

ELENA MAZZOLENI

SULLA PISTA, IN SCENA.
LE PANTOMIME DI FÉLICIEN CHAMPSAUR
AL CIRCO MOLIER E AL NOUVEAU CIRQUE

Nel dicembre 1900, quando Félicien Champsaur termina *Lulu, roman clownesque illustré* (1901), si è appena conclusa l'esposizione universale di Parigi che inaugura un'estetica e una sensibilità fondate sul fascino della luce e del movimento quali espressioni moderne di energia e di progresso. Intreccio di narrazioni in prosa, poemi, commedie e illustrazioni firmate, tra gli altri, da Auguste Rodin, Félicien Rops e Adolphe Willette,¹ il romanzo, definito dal suo autore come «plastico»,² rispecchia non soltanto l'intera opera di Champsaur, dal carattere eclettico, ma anche l'immaginario dell'epoca.³ La protagonista del romanzo decide di diventare un clown e di esibirsi al circo Molier e al Nou-

1. Nel romanzo le immagini rivestono un ruolo preminente. La prima edizione presenta quasi duecento illustrazioni, mentre la seconda, apparsa nel 1929, quasi trecento. Con l'integrazione delle immagini nel testo, con la loro invasione della pagina, Champsaur rinnova l'equilibrio tra il piano verbale e iconico e fa della pagina una scena. In questo modo, egli sancisce il trionfo del gesto sulla parola scritta. Ispirandosi alla tecnica pubblicitaria del manifesto, l'autore conferisce al romanzo un aspetto quasi cinematografico. Cfr. E. MAZZOLENI, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

2. F. CHAMPSAUR, *Lulu, roman clownesque illustré*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901, p. 421.

3. Champsaur è poeta, drammaturgo e autore di numerosi romanzi e racconti, tra cui *Dinah Samuel* (1882), *La Glaneuse* (1884), *Miss América* (1885), *Entrée de clowns* (1886), *Régina Sandri* (1898), *Poupée japonaise* (1900) e *Le Crucifié* (1930). Giornalista presso «Le Voltaire» e «Le Figaro», crea una serie biografica, *Les Hommes d'aujourd'hui*, una galleria di figure celebri di intellettuali dell'epoca. Nel 1878 fonda «L'Étudiant» e «Les Écoles», di cui sarà redattore capo fino al penultimo numero, e inizia a collaborare con «Les Hommes d'aujourd'hui» illustrato da André Gill. Tra il 1880 e il 1881 pubblica *Les Contemporains*, illustrato da Alfred Le Petit. Tra il 1882 e il 1883 è caporedattore del «Panurge» e scrive su «L'Hydropathe», «Le Gaulois», «L'Événement» e su alcune riviste della *rive gauche*, come «La Revue moderne et naturaliste» e «Le Tintamarre». Il suo primo sonetto appare su «La Luna Rousse», nel 1877. Frequenta assiduamente i circoli letterari di Montmartre, tra cui Le club des Hydropathes e Le Chat noir, dove partecipa, insieme a Hugo, Verlaine, Rops, Grevin e Rodin, alla creazione e alla promozione di una concezione moderna della letteratura e delle arti visive. Lascia una produzione assai eclettica, che si fonda sulla contaminazione tra i generi. L'intreccio di articoli, poesie, pantomime, balletti, spartiti musicali, romanzi presenta una libertà espressiva assolutamente inedita.

veau Cirque di Parigi, perché profondamente affascinata da alcune pagine di *Masques et bouffons: comédie italienne* (1860) di Maurice Sand.⁴ Sono, infatti, le maschere della Commedia dell'Arte a sedurre e ispirare Lulu:

La fillette y [dans les images finement colorées] trouvait des thèmes à fantasques songeries où funambulaient tous les personnages papillotants, coquets, brillants, grotesques et falots, de la comédie italienne d'antan. Charmée, Lulu regardait, pendant des heures, les transformations d'Arlecquin, d'abord le balourd masqué aux trois quarts, au costume tout rapiécé de morceaux éclatants, avec une queue de renard au chapeau dont le bord retroussé couvre la nuque. [...] Seule, agenouillée devant la table, Lulu s'esclaffait devant les dégingandées et bizarres silhouettes: Pantalón [...], Binneghiese [...], Cassandre [...], Silvia, Fiorinetta [...], Stenterelle, Scapin [...], Mezzetin [...], Scaramouche...⁵

Pur collocandosi nella scia dei romanzi di fine Ottocento dedicati all'universo del circo, come ad esempio *Ukko 'till* (1865) di Rodolphe Darzens, *Les Frères Zemganno* (1879) di Edmond de Goncourt e *Les Enfants d'Apollon* (1890) di Xavier de Reul,⁶ *Lulu* è, tuttavia, un testo originale che introduce un personaggio nuovo, un clown androgino in grado di sintetizzare tutte le maschere italiane.⁷ Anche l'attività artistica della protagonista è caratterizzata da una sorta di ibridazione: gli spettacoli di Lulu, ora nelle vesti di Colombina, ora di Arlecchino, ora di Pierrot, riuniscono drammaturgia, coreografia, acrobazia equestre e funambolica. Incarnano un movimento continuo e, non a caso, il clown si esibisce anche in 'danze luminose', che richiamano con ogni evidenza le *performances* portate in scena, all'inizio del Novecento, da Loïe Fuller (fig. 1).⁸

4. Per uno studio sull'opera di Maurice Sand e più in generale sul teatro di Nohant, cfr.: R. CUPPONE, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999; E. MAZZOLENI, *George e Maurice Sand sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte*, Milano, Mimesis, 2017.

5. «La bambina vi [nelle immagini finemente colorate] ritrovava i temi dalle fantasticherie bizzarre, in cui tutti i personaggi della commedia italiana di un tempo, svolazzanti, brillanti, civettuoli, grotteschi e umili si esibivano in numeri funambolici. Incantata, Lulu guardava, per delle ore, le trasformazioni di Arlecchino, dapprima il goffo mascherato a tre quarti, dal costume rattoppato con dei lembi scintillanti, con una coda di volpe sul cappello dal bordo rialzato a coprire la nuca. [...] Solitaria, inginocchiata di fronte al tavolo, Lulu scoppiava a ridere guardando le bizzarre *silhouettes*: Pantalón [...], Binneghiese [...], Cassandre [...], Silvia, Fiorinetta [...], Stenterelle, Scapin [...], Mezzetin [...], Scaramouche...» (CHAMPSAUR, *Lulu, roman clownesque*, cit., pp. 11-13). Le traduzioni, se non specificato, sono mie.

6. Cfr. *Romans de cirque*, a cura di S. BASCH, Paris, Laffont, 2002.

7. La figura del clown androgino sarà ripresa da numerosi artisti; si pensi, ad esempio, alle recenti *performances* di Cindy Sherman. Cfr. F. FRANCHI, *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Bergamo, Sestante, 2012 e L. MARIANI, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Imola, CUE Press, 2016.

8. A proposito degli spettacoli 'luminosi' della ballerina americana e del loro rapporto con la cultura francese di fine secolo, rinviamo a E. MAZZOLENI, *Loïe Fuller: il fascino della luce*,

Le numerose evocazioni della Commedia dell'Arte quale modello di riferimento per la giovane artista non rispondono a una mera operazione di natura citazionistica da parte di Champsaur, che fa dell'immaginario dei tipi italiani non soltanto il motore dell'azione, ma un tema da leggere alla luce dei dibattiti e degli stili della cultura decadente francese. I profili delle maschere che Lulu osserva disegnarsi fra le nuvole del cielo sono sì il presagio funesto del destino dell'artista, destinata a diventare un idolo di morte e di assoluta bellezza, ma rivelano anche la natura complessa dell'arte della giovane donna che, essendo al contempo acrobata, mimo, ballerina e domatrice di animali, incarna le migrazioni del desiderio proprie dell'epoca moderna di cui il circo si fa espressione.⁹

Dopo un lungo apprendistato nei circhi americani, Lulu arriva a Parigi, dove le viene proposto di interpretare una parte nella pantomima *Les Éreintés de la vie* (una delle opere dello stesso Champsaur) in scena al circo parigino di Ernest Molier:

Certes, elle était capable de séries de sauts plongeants, périlleux, virevolants, – certes, elle avait prestigieusement un répertoire cosmopolite de danses, – certes, dans ses parades sur l'estrade, à travers les villes des États-Unis, et ces boniments sur le tapis à travers les villages et les cités en formation de l'Afrique du Sud, elle improvisait, gesticulante et gracieuse, une profusion de choses comiques [...]. Mais, acrobate, ballerine, hâbleuse de tréteaux et même de trottoir, dompteuse d'ânes et de cochons, mime enfin, elle n'avait jamais ramassé en un aspect, silhouette inédite, zigzag définitif, tous ces talents variés qui composent, chacun à des degrés plus ou moins hauts, l'art du clown.¹⁰

Insieme ad altri intellettuali, scrittori e artisti, quali ad esempio Toulouse-Lautrec,¹¹ Champsaur frequenta abitualmente il circo privato di Ernest Mo-

«Elephant&Castle», 2013, 8, pp. 6-27.

9. Cfr. J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 e S. BASCH, *Clowns hystériques, martyrs ridicules. Le regard des écrivains*, in *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, catalogo della mostra a cura di J. CLAIR (Paris, 13 marzo-31 maggio 2004), Paris, Gallimard, 2004, pp. 57-63.

10. «Era sì capace di esibirsi in una serie di tuffi, salti mortali, piroette – aveva sì costruito un repertorio eccezionale di danze cosmopolite – nelle parate sulle strade, attraverso le città degli Stati Uniti, nei suoi imbonimenti sul tappeto attraverso i villaggi e le città in crescita dell'Africa del Sud, improvvisava sì gesticolando graziosamente, una profusione di comicità. [...] Eppure, acrobata, ballerina, fanfaronia sui palcoscenici e persino sui marciapiedi, domatrice d'asini e di maiali, e infine mimo, non aveva mai riunito in un solo aspetto, *silhouette* inedita e zigzag definitivo, tutti questi talenti vari che costituiscono, ognuno a un grado diverso, l'arte del clown» (CHAMPSAUR, *Lulu, roman clownesque*, cit., pp. 30-31).

11. Intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, sono numerosi gli artisti, in particolare gli impressionisti, che frequentano abitualmente il circo e ne fanno oggetto delle loro opere. Si pensi a Renoir, Degas, Tissot e Seurat, i cui celebri dipinti *Parade* (1888), *Chahut* (1889-1890) e

lier.¹² Celebre cavallerizzo e maestro d'equitazione, Molier fonda, nel 1879, vicino al Bois de Boulogne (rue Benouville) un circo destinato a un pubblico ristretto di amici e di intellettuali. Dal saggio di Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine* (1889), apprendiamo che è un luogo esclusivo, costituito da una sala d'armi, una pista sontuosamente decorata e concepita sì per l'esecuzione di numeri equestri e funambolici, ma anche per la messinscena di pantomime. Infatti, tra gli attori che vi si esibiscono regolarmente, ci sono la celebre Félicia Mallet, Mlles Dezoder e Lavigne del Palais-Royal, M. Jules Ravaut e Mlle Renée Maupin dell'Opéra (fig. 2).

È su questo palcoscenico che, il 6 e l'11 giugno 1888, Champsaur mette in scena per la prima volta *Eaux de Bénouville*, «cette pantomime toute contemporaine». ¹³ Dedicato a Ernest Molier, il testo sarà pubblicato lo stesso anno da Dentu con il titolo *Les Éreintés de la vie* e corredato dalle illustrazioni di Henry Gerbault. ¹⁴ Sin da subito, la stampa evidenzia il carattere rivoluzionario della pièce e la riconduce sia al genere degli spettacoli del circo Molier, sia allo stile delle opere di Champsaur. Riferendosi alla pantomima, Le Roux afferma: «c'est qu'elle caractérise nettement le genre des spectacles du Cirque Molier. On voit et l'on représente rue Benouville ce qu'on ne saurait jouer ni montrer ailleurs, car ici, spectateurs et acteurs sont des gens de même éducation, de même milieu, qui se connaissent tous» (fig. 3). ¹⁵

In scena una galleria di tipi fissi nei quali il pubblico è chiamato a riconoscersi: la *femme fatale*, l'artista malinconico, il giovane ricco e annoiato. Le allegorie dell'Amore e della Fortuna, detentrici di una pozione d'acqua 'miracolosa', presiedono una notte parigina di danze folli che vede come protagonisti la dottoressa Beauty, un giovane Lufock, il clown Lulu e figure danzanti.

Cirque (1890-1891) sono fra gli esiti più significativi delle ricerche divisioniste. A tal proposito, rinviamo a E. DARRAGON, *Pégase à Fernando. À propos de 'Cirque' et du réalisme de Seurat en 1891*, «Revue de l'Art», 1989, 86, pp. 44-57.

12. Ernest Molier è anche autore di numerosi volumi sull'arte equestre e sull'allevamento dei cavalli, tra cui *L'équitation et le cheval* con una prefazione di Paul Bourget (Paris, Lafitte, 1911). Per uno studio su Molier e, più in generale, sull'acrobazia e sulla giocoleria del suo circo, rinviamo a: C.-M. DE VAUX, *Les hommes de cheval depuis Baucher: les grands maîtres, les écuyers, les hommes de cheval, les cavaliers*, Paris, Rothschild, 1888; A. DE SAINT-ALBIN, *Les sports à Paris*, Paris, Librairie moderne, 1889; H. LE ROUX, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, 1889; e C.-M. DE VAUX, *Écuyers et écuyères, histoire des cirques d'Europe (1680-1891)*, Paris, Rothschild, 1893. Sulla storia del circo, si vedano, tra gli altri, A. CERVELLATI, *Storia del circo*, Bologna, Poligrafici il Resto del Carlino, 1956 e A. SERENA, *Storia del circo*, Milano, Mondadori, 2008.

13. LE ROUX, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, cit., p. 242.

14. Per l'edizione moderna della pantomima cfr. MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit., passim.

15. «È questa [la pantomima di Champsaur] a caratterizzare il genere degli spettacoli del circo Molier. In via Benouville, si assiste e si rappresenta ciò che non si potrebbe inscenare né mostrare altrove, dato che qui, spettatori e attori sono persone accumulate dalla stessa educazione, dalla stessa condizione sociale e tutte amiche fra loro» (LE ROUX, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, cit., p. 242).

Come l'autore stesso commenterà nei suoi articoli apparsi sull'«Hydropathe», questi personaggi rappresentano i volti della crisi dei valori di fine secolo:

Jeunes, sans croyance, sans amour, sans idéal, tourmentés par la seule hantise des gains rapides, ils ne sont pas jeunes et n'ont pas, sur les lèvres et dans les yeux, la chanson de leurs vingt ans. Ils ne dansent pas non plus. L'inquiétude de l'argent les harcèle, parce que l'argent est devenu roi et dieu. On voit des vieillards qui ont plus de sourire que ces jeunes gens fanés ou avortés.¹⁶

Lulu si esibisce anche al Nouveau Cirque, un altro anfiteatro parigino in attività tra il 1886 e il 1926 rivolto a un pubblico privilegiato. Fondato dall'imprenditore teatrale Joseph Oller, già direttore del Bal Mabille, del Théâtre des Nouveautés e dell'Hippodrome de l'Alma, il circo, diretto da Henry Agoust, è collocato in un lussuoso edificio del Faubourg Saint-Honoré, laddove si ergono il Cirque Olympique dei fratelli Franconi e la sala del Valentino.¹⁷ Benché concepita per ospitare naumachie (inizialmente si prevedeva di trasformare periodicamente il teatro in una piscina) e numeri equestri, l'ampia sala di tremila posti accoglie anche pantomime clownesche, molto simili a quelle date al circo Fernando, e brevi commedie nautiche con l'elemento acquatico 'a sorpresa' (fig. 4).

Queste ultime sfruttano congegni illuminotecnici, idraulici e meccanici per creare effetti spettacolari grandiosi: nel volgere di pochi istanti, il pubblico vede il tappeto della pista ritirarsi, il pavimento abbassarsi, l'acqua sgorgare e

16. «Giovani, senza valori, senza sentimenti, senza ideali, tormentati dalla sola preoccupazione del guadagno facile, essi non sono giovani e non hanno, sulle loro labbra e nei loro occhi, il ritornello dei loro vent'anni. Non danzano nemmeno. L'inquietudine della ricchezza li tormenta, poiché il denaro è divenuto sovrano e divino. Alcuni anziani sono più gioiosi di questi giovani appassiti o falliti» (F. CHAMPSAUR, *Plaquette à Nuit de fête*, in G. BONNET, *Pantomimes fin-de-siècle*, Paris, Kimé, 2008, p. 126).

17. I riferimenti bibliografici relativi al Cirque Olympique si intrecciano a quelli riguardanti i teatri *boulevardiers*, pubblicati principalmente intorno alla fine dell'Ottocento. Si vedano, tra gli altri: N. BRAZIER, *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, Paris, Allardin, 1837; A. CHAUDET, *Les Théâtres de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859; F. HILLEMACHER, *Le Cirque Franconi: détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuers recueillis par une chambrière en retraite; avec quelques portraits gravés à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher*, Lyon, Imprimerie Perrin et Martinet, 1875; M. ALBERT, *Les Théâtres des boulevards (1789-1848)*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1902; N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1989; J. McCORMICK, *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London, Routledge, 1993; C. NAUGRETTE-CHRISTOPHE, *Una e poi l'altra: dall'unificazione alla dispersione dei teatri nella città (1800-1990)*, in *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XV al XX secolo*, a cura di R.M. MOUDOUËS, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 136-141; P. CHAUVÉAU, *Les théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, Paris, L'Amandier, 1999; J.C. YON-S. HARTL-O.D. MAYER, *Théâtres parisiens. Un patrimoine du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2013.

riempire una vasca, mentre ricche scenografie si alzano e circondano l'anfiteatro. L'azione drammatica si svolge intorno all'acqua e più spesso si conclude con un bagno generale, come ad esempio nel caso delle pantomime *Gribouille* (1891), *Le Moulin du gué* (1894) e *Les Cent Kilos* (1897), le cui scene finali consistono in vere e proprie cascate d'acqua o in inondazioni della pista. Le indicazioni riportate nei manoscritti delle rappresentazioni, tutti conservati alla Bibliothèque nationale de France, informano circa la natura eminentemente spettacolare di queste pantomime improvvisate, che con la loro trama essenziale danno adito ad azioni comiche *ad libitum*. In *Portraits-souvenirs* (1935) Jean Cocteau così ricorda gli spettacoli del Nouveau Cirque: «le clou du programme était la pantomime nautique. L'arrivée de l'eau me laisse un regret poignant. Aucun truc, aucun gag de cinématographe ne remplacera cette merveille» (fig. 5).¹⁸

A rendere celebri le pantomime clownesche del Nouveau Cirque, che ispireranno il primo cinema comico, è il duo Foottit e Chocolat.¹⁹ I due clown costituiscono una delle prime coppie comiche stabili del circo. I loro ruoli, il clown bianco e l'augusto cascatore, sono nettamente distinti anche dal punto di vista visivo. Il primo, interpretato dall'inglese Foottit, è vestito di bianco e agisce in modo cinico e perfido; mentre l'altro, il cubano Rafael Padilla, indossa un frac nero e appare ingenuo e rassegnato al suo destino di vittima (figg. 6-7).²⁰

Intorno agli anni Novanta, sulla scia del duo clown-augusto formato da Pierantoni e Saltamontès, Foottit inizia a esibirsi con Chocolat riportando un grande successo. La loro comicità inaugura una nuova concezione dell'arte clownesca intimamente legata all'istinto criminale. Fondati sul contrasto fra l'ingenuità del servitore-vittima e la crudeltà del clown bianco-padrone, i numeri si articolano secondo un modello preciso: Chocolat, non più riconoscibile dal suo talento acrobatico e dal suo costume variopinto, provoca e sfida

18. «Il clou del programma era la pantomima nautica. L'irruzione dell'acqua mi lascia un profondo rimpianto. Nessuna trovata, nessuna gag cinematografica potrà mai uguagliare questa meraviglia». J. COCTEAU, *Portraits-souvenirs* (1835), in ID., *Romans, poésies, poésie critique, théâtre, cinéma*, a cura di B. BENECH, disegni di J. C. e G. DE CHIRICO, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 763.

19. A proposito del duo Foottit e Chocolat, si veda F. NOHAIN, *Les mémoires de Foottit et Chocolat*, Paris, Lafitte, 1907; T. RÉMY, *Les clowns* (1945), Paris, Grasset, 2002 e G. NOIRIEL, *Chocolat: la véritable histoire d'un homme sans nom*, Paris, Editions Bayard, 2015. Sin dai loro esordi, i due clown ispirano le arti visive: compaiono nei manifesti pubblicitari; in un'opera di Toulouse-Lautrec, *Chocolat dansant dans un bar* (1886); in una pantomima luminosa di Émile Reynaud, *Guillaume Tell* (1896); in una serie di riprese girate dai fratelli Lumière: *Boxeurs, Acrobates sur la chaise, Chaise en bascule, Guillaume Tell, Le policeman e La mort de Chocolat*. Segnaliamo anche il recente film di Roschdy Zem, *Mister Chocolat* (2016).

20. È Tony Grice, un clown bianco molto celebre all'epoca, a riconoscere il talento di Rafael Padilla e a proporlo, nell'ottobre 1886, al Nouveau Cirque, dove debutta in pantomime nautiche, come ad esempio *La Noce de Chocolat*, riportando sin da subito un notevole successo.

costantemente l'autorità di Foottit, contraddistinto da un trucco stilizzato e da gesti meccanici. Questo schema, costruito sulle ambiguità del rapporto fra l'uomo comune (Chocolat) e il potere (Foottit), consente al pubblico di esorcizzare, tramite un meccanismo di identificazione e di distanziamento emotivo, le trasgressioni comuni incarnate sulla pista.

All'origine di questa comicità non vi è tanto un'intenzione deliberata, quanto la necessità di sfruttare i vantaggi tecnici forniti da sketches 'improvvisati' ispirati alla flessibilità dei lazzi ereditati dal repertorio della Commedia dell'Arte mediato dal teatro parigino della *Foire* e riadattato su temi d'attualità. In questo modo, Foottit e Chocolat rinnovano i numeri tradizionali dei clown che, nel Settecento, Philip Astley aveva introdotto per la prima volta nel suo circo e che facevano semplicemente da contrappunto o da intermezzo comico-acrobatico ai numeri equestri e funambolici. Ora, i clown non sono più saltatori specializzati, ma attori che portano in scena 'entrate'²¹ più complesse dal punto di vista drammaturgico e fondate, per la prima volta, sui temi d'attualità o su parodie teatrali.²²

Nel volgere di pochi anni, all'inizio del XX secolo, il sodalizio artistico di Foottit e Chocolat inizia a essere meno solido. Nel 1902, il clown inglese si esibisce anche alle Folies-Bergère e compare sempre più raramente sulla pista del Nouveau Cirque insieme a Chocolat. Se, nel 1909, essi interpretano due pantomime a loro dedicate, *Foottit réserviste* e *Chocolat aviateur* di Henry Moreau, durante la stagione successiva si esibiscono saltuