firenze 1990.

delle principali espressioni della sensibilità moderna, di cui l'avanguardia futurista si fa portavoce. Basta soffermarsi su alcuni spettacoli portati in scena, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nei principali teatri di varietà francesi e italiani (i primi sono gli epicentri assoluti dello sviluppo del genere e i secondi le casse di risonanza della sua diffusione) per individuare le influenze del paradigma della velocità su talune prassi sceniche. Le interpretazioni allusive di Yvette Guilbert, le coreografie ipnotiche di Loïe Fuller, le trasformazioni illusionistiche di Leopoldo Fregoli, gli atti unici fulminei del Grand Guignol (in particolare quelli dell'italiano Alfredo Sainati) e le pantomime convulse degli Hanlon-Lees sono i punti di riferimento di una mappa, che ridisegna i confini del teatro alla luce del paradigma della velocità. Queste esperienze sceniche sono in stretta relazione tra loro: fanno del movimento accelerato un elemento compositivo fondante (molto spesso grazie alle sperimentazioni tecnologiche) e rispecchiano la vertigine dei ritmi imposti dalla società moderna.

Le interpretazioni 'in fuga' di Yvette Guilbert

In *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (1905), Edward Gordon Craig evoca il *music-hall*, con altre forme di spettacolo minore, come manifestazione del Teatro ideale, perché autonomo, eminentemente visivo e creato in scena direttamente dall'attore.⁵ Tra i rappresentanti di questo Teatro, il regista cita Yvette Guilbert, colei che «uses speech, sound, colour, line, actions, but she puts them to the lesser rather than to the greater use».⁶ L'utilizzo di pochi gesti con valore allusivo è dunque la caratteristica principale della recitazione di Guilbert.

Artista di riferimento del Moulin Rouge e dell'Eldorado, Yvette Guilbert si esibisce 'interpretando' canzoni popolari con gesti rapidi ed estremamente allusivi. In scena indossa sempre un abito giallo e porta lunghi guanti neri che mettono in evidenza le braccia e le mani, mosse da movimenti veloci e costanti. Il pittore Toulouse-Lautrec, assiduo frequentatore dei caffè-concerto parigini, la ritrae più volte cogliendola sempre in questa sua caratteristica interpretazione (Fig. 1). In *Vaudeville* (1914), dedicato al genere misto del recitato-cantato, Caroline Scurfield Caffin, che nel 1901 assiste al tour newyorkese di Guilbert, descrive così la recitazione dell'attrice francese: «Her face showed an ever-changing picture [...] her sketches had something of the character of those of the modern cartoonist who

⁵ Cfr. Lorenzo Mango, *I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig*, «Acting Archives Essays, Acting Archives Review Supplement», VII (2011), pp. 55-56. Sappiamo che fino al 1903, quando Craig si trova ancora a Londra, frequenta assiduamente il Teatro di varietà di Chelsea, dove sono soliti esibirsi, tra gli altri, Marie Lloyd e Albert Chevalier.

⁶ Ivi, p. 117. «Utilizza la parola, il suono, il colore, la linea e le azioni con uno stile smorzato, mai accentuato». Se non specificato, le traduzioni delle citazioni sono a cura dell'autrice del saggio.



Fig. 2. Marius de Zaya, Yvette Guilbert, in Caroline Caffin, *Vaudeville*, Mitchell Kennerley, New York 1914

suggests instead of drawing many of his most vital lines».⁷ Caffin compara l'attrice francese ai pittori moderni, che si dedicano alla raffigurazione di forme in movimento. Lungi dall'inquadrare i gesti in una rappresentazione definita, la recitazione di Guilbert appare accennata, sempre 'in fuga'. Inoltre, i suoi gesti, che suggeriscono anziché esprimere, fanno costante appello all'immaginazione degli spettatori coinvolti nello svolgimento dello spettacolo. Non a caso Marius de Zaya, che illustra il volume con una galleria di caricature degli interpreti del *vaudeville*, ritrae Guilbert con pochi tratti appena accennati (Fig. 2).

Secondo Caffin gli spettacoli di Guilbert trovano una piena corrispondenza nel dinamismo delle esibizioni della canadese Eva Tanguy. Nota come 'la regina del *vaudeville*', l'artista è, tra il 1900 e il 1920, una delle prime celebrità a essere promosse dal mercato pubblicitario statunitense. Seppur mediocre

nel canto e nella danza, Tanguy riesce a conquistare un ampio pubblico, in particolare con gli spettacoli delle *Ziegfeld Follies* del 1909 che, ispirati ai repertori delle Folies Bergère di Parigi, uniscono numeri musicali, *vaudevilles* e scenette comiche. Leggendo Caffin:

Here she comes, with quick, fluttering steps and restless outstretched hands, a dynamic

⁷ Caroline Caffin, *Vaudeville*, Mitchell Kennerley, New York 1914, pp. 58-59. «Il suo volto mostrava una sembianza in perenne movimento [...] i suoi sketch ricordavano quelli dei fumettisti moderni che suggeriscono le linee essenziali anziché tratteggiarle». Nel 1892 l'attrice inglese Caroline Scurfield si trasferisce con il marito, il giornalista e critico d'arte Charles Henry Caffin, negli Stati Uniti. A New York la coppia frequenta gli intellettuali più in vista dell'epoca, tra cui Alfred Stieglitz. Caffin è anche l'autrice del volume *Dancing and Dancers of Today: the Modern Revival of Dancing as an Art* (Dodd, New York 1912), che celebra la danza come un'arte istituzionalizzata e si sofferma sulle intreperti più celebri della *Modern Dance*, tra le altre Ruth St. Denis, Isadora Duncan e Maud Allan.



Fig. 3. Samuel Joshua Beckett, *Loïe Fuller Dancing*, 1900 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art

personality, all nerves and excitement. The first thing that strikes you in her appearance is the trim, alert figure, held so tense and straight that energy exudes from it. Then your eye is arrested by the wild mop of stiff, tousled blonde hair, which seems so charged with electric vigor [...] It seems as if the exuberance of her intense vitality radiates through this raffish aureole, betting the surrounding atmosphere agog with vivacity.⁸

Come Guilbert, Tanguy «has indeed caught something of the elemental dynamic buoyancy that enables mankind to over-ride disaster and, having caught it, is radiat-

⁸ Caroline Caffin, *Vaudeville* cit., pp. 36-37. «Eccola arrivare, con passi veloci, ondeggianti, le mani instancabilmente tese, una personalità dinamica, tutta nervi ed eccitazione. La prima cosa che colpisce in lei è il profilo, la figura all'erta, così in tensione da trasudare energia. Poi lo sguardo si sofferma su uno scopettone selvaggio di capelli biondi crespi e scompigliati, che sembrano carichi di vigore elettrico [...] Pare che l'esuberanza della sua intensa vitalità s'irradi, attraverso questa aureola trasgressiva, puntando l'atmosfera circostante con impaziente vivacità».

ing it upon a nerve-wracked world».⁹ Se gli spettacoli di Guilbert e di Tanguy sono caratterizzati da coreografie rigide su cui s'innestano pochi gesti rapidi intesi a marcare una forte presenza scenica; quelli di Loïe Fuller vanno oltre: fanno del movimento, e del suo potere ipnotico, il loro elemento costitutivo e applicano le nuove sperimentazioni illuminotecniche e cinematografiche.¹⁰

I vortici luminosi di Loïe Fuller

Nel 1892, l'americana Mary Louise Fuller, nota per le sue comparse in svariate commedie e nei celebri spettacoli di Buffalo Bill, arriva a Parigi dove, preceduta dalla sua notorietà, viene accolta come un'artista senza precedenti. Ancor prima di essere ingaggiata stabilmente alle Folies-Bergère, le sue danze sono già un modello ampiamente imitato (in Italia la canzonettista Medora diventa celebre per le 'danze ottiche' che replicano quelle di Fuller).¹¹

Le coreografie di Fuller che rappresentano la metamorfosi delle forme, sono caratterizzate dal costante movimento di grandi veli di seta bianca su cui sono proiettate luci colorate. Intorno alla ballerina ondeggiando superfici fluide che generano forme mutevoli, il cui movimento è reso visibile e accentuato dalla proiezione di fasci di luce provenienti da vari punti della scena. In particolare, sono le fotografie di Samuel Joshua Beckett a riuscire a restituire il movimento delle coreografie di Fuller, cogliendo principalmente la loro fluidità (Fig. 3). La celebre *danse serpentine* è certamente lo spettacolo più rappresentativo: una successione di spirali di tessuto bianco si irradiano verso tutti i punti periferici della scena. Nel 1893, Jules Chéret crea un manifesto che celebra la danza serpentina e conferma l'identificazione della ballerina con la velocità. Fuller è avvolta in un vortice di seta luminosa che la solleva da terra, formando con il suo corpo la lettera S, segno inequivocabile del movimento (Fig. 4).

Per la prima volta, la danza abolisce la scenografia decorativa e la integra nella messinscena stessa. La ripetizione di pieghe infinite e sempre diverse genera forme fluide che finiscono per nascondere il corpo della ballerina e invadere lo spazio scenico. Gli spettatori si trovano dunque di fronte a una messinscena plastica, costituita da pieghe infinite e da fasci luminosi cangianti che catalizzano lo sguardo.

Le esibizioni di Fuller non fanno altro che tradurre le teorie sul movimento e sulla percezione che interessano la gran parte degli intellettuali dell'epoca. In

⁹ Ivi, p. 41. «Ha qualcosa dell'elementare vivacità, che permette all'umanità di far fronte alle avversità e la proietta su un mondo snervato».

¹⁰ Si veda tra gli altri almeno Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Éditions Stock, Paris 1994, p. 119 e il nostro *Loïe Fuller: il fascino della luce*, «Elephant&Castle», VIII (2013), pp. 5-27.

¹¹ Cfr. Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., p. 53.

questi anni, Muybridge si dedica agli esperimenti sulla cronofotografia, Marey studia la visualizzazione del movimento attraverso i punti luce, Robert Vischer si interessa al legame empatico tra movimento ed emozione, Wilhelm Röntgen mette a punto i raggi X, Aby Warburg sviluppa il concetto di *Pathosformel* strettamente legato al dinamismo delle immagini e Bernard Berenson sviluppa teorie sulla percezione emotiva del movimento.¹² Fuller ha parte attiva in questo contesto: frequenta i coniugi Curie e Thomas Edison, perché interessata agli studi sul radio, ai fenomeni di fluorescenza e incandescenza luminosa. Occorre inoltre notare che lo scenario degli spettacoli della ballerina americana è pienamente in sintonia con questa sensibilità legata al movimento e alla luce: siamo nella Parigi dell'Esposizione universale del 1900, ormai consacrata come *ville lumière*, epicentro di una rivoluzione culturale basata sull'immaginario della luce elettrica e della velocità quali sinonimi del progresso scientifico e tecnologico.

Sul piano strettamente coreografico, le riflessioni dell'epoca si traducono, nel caso di Fuller, nel tentativo di rendere visibile il movimento attraverso la sua separazione e la proiezione della luce colorata sullo schermo fluido della stoffa. L'aspetto dinamico, nella forma della piega e del riflesso, diventa il catalizzatore dello sguardo e, liberato dall'istanza narrativa, acquisisce piena autonomia di significato. Nella sua autobiografia *Quinze ans de ma vie* (1908), Fuller evoca una sua teoria che intende la danza come l'arte del movimento:

Qu'est-ce que la danse? Du mouvement. Qu'est-ce que le mouvement? L'expression d'une sensation. Qu'est-ce qu'une sensation? Le résultat que produit sur le corps



Fig. 4. Jules Chéret, *Folies Bergère : la Loïe Fuller*, 1893, Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection Dutailly

¹² Le danze luminose richiamano anche le pratiche ipnotiche molto diffuse all'epoca. Cfr. Felicia McCarren, *Dance Pathologies*, Stanford University Press, Stanford 1998.

humain une impression ou une idée que perçoit l'esprit. [...] Pour donner l'impression d'une idée, je tâche de la faire naître, par mes mouvements, dans l'esprit des spectateurs, d'éveiller leur imagination, qu'elle soit préparée à recevoir l'image ou non. [...] De fait, le mouvement a été le point de départ de tout effort d'expression et il est fidèle à la nature.¹³

Le trasformazioni accelerate di Leopoldo Fregoli

Le danze luminose di Fuller sono così celebri da essere riprese in chiave comica da Leopoldo Fregoli. L'esperienza artistica del trasformista italiano è del resto in piena sintonia con quella di Fuller: egli applica la nuova tecnologia cinematografica ai suoi numeri, per perfezionare la rappresentazione del movimento.

L'attore inizia a esibirsi con una compagnia specializzata nella rivisitazione dei numeri di magia dei fratelli americani Davenport. Ma è durante il servizio militare che egli mette a punto il suo primo numero di trasformismo con l'intenzione di distrarre i soldati delle forze di spedizione italiane in Etiopia. Al teatro Margherita di Massaua, sperimenta trucchi per cambiare rapidamente i costumi, assumere pose diverse e modulare i toni della voce.¹⁴ Di ritorno in Italia, Fregoli si esibisce nei primi caffè-concerto, come l'Esedra di Roma, dove, il 18 marzo 1891, si fa notare per *Camaleonte*. Sul modello del monologo *Condensiamo* di Ermete Novelli, in questo numero Fregoli esegue svariate trasformazioni che prevedono cambiamenti gestuali e vocali rapidissimi (canta come baritono, contralto, tenore e basso). L'attore interpreta da solo, e quasi contemporaneamente, cinque personaggi protagonisti di un triangolo amoroso.

Verso la fine degli anni 90, inizia a esibirsi anche nei principali teatri italiani: l'Eden e il Dal Verme di Milano, il Caffè Romano di Torino, il Donizetti di Bergamo e il Politeama di Palermo, dove propone *Maestri d'operetta*. In questo caso egli appare dietro un leggio interpretando in rapida successione Wagner, Mascagni e Verdi. Sono gli anni in cui nelle principali città italiane (Milano, Roma, Napoli e Torino) aprono i primi teatri di varietà, meglio noti come caffè-concerto sul modello dei *cabarets* parigini. La prima sala a essere inaugurata, nel 1890, è il Salone Margherita di Napoli, che, sotto la direzione dei fratelli Marino, unisce

¹³ Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Librairie Félix Juven, Paris 1908, pp. 68-70. «Che cos'è la danza? Movimento. Che cos'è il movimento? L'espressione di una sensazione. Che cos'è una sensazione? La reazione nel corpo umano prodotta da un'impressione o da un'idea percepita dalla mente [...] Per imprimere un'idea io mi sforzo con i miei movimenti di farla nascere nella mente dello spettatore, di risvegliare la sua immaginazione, che sia pronta o meno a ricevere l'immagine [...] Di fatto, il movimento è stato il punto di partenza di qualsiasi sforzo espressivo ed è fedele alla natura».

¹⁴ Cfr. Leopoldo Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Rizzoli, Milano 1936.

la tradizione canzonettistica napoletana, derivata dalla festa di Piedigrotta,¹⁵ alle esibizioni di macchietti e romanzieri, anche francesi, tra le altre Yvette Guilbert, la bella Otéro e Cléo de Mérode.

Nel 1893, su invito dell'impresario teatrale Torquato Montelatici, Fregoli inizia a dirigere la *Compagnia Fin di Secolo* composta da cantautori, un direttore d'orchestra, due acrobati e un regista. Il loro repertorio associa spettacoli di varietà a numeri di trasformismo, uno schema che resterà invariato per tutta la vita artistica di Fregoli.¹⁶ Lo stesso anno, intraprende le prime tournée internazionali in Spagna, negli Stati Uniti e in America Latina, dove si esibisce per la prima volta in *Eldorado*, definita da Fregoli come un' 'azione comico-mimico-lirico-drammaturgica'. In *Il teatro di varietà in Italia* (1901), il primo saggio dedicato al varietà italiano, e forse uno dei pochi a fornire «con sincerità ed imparzialità»¹⁷ uno studio documentato sul genere, i suoi artisti e l'organizzazione dei suoi teatri, Antonio Morosi scrive a proposito di questo numero:

L'*Eldorado*, che è una genialissima trovata, è combinato, come le altre trasformazioni di Fregoli, in modo che tutte le sparizioni e ricomparses procedano con la massima velocità, si che il pubblico rimane attonito nel vedere come Fregoli cambia costume e trucatura e non può rendersene ragione. Ed è assistendo come spettatori in palcoscenico che questa meraviglia aumenta, vedendo Leopoldo Fregoli ed i suoi aiutanti lavorare con esattezza meccanica e con l'attenzione intensa di eseguire ciò che è stabilito.¹⁸

Con *Eldorado* l'attore non si limita a incarnare la velocità con le sue trasformazioni, ma propone anche una parodia del varietà. Il numero che nasce come adattamento di un altro spettacolo, *Eden-Concerto*, e come sintesi di altri numeri (*Esperimenti di illusionismo* e *Maestri d'operetta*), comprende sessanta trasformazioni. Dapprima Fregoli interpreta il ruolo di un impresario teatrale, poi appare nei panni di numerosi musicisti e artisti del varietà.

Nel gennaio del 1900, Fregoli compie una tournée di sette anni a Parigi, epicen-

¹⁵ Sulla tradizione folclorica della festa di Piedigrotta e il suo legame con il varietà, si veda almeno Rodolfo De Angelis, *Storia del café-chantant* cit.

¹⁶ Negli stessi anni un altro trasformista italiano si esibisce all'estero: Ugo Biondi. L'attore fiorentino è attivo principalmente in Inghilterra e negli Stati Uniti, dove adatta il suo repertorio a soggetti inglesi recitando e cantando in inglese. Si esibisce anche in azioni comiche musicali associate a numeri di trasformismo. Il suo *The opening Night*, messo in scena al teatro Canidien di Londra nel 1901, conta quattordici trasformazioni. Tra i suoi spettacoli ricordiamo: le parodie di *Faust*, di *Cavalleria*, di *Pagliacci*, le scenette *Lo scandalo in un restaurant*, *Una notte d'eccitamento* e *Un treno in escursione*. Cfr. Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., pp. 217-220. Nel suo saggio dedicato al *vaudeville*, Caffin riferisce dell'esistenza di altri trasformisti italiani e inglesi attivi negli stessi anni a New York: Cæsar Rivoli, Lambertini e Owen McGyveney. Caroline Caffin, *Vaudeville* cit., pp. 141-143.

¹⁷ Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 214.

tro del varietà europeo. Si esibisce al Trianon fino alla fine di febbraio, quando un incendio distrugge la sala e la gran parte del guardaroba-repertorio dell'artista italiano. Fregoli riesce tuttavia a riacquistare nuovi oggetti di scena e accetta immediatamente un nuovo contratto all'Olympia, allora diretto dai fratelli Isola. Il critico teatrale Jules Claretie, che assiste agli spettacoli dell'attore italiano, è affascinato dalla capacità dell'artista di moltiplicarsi rapidamente: «Il faut le voir, dans les coulisses, lorsqu'il substitue presque électriquement un costume ou un masque avec un autre».¹⁹ Anche l'illustratore Louis Geisler non è indifferente alle trasformazioni di Fregoli e le celebra con una spirale vorticoso, che rappresenta in successione i numeri dell'artista (Fig. 5).

A questa illustrazione fanno eco le parole di Renato Simoni che, in *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi* (1938), descrive così la «fulmineità»²⁰ delle esibizioni di Fregoli:

Non già uno sparire illusorio entro di esse [figure] ma uno sgusciarsi tra le mani e rimbalzare da sinistra quando l'avevamo veduto appiattirsi a destra, stringendo il tempo, accrescendo il numero di diversità, la prontezza, la brevità, l'incredulità delle sue trasformazioni, di mano in mano che il gioco scenico procedeva concitato e canoro, come se egli si infervorasse sempre di più, e lì per lì inventasse pittoresche follie, mettendo a soqquadro il guardaroba e il dietro scena.²¹

Fregoli inventa dunque un'arte fatta di rapidi colpi di scena pensati per dare l'illusione della simultaneità delle azioni dei suoi personaggi. Nel marzo del 1903, «La Settimana» commenta in modo significativo un suo spettacolo al Politeama di Napoli, mettendo in luce la capacità dell'artista di apparire nelle vesti di personaggi diversi quasi contemporaneamente grazie a trasformazioni rapide:

Fregoli è un caleidoscopio di tipi, è una quantità svariata, inesauribile di caratteri [...] È un uomo solo, che fa tutto questo: un uomo solo che riesce a sembrare cento persone diverse con tale celerità, da poter svolgere delle piccole azioni sceniche che non soffrono affatto di sbalzi e di interruzioni, tanto che voi avete l'illusione che uno dei personaggi sia tuttora in scena mentre l'altro arriva allora: eppure, sono tutti e due la stessa persona! E quest'ultimo tien viva l'attenzione del pubblico, solo, solissimo, per tre ore, passando dalla farsetta alla scena musicale e dalla canzonetta alla danza serpentina, senza un minuto di riposo, senza tregua, senza che voi vi stanchiate mai, senza che egli si stanchi, mai!²²

Come nel caso di Fuller, la cronaca dell'epoca si sofferma sul potere incan-

¹⁹ Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1910*, Fasquelle, Paris 1911, pp. 77-79. «Bisogna vederlo, dietro le quinte, quando cambia quasi elettricamente un costume o una maschera».

²⁰ Renato Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Treves, Milano 1938, p. 176.

²¹ *Ibid.*

²² Cit. in Alex Rusconi, *Fregoli, la biografia*, Stampa Alternativa, Roma 2011, p. 111.

tatorio di Fregoli: il pubblico esce da teatro con gli «occhi imbambolati, orecchie piene di echi delle musiche più diverse e la testa zeppa di un'infinità di persone».²³ Occorre inoltre notare che sia Fuller che Fregoli sono estremamente affascinati dalle potenzialità espressive delle immagini in movimento e ne studiano l'impatto sugli spettatori.²⁴ In sintonia con gli ideali futuristi, l'attore italiano è solito concludere i suoi numeri con l'assoluta novità della proiezione cinematografica (nel 1898, porta in scena per la prima volta il suo *Frégoligraphe* in Italia, al Gran Circo del Varietà di Napoli). I cortometraggi vengono inseriti in numeri di trasformazione che, a loro volta, richiamano le proiezioni, creando così un legame stretto tra cinema e teatro. Con la sua presenza fisica, di per sé proteiforme, Fregoli supera il confine tra scena e schermo, creando un doppio cinematografico di grande effetto.²⁵

Nell'ultima parte della sua carriera, l'attore si rende conto dell'impatto scenico dei suoi numeri e propone *Teatro al rovescio*, uno spettacolo che consente al pubblico di assistere all'esibizione da



Fig. 5. Louis Geisler, *Transformations de Frégoli*, 1900, Paris, Bibliothèque nationale de France

²³ Ivi, p. 71.

²⁴ Il legame tra il cinema e le danze di Fuller è molto stretto: la danza serpentina è ripresa, nel 1894, da Thomas Edison e, nel 1896, dai fratelli Lumière. A partire dal 1920, Fuller si dedica alla produzione di cortometraggi di danze di ombre privi di struttura narrativa. Si tratta di sequenze di ombre in movimento, che creano effetti di disorientamento prospettico.

²⁵ Nel 1897, Fregoli incontra i fratelli Lumière al Théâtre des Célestins di Lione. Affascinato dai loro spettacoli, acquista un proiettore (da lui ribattezzato *Frégoligraphe*) con un diritto esclusivo per una serie di cortometraggi. La prima proiezione di Fregoli è dedicata a Ermete Novelli e la seconda è interpretata dallo stesso Fregoli nel ruolo di un prestigiatore. Gli interessi e l'arte di Fregoli rispecchiano una sensibilità comune: mentre il trasformista introduce il cinema in Italia, in Francia Georges Méliès crea delle *féeries* cinematografiche, in cui utilizza il cinematografo per potenziare l'effetto d'illusione dei suoi trucchi di magia.

dietro le quinte. Durante la rappresentazione, a cui si può assistere come se ci si trovasse sul retro del palco, l'artista si presenta di spalle, stando di fronte a un pubblico immaginario dipinto su un fondale. Tutti vedono l'attore passare da un costume all'altro, fra le mani esperte dei suoi collaboratori, una ventina tra truccatori, costumisti e parrucchieri.

Evidentemente le trasformazioni di Fregoli sono in piena sintonia con le danze luminose di Fuller: la tecnologia cinematografica potenzia la frenesia dei numeri (non è un caso se Morosi paragona gli spettacoli del trasformista ai movimenti di un ingranaggio meccanico: «L'equilibrio che regola lo spettacolo di Fregoli, si presenta anche nella *montatura*»)²⁶. Così facendo egli propone anche un ripensamento del teatro: le sue trasformazioni mettono in scena il teatro nel suo farsi, lo svelano quale dispositivo della rappresentazione. Con *Teatro al rovescio* lo spettacolo esce di scena e integra il dietro le quinte, mettendo così in discussione il rapporto tra teatro e realtà. Esibendo l'artificio teatrale, il trasformista svela i suoi trucchi basati sulla velocità dei suoi gesti.

Gli atti unici fulminei del Grand Guignol

Negli stessi anni, un'altra tipologia più strettamente teatrale, ma pur sempre riconducibile al paradigma della velocità, coinvolge emotivamente gli spettatori italiani e francesi: il Grand Guignol. Per quasi trent'anni, appassiona un pubblico vasto e trasversale con un programma di atti unici rapidissimi simili ai microdrammi futuristi e noti come «*‘comprimées’ de terreur*»²⁷.

Il 13 aprile 1897, Maurice Magnier inaugura il teatro Salon a Parigi con un repertorio vario, che comprende atti unici preceduti da prologhi e seguiti da *vaudevilles* e pantomime. Dopo meno di un anno, la sala chiude ma è subito riaperta, con il nome di Grand Guignol, da Oscar Méténier, già collaboratore di André Antoine. Il repertorio è misto e articolato in combinazioni di brevi atti unici comici e drammatici. Questa formula teatrale, nota come *douche écossaise* con riferimento alle variazioni meteorologiche scozzesi e basata sull'alternanza di commedie e drammi del terrore, tiene il pubblico in un costante stato di tensione. Durante la serata si

²⁶ Antonio Morosi, *Il teatro di varietà in Italia* cit., p. 214.

²⁷ André de Lorde, *Théâtre d'épouvante*, Fasquelle, Paris 1909, p. 25. «*‘Pillole’ di terrore*». Sul Grand Guignol, si veda Camillo Antona-Traversi, *Théâtre de l'épouvante et du rire*, Librairie théâtrale, Paris 1933 e Agnès Pierron (a cura di), *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Laffont, Paris 1995. Sul versante italiano, segnaliamo Corrado Augias, *Teatro del Grand Guignol*, Einaudi, Torino 1976; Carla Arduini, *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia*, Bulzoni, Roma 2011; Francesco Ruchin, *Il paese delle oche*, Pentalinea, Prato 2013 ed Elena Mazzoleni, «*D'indicibles frissons de peur*»: *Alfredo Sainati et le Grand Guignol italien*, in Franca Franchi, Pierre Glaudes (a cura di), *Faire peur: aux limites du visible. 16 réflexions entre histoire, littérature et arts*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 142-157.

assiste a brevi spettacoli angoscianti intervallati da intermezzi comici, che non fanno che amplificare l'intensità delle azioni aggressive associate a momenti di rilassamento. In *Théâtre d'épouvante* (1909), André de Lorde, il principale drammaturgo del Grand Guignol francese, esalta la struttura fulminea dell'atto unico in grado di suscitare inquietudine nel pubblico: «Pour que le sentiment de la peur soit violent chez le spectateur, il ne faut pas écrire des pièces où l'intérêt puisse s'éparpiller sur plusieurs incidents, au lieu de se fixer sur un seul. Si l'on veut que le public se retire encore tout frémissant, il faut écrire des pièces courtes, ramassées [...]».²⁸ Evidentemente l'atto unico, con lo svolgimento fulmineo delle azioni, coinvolge profondamente il pubblico e crea emozioni forti. I cartelloni pubblicitari del Grand Guignol, conservati presso la Bibliothèque nationale de France, traducono perfettamente il senso della drammaturgia di questo teatro: mettere gli spettatori di fronte alle loro paure, suscitando emozioni forti (Fig. 6).

In Italia l'esperienza del Grand Guignol è legata alle vicende artistiche dell'attore Alfredo Sainati, che, nel febbraio 1908 fonda, con la moglie Bella Starace, una compagnia presso il teatro Metastasio di Milano. Qui ha luogo la formazione degli attori che iniziano a dedicarsi alla rappresentazione dei drammi-incubo del Grand Guignol francese.²⁹



Fig. 6. Adrien Baneux, *Théâtre du Grand Guignol de Paris. L'homme qui a tué la mort*, 1928, Paris, Bibliothèque nationale de France

²⁸ Ivi, p. 24. «Affinché la paura si manifesti violentemente nello spettatore, non bisogna scrivere commedie in cui l'attenzione si disperde su molti incidenti, anziché fissarsi su uno solo. Se si vuole che il pubblico esca da teatro ancora tepidante, occorre scrivere commedie brevi, coincise [...]».

²⁹ Nella sua prima formazione la compagnia è composta da Bella Starace, Haydée Mercatali, Cesira Lenard, Olga Bindelli, Tina Biasimi, Anna Capodoglio, Elisa Saltamerenda, Lea Rugantini, Maria Guanillo, Anna Fava, Giovanna Balbo, Alfredo Sainati, Augusto Saltamerenda, Raimondo Van Riel, Ruggero Capodoglio, Ambrogio Boldrini, Giuseppe Tirelli, Armando Martelli, Pietro Cossa, Ferruccio

Il 12 settembre 1908, al Teatro Pavone di Perugia, debutta il Grand Guignol di Sainati. Tuttavia, le prime piazze importanti (Milano, Torino, Napoli e Firenze) si rivelano sin da subito difficili da conquistare in particolare a causa delle resistenze della critica dell'epoca.³⁰ Infatti se il pubblico è affascinato da queste rappresentazioni, la critica teatrale si mostra ostile nei confronti del Grand Guignol: Silvio D'Amico è il più severo. Nell'articolo *Sainati e il "Grand Guignol"*, pubblicato, nel 1928, su «Comœdia» e ripreso l'anno seguente nel *Tramonto dell'attore* (1929), egli stronca definitivamente l'attore ligure con un ritratto ironico e spietato.³¹ Estraneo alla teatralità spiritualista e poetica, il Grand Guignol non può che apparire agli occhi del critico come un fenomeno abietto. Il teatro di Sainati non è, infatti, incentrato sulla rappresentazione di valori testuali o morali, bensì sui turbamenti suscitati dalla spettacolarizzazione della morte. Evidentemente l'obiettivo delle critiche non sono tanto i temi, peraltro da sempre alla base della tragedia classica, quanto la drammaturgia e la messinscena del Grand Guignol fondate su un meccanismo appositamente congegnato per spettacolarizzare la morte e suscitare paura nello spettatore.

Il teatro di Sainati è incentrato sulla morte, il contagio virulento e la sperimentazione scientifica fuori controllo. Il tema di fondo è quello della minaccia declinato secondo tutte le sue varianti, dall'amplificazione mediatica dei fatti di cronaca nera all'ambiguità del rapporto fra uomo e progresso scientifico. Da un lato, la follia, la malattia o il contagio fanno inceppare senza preavviso il meccanismo della ragione, trasformando chiunque in assassino; e dall'altro, le creature spaventose del progresso (treni, sottomarini, telefoni, telegrafi...) si rivoltano contro l'umanità. A questo proposito, si pensi allo spettacolo *T.S.F.* (1923) di Arrigo Manzini (o Mangini) ambientato su due transatlantici in rotta di collisione. Un mezzo ospita una madre e l'altro il figlio. Grazie al telegrafo senza fili l'incidente è scongiurato, ma la donna muore d'angoscia nell'attesa dello scontro e dunque della morte del figlio. Il timore della madre è trasferito al pubblico grazie a una messinscena incentrata su effetti sonori, che imitano la tempesta sull'oceano e le sirene delle navi.

L'angoscia è suscitata dalla minaccia di un evento terribile che, annunciato sin dalle prime scene e sapientemente evocato dalla messinscena, si compie nel crescendo dei ritmi serrati dello spettacolo. Un meccanismo fondato su allusioni che funzionano a patto che il pubblico sia in sintonia con la scena. Basta evocare la celebre definizione che Ejzenštejn dà, nel 1923, di attrazione nel montaggio (i

Saglio, Giuseppe Giaccone, Augusto Favi, Pietro Balbo, Luigi Cossarini e Tebaldo Grassini. A questo proposito, si veda Carla Arduini, *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia* cit.

³⁰ Tra il 1914 e il 1918, anche in reazione alla difficile situazione politica, il repertorio della compagnia assume una tendenza patriottica e si arricchisce di drammi che esulano dal genere granguignolesco.

³¹ Silvio D'Amico, *Sainati e il "Grand Guignol"*, «Comœdia», VI (1928), pp. 12-13. L'articolo è ripreso nel *Tramonto dell'attore*, Mondadori, Milano 1929, pp. 106-110.

momenti aggressivi del teatro «paragonabili ai brividi del Grand Guignol»³² per cogliere il senso di questi spettacoli: il pubblico è costantemente sottoposto ad azioni sensoriali e psicologiche, che comportano effetti emotivi. Non a caso tutti i resoconti degli spettacoli riguardano le reazioni del pubblico e non tanto i gesti dei personaggi o i contenuti dei loro discorsi. Commentando l'interpretazione di Sainati di *L'automa* di Henri René Lenormand (1911), un giornalista del «Corriere della Sera» si sofferma proprio sulle reazioni del pubblico:

Si è alla fine del second'atto cioè prossimi all'epilogo tragico. Bella Sainati impugna il rasoio omicida e... s'avventa sull'amante sgozzandolo. La vittima barcolla e stramazza al suolo. Ma ecco nello stesso tempo uno spettatore – un signore sui trentacinque anni... – levarsi in piedi pallidissimo a ricadere pesantemente sulla poltrona. Molti spettatori si precipitano verso l'impressionabilissimo signore: egli è svenuto. Accorrono pure immediatamente un inserviente con dei farmaci ed un medico. E lo spettatore, scosso e confortato, in breve si rianima.³³

Il repertorio di Sainati, oggi dimenticato e solo parzialmente ricostruito,³⁴ è costituito essenzialmente da spettacoli del Grand Guignol parigino; i contributi di autori italiani rappresentano una parte modesta.³⁵ Benché manifestamente inserito nel filone francese, il teatro di Sainati presenta tuttavia delle caratteristiche proprie. Il nomadismo della compagnia, carattere consustanziale della tradizione teatrale italiana, e la scarsa disponibilità economica obbligano Sainati a proporre un repertorio particolarmente vasto e diversificato in grado di incontrare i gusti di un pubblico trasversale e il più ampio possibile. I drammi del terrore incrociano infatti rappresentazioni disparate, come gli atti unici di Salvatore di Giacomo e spettacoli più lunghi, come *La fiaccolata sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio e *La fanciulla del West* di David Belasco.

Il Grand Guignol, inaugurato pochi anni dopo la pubblicazione di *Degenerazione* (*Entartung*, 1892) di Max Nordau, si inserisce chiaramente nel contesto delle riflessioni dell'epoca sulle trasformazioni socioculturali e sui loro effetti sull'uomo moderno. Non a caso Antonio Gramsci definisce il teatro di Sainati come un

³² Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio* (1923), Marsilio, Venezia 1986, pp. 219-225.

³³ Anonimo, «Corriere della Sera», 5 luglio 1911.

³⁴ L'attività artistica di Sainati, il suo stile recitativo e il suo repertorio sono stati studiati, anche in relazione al loro contesto storico e culturale, da Carla Arduini (*Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia* cit.), Corrado Augias (*Teatro del Grand Guignol Teatro del Grand Guignol* cit.), Elena Mazzoleni («*D'indicibles frissons de peur*»: *Alfredo Sainati et le Grand Guignol italien* cit.) e Francesco Ruchin (*Il paese delle oche* cit.). Lo studio di Arduini fornisce in appendice un'edizione parziale del repertorio dell'attore.

³⁵ Le opere firmate da drammaturghi italiani sono circa una sessantina. Tra gli autori ricordiamo Camillo Antona-Traversi, Carlo Bertolazzi, Umberto Bozzini, Luigi Chiarelli, Guelfo Civinini, Rosso di San Secondo, Adele Serti (in arte Eleda) e Luigi Suñer.

«gabinetto spiritico»,³⁶ dove gli spettatori si recano con la consapevolezza di essere messi a disagio dalla spettacolarizzazione delle loro inquietudini, e i futuristi lo prendono come modello per il loro teatro sintetico, volto alla rappresentazione della velocità come sinonimo del progresso moderno.³⁷

Le pantomime convulse degli Hanlon-Lees

Allo stesso modo, il pubblico dell'epoca può sperimentare un «perverse pleasure in seeing the daredevil stunts»³⁸ portati in scena dagli Hanlon-Lees nei principali teatri di varietà e circhi europei e americani. Negli anni 70, i fratelli irlandesi Hanlon-Lees lasciano gli Stati Uniti, la loro terra d'adozione, per compiere una tournée di undici anni in Europa.³⁹ Si esibiscono in brevi spettacoli al Théâtre des Variétés e alle Folies-Bergère (dalla corrispondenza delle sorelle Vesque sappiamo che, il 10 aprile 1903, gli acrobati ritornano a Parigi per esibirsi all'Alhambra).⁴⁰ Le loro interpretazioni consistono in numeri acrobatici e pantomime incentrate su *slapsticks* (brevi scene comiche e violente) e caratterizzate da una recitazione febbrile. Evocando l'immaginario moderno legato al progresso scientifico e tecnologico sintetizzato dall'invenzione della lampada a incandescenza, Jules Claretie definisce significativamente gli Hanlon-Lees come gli «Edison de la pantomime»⁴¹ e descrive le loro interpretazioni nel segno della velocità:

Ils sont de leur temps, ceux-là, d'un temps où chaque seconde est une pièce de monnaie.
 Ils gambadent, ils tressautent, ils tombent, ils se relèvent, ils meurent, ils ressuscitent,

³⁶ Antonio Gramsci, *Il tramonto del Grand Guignol* (13 marzo 1917), in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1954, p. 276.

³⁷ Il teatro sintetico è un teatro di varietà che mette in scena, in linea con la poetica futurista, i ritmi accelerati dell'epoca moderna. L'attore Rodolfo De Angelis, nel 1941, definisce *L'improvvisata* di Marinetti una «guignolesca vicenda»: una vendetta congeniata dal marito ai danni dell'amante della moglie, prima soffocato, poi gettato sui binari del tram. L'articolo di De Angelis, inedito e senza data, è conservato presso l'Archivio De Angelis. L'articolo è riportato in *Il teatro futurista a sorpresa* cit.

³⁸ Mark Cosdon, *The Hanlon brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2010, p. 17. «Piacere perverso nel vedere le acrobazie spericolate».

³⁹ Per uno studio approfondito sugli Hanlon-Lees si veda Mark Cosdon, *Prepping for Pantomime: The Hanlon Brothers' Fame and Tragedy 1863-1870*, «Theatre History Studies», XX (2000), pp. 67-104; Sophie Basch, *Le Cirque en 1879. Les Hanlon-Lees dans la littérature*, in André Guyau, Sophie Marchal (a cura di), *La Vie romantique*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 7-36 e Mark Cosdon, *The Hanlons brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime* cit. A proposito del repertorio degli acrobati irlandesi, rinviamo a Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* (1879), Imprimerie de la Publicité Reverchon et Vollet, Paris 1880.

⁴⁰ Marthe e Julie Vesque, *Journal. Les 23 carnets (1904-1947)*, Musée des civilisations Europe méditerranéenne-Mucem, Aix en Provence (1913, mss. 1-27).

⁴¹ Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1881*, Havaud, Paris 1881, vol. II, p. 358. «Edison della pantomima».

ils rient, ils pleurent, ils tirent le canon, tout cela électriquement. Leur pantomime a la vitesse d'un train express. Elle est pressée comme un télégraphe. C'est le mouvement perpétuel, un mouvement insensé, affolé, furieux, féroce, le *Go ahead* des Yankees mis en pratique par des gens qui ont dû inventer la transfusion du vif-argent.⁴²

Anche Théodore de Banville, nella sua prefazione al volume di Richard Lesclide *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* (1880), si sofferma sulla velocità, o meglio sulla convulsione dei gesti degli acrobati-attori:

Il se choquent, se heurtent, se brisent, se cognent, tombent les uns sur les autres, montent sur les glaces et en dégringolent, ruissellent du faite des maisons, s'aplatissent comme des louis d'or, se relèvent dans un orage de gifles, dans un tourbillonnement de coups et de torgnoles, gravissent les escaliers comme des balles sifflantes, les redescendent comme une cascade, rampent, se décarcassent, se mêlent, se déchirent, se raccommodent, jaillissent et barioleent l'air ambiant, éperdus comme les rouges, vertes, bleues, jaunes, violettes d'un kaléidoscope [...]⁴³

Dal punto di vista tematico, il repertorio degli Hanlon-Lees, che consiste essenzialmente in riadattamenti della pantomima inglese associati a *féeries* e a rivisitazioni delle *arlequinades* di Deburau, è incentrato sui crimini del clown lunatico; mentre stilisticamente, si distingue per la combinazione di acrobazia, drammaturgia, scenografia e illusionismo.⁴⁴ Salti ed esercizi al trapezio si alternano, infatti, a brevi scene comiche e macabre come quelle proposte dal Grand Guignol, dal circo Molier e dal Nouveau Cirque, il cui direttore, Henri Agoust, collabora anche con gli Hanlon-Lees.

Il circo Molier, fondato nel 1879 da Ernest Molier,⁴⁵ è rivolto a un pubblico

⁴² *Ibid.* «Fanno parte del loro tempo, di un'epoca in cui ogni secondo vale una fortuna. Saltellano, sobbalzano, cadono, si rialzano, muoiono, resuscitano, ridono, piangono, sparano il cannone, tutto ciò elettricamente. La loro pantomima ha la velocità di un treno espresso. È pressata come un telegrafo. È il movimento perpetuo, un movimento insensato, sconvolto, furioso, il *Go ahead* degli Yankees messo in pratica da persone che hanno dovuto inventare la trasfusione dell'argento vivo».

⁴³ Théodore de Banville, *Préface à Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., p. 11. «Si scuotono, si scontrano, si rompono, si urtano, cadono l'uno sopra l'altro, si arrampicano sugli specchi e cadono, si gettano giù dalla cima delle case, si appiattiscono come dei luigi d'oro, si manifestano in un temporale di schiaffi, in un vortice di colpi e di ceffoni, salgono le scale come proiettili fischianti, le riscendono come una cascata, strisciano, si rompono il collo, si gettano nella mischia, si lacerano, si ricompongono, balzano e vagano nell'atmosfera, folli come i rossi, i verdi, i blu, i gialli, i violetti di un caleidoscopio [...].»

⁴⁴ Tra le loro pantomime, *Les cascades du Diable, Le duel, Une soirée en habit noir, Viande et farine, Le dentiste, Le Frater du village, Pierrot menuisier, Pierrot terrible, Do mi sol do, Singes et baigneuses* e *Les quatre pipelettes*.

⁴⁵ Ernest Molier è anche autore di volumi sull'arte equestre e l'allevamento dei cavalli. Segnaliamo, tra gli altri, *L'Équitation et le cheval* (Lafitte, Paris 1911) con una prefazione di Paul Bourget. Per uno studio su Molier si veda, tra gli altri, Henri Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Plon, Paris

ristretto d'intellettuali. La pista sontuosamente decorata è adatta sia all'esecuzione di numeri equestri e funambolici, sia alla messa in scena di pantomime. Anche il Nouveau Cirque, in attività dal 1886 al 1926, è a un circo elitario.⁴⁶ Sebbene concepita per accogliere naumachie e numeri equestri, la vasta sala di tremila posti ospita anche pantomime clownesche. Gli spettacoli del circo Molier e del Nouveau Cirque non mirano evidentemente solo a suscitare meraviglia con atti equestri e acrobatici, ma anche a intrattenere il pubblico con spettacoli caratterizzati da una componente drammaturgica marcata, sul modello delle pantomime di Hanlon-Lees o delle *féeries* comiche molto diffuse all'epoca.⁴⁷ Del resto, già dall'inizio del XIX secolo, i circhi parigini erano soliti associare l'elemento spettacolare alla dimensione drammaturgica, rivaleggiando con il varietà (si pensi al cartellone dell'Empire Music-hall)⁴⁸ o con la commedia tradizionale (come nel caso degli spettacoli del Circo Olimpico dei Franconi).

Zampillaerostation è uno dei numeri più rappresentativi della componente acrobatica del repertorio degli Hanlon-Lees. Al centro dei programmi di teatri e circhi internazionali, come il Bailey Circus e il circo Chiarini,⁴⁹ questo numero ideato da William Hanlon-Lees è portato in scena per la prima volta nel dicembre 1861, alla New York Academy of Music. L'esercizio, accompagnato da arie musicali, consiste in una serie di salti mortali eseguiti su trapezi posti in successione sopra il pubblico, che assiste all'esecuzione dei numeri con tensione crescente: «The spectators seated below the athlete became vicarious participants in the thrill and danger of a trapeze demonstration».⁵⁰ Nel 1872, in occasione di un'esibizione

1889 e il Barone de Vaux, *Écuyers et écuycères, histoire des cirques d'Europe (1680-1891)*, Rothschild, Paris 1893.

⁴⁶ I riferimenti bibliografici relativi al Nouveau Cirque sono rari e incrociano perlopiù quelli relativi al Circolo Funambulesque e i teatri del *boulevard*. Per uno studio storiografico sul circo Molier e sul Nouveau Cirque rinviamo al nostro *Sulla pista, in scena. Le pantomime di Félicien Champsaur al circo Molier e al Nouveau Cirque*, «Drammaturgia», XV, 5 (2018), pp. 343-364.

⁴⁷ Per uno studio sulla *féerie* si veda, tra gli altri, Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Champion, Paris 2007.

⁴⁸ Questa sala da ballo-circo è inaugurata il 29 febbraio 1924 e diretta, fino al 1932, da Oscar Dufrenne e Henri Varna, che ingaggiano gli artisti più importanti dell'epoca, come Maurice Chevalier, May Wirth e il trapezista androgino Barbette. Nel 1932, l'Empire è riconvertito in una sala cinematografica e d'avanspettacolo.

⁴⁹ Sul circo Chiarini rinviamo al nostro *Le origini del circo moderno. Le migrazioni e gli intrecci drammaturgici dei circhi Astley, Ricketts e Chiarini*, in Paola Degli Esposti (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, (Atti del convegno internazionale di studi, Università di Padova, 9-10 maggio 2019), Edizioni di pagina, Bari 2020, pp. 86-96.

⁵⁰ Mark Cosdon, *The Hanlon brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931* cit., pp. 19-20. «Gli spettatori seduti sotto l'atleta condividono il brivido e il pericolo del numero al trapezio».

degli acrobati alle Folies-Bergère, Frédéric Régamey ritrae il momento culminante di *Zampillaerostation* (Fig. 7).

Da un punto di vista più strettamente drammaturgico, *Voyage en Suisse* (1878) è certamente la pantomima più significativa del repertorio degli attori-acrobati. Si tratta della rappresentazione scenica della «vitesse d'un train express». ⁵¹ La pièce, che peraltro contiene una delle prime scene d'inseguimento della storia della commedia moderna, è redatta in una prosa «qui fait le saut périlleux et le saut de carpe, et mêle de couplets dont les spirituelles rimes carillonnent comme une mêlée de grelots déchaînée dans le vent furieux». ⁵² Ripresa in occasione dell'Esposizione universale di Parigi del 1878, nota in particolare come la mostra delle nuove tecnologie, è decisiva per il successo degli Hanlon-Lees in Francia e negli Stati Uniti. La pantomima è rappresentata per quasi quattro mesi a Parigi, prima di essere trasferita alla Galerie Saint-Hubert a Bruxelles, dove resterà in cartellone per cinquanta serate. L'azione, di fatto un susseguirsi di brevi scene comico-macabre, si svolge in un'epoca contemporanea al pubblico, pur riprendendo gli schemi della Commedia dell'Arte. Un giovane cerca di ritrovare la sua fidanzata rapita da un vecchio, che l'ha condotta con sé in Svizzera. Due servi nei panni di Pierrot (Fred e William Hanlon-Lees) aiutano il loro giovane padrone a ricongiungersi con la fanciulla.

Lo spettacolo porta in scena i continui balzi del treno durante la sua corsa rapida



Fig. 7. Frédéric Régamey, *Les frères William et Frederick Hanlon-Lees et Little Bob, gymnastes américains. Représentation aux Folies-Bergère, 1872, in Richard Lesclide, Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees (1879), Paris, Bibliothèque nationale de France*

⁵¹ Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1881* cit., p. 358. «Velocità di un treno espresso».

⁵² Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., p. 178. «Che fa il salto mortale e carpiato, e integra dei couplets le cui rime spiritose suonano a distesa come un insieme di sonagli sfrenati nel vento furioso».



Fig. 8. Atelier Nadar, *Les Hanlon-Lees dans Voyage en Suisse*, 1910 circa, Paris, Bibliothèque nationale de France

e i gesti concitati dei due Pierrot, che sembrano moltiplicarsi nel movimento accelerato.⁵³ Saltano, cadono, si rialzano, mettono a soqqadro la carrozza e urtano i passeggeri che viaggiano con loro. Mentre inseguono il vecchio, i Pierrot sono preda delle loro perversioni, agiscono senza preoccuparsi delle conseguenze delle loro azioni: aggrediscono e uccidono casualmente chiunque incontrano. Nel 1879, uno scatto dei fratelli Nadar coglie il tratto essenziale di questi due personaggi interpretati dagli Hanlon-Lees: la loro natura perturbante. I Pierrot appaiono non tanto come dei servi ingenui, ma come dei manichini, o meglio come delle maschere mortuarie (Fig. 8).

Mark Cosdon descrive il secondo atto in cui si susseguono le ricerche frenetiche dei personaggi all'interno del treno in corsa:

The second act commences with one of the more startling scenic devices employed on the late-nineteenth-century stage: a cross-section of a full-sized Pullman train car. The locomotive appears to be rumbling down the tracks on its way to Switzerland. The wheels turn; the coach convulses as the tracks pass underneath; exhaust is emitted from an engine that appears to be just offstage, connected to the visible car.⁵⁴

In *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples* (1895), Émile Zola

⁵³ La rappresentazione del treno in corsa compare anche in altri spettacoli dell'epoca, come la breve scena comica *Un treno in escursione* di Ugo Biondi.

⁵⁴ Marc Cosdon, *The Hanlon brother: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931* cit., p. 59. «Il secondo atto inizia con uno dei dispositivi scenici più sorprendenti impiegati sul palcoscenico della fine del XIX secolo: una sezione trasversale di un vagone ferroviario Pullman a grandezza naturale. La locomotiva sembra rimbombare lungo i binari mentre si dirige verso la Svizzera. Le ruote girano; la carrozza si agita mentre i binari scorrono al di sotto; lo scarico viene emesso da un motore che sembra appena fuori dal palco, collegato al vagone visibile».

evoca *Voyage en Suisse* come esempio della pantomima moderna, mettendo in luce la recitazione convulsa degli Hanlon-Lees:

Leurs scènes sont réglées à la seconde. Ils passent comme des tourbillons, avec des claquements de soufflets qui semblent les tic-tacs mêmes du mécanisme de leurs exercices. [...] Ils bondissent, ils s'assomment, ils sont à la fois aux quatre coins de la scène; et ce sont des bouteilles volées avec une habileté qui est la poésie du larcin, des gifles qui s'égarant, des innocents qu'on bâtonne et des coupables qui vident les verres des braves gens, une négation absolue de toute justice, une absolution du crime par l'adresse.⁵⁵

Zola sottolinea la capacità degli Hanlon-Lees di affascinare il pubblico e persino di turbarlo esattamente come fanno Fuller, gli attori del Grand Guignol e Fregoli.

Ma per quale motivo gli spettatori dell'epoca sono così attratti da un immaginario della velocità dai risvolti alquanto perturbanti? La risposta è suggerita da Lesclide, quando descrive la recitazione degli Hanlon-Lees:

Affranchis de la pesanteur, des obstacles, des temps, des lieux et de tout ce qui gêne et dompte l'infirmité humaine, on sent que les Hanlon Lees accomplissent leur fonction et agissent en vertu de lois inéluctables, lorsqu'ils passent à travers des corps solides, s'envolent comme des hirondelles, tombent comme la pluie [...] et ce qui nous semble insoutenable, ce serait qu'à l'acte du sleeping-car ils ne fussent pas dans tous les wagons à la fois, et ne passassent pas à travers les plafonds, cloisons et dossiers capitonnés [...] ⁵⁶

Interpretando la velocità, gli acrobati irlandesi diventano «êtres surnaturels».⁵⁷ Incarnare la velocità significa dunque essere onnipotenti, raggiungere un ideale, che l'uomo moderno individua nel progresso. Poco importa se, per il momento, questa aspirazione nasconde un lato oscuro, quel disagio che gli Hanlon-Lees esprimono attraverso la crudeltà alienante dei loro gesti «exaspérés comme des vers coupés».⁵⁸

Se considerate alla luce del paradigma della velocità, talune esperienze teatra-

⁵⁵ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Charpentier, Paris 1895, p. 333. «Le loro scene sono calibrate al secondo. Passano come dei vortici, con colpi di schiaffi che sembrano il ticchettio stesso del meccanismo dei loro esercizi. [...] Saltano, svengono, si trovano contemporaneamente ai quattro angoli del palco; e sono bottiglie rubate con un'abilità che è la poesia del furto, schiaffi dati ovunque, innocenti che vengono bastonati e colpevoli che svuotano i bicchieri della brava gente, una negazione assoluta di ogni giustizia, un'assoluzione del crimine per astuzia».

⁵⁶ Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., p. 176. «Liberati dalla gravità, dagli ostacoli, dai tempi, dai luoghi e da tutto ciò che ostacola e doma l'infirmità umana, si ha l'impressione che gli Hanlon Lees svolgano la loro funzione e agiscano in base a leggi inevitabili, quando passano attraverso i corpi solidi, volano via come rondini, cadono come pioggia [...] e ciò che ci sembra impossibile, accade: durante l'atto della cuccetta, si trovano in tutte le carrozze allo stesso tempo, passano attraverso i soffitti, le pareti divisorie e gli schienali imbottiti [...]»

⁵⁷ Théodore de Banville, *Préface à Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* cit., pp. 18-19. «Esseri soprannaturali».

⁵⁸ Ivi, p. 11. «Esasperati come dei versi interrotti».

li di fine secolo denotano prassi specifiche, in grado peraltro di anticipare quelle più attuali, e si rivelano portavoce di un immaginario perturbante, che suggerisce l'ossessione dell'uomo moderno per il progresso scientifico e tecnologico. Rappresentando il movimento accelerato e facendo leva sul coinvolgimento emotivo del pubblico, il varietà si unisce alle riflessioni dell'epoca che, sempre più spesso sul crinale tra arte e scienza, s'interrogano sul legame tra emozioni e movimento. I gesti 'in fuga' di Guilbert, il fascino ipnotico delle danze accelerate di Fuller, la frenesia delle trasformazioni allucinatorie di Fregoli, lo shock prodotto dai drammi granguignoleschi e la recitazione isterica degli Hanlon-Lees sono i segni di una drammaturgia che, fondata sulla velocità, rispecchia le inquietudini del pubblico ossessionato dalle possibilità del progresso. A proposito degli attori del *vaudeville*, Caffin osserva significativamente: «Yet they are but the figures of you, yourselves [...] We have put our entertainers behind the frame of a proscenium arch and let down a curtain to mark the division between actor and audience. But the actor is still the reflection of his audience».⁵⁹

⁵⁹ Caroline Caffin, *Vaudeville* cit., pp. 226-227. «Ebbene, essi non sono altro che le vostre rappresentazioni, voi stessi [...] Abbiamo posto i nostri attori dietro l'arco prospettico e lasciato cadere il sipario per segnare la separazione tra l'attore e lo spettatore. Ma l'attore resta pur sempre il riflesso del suo pubblico».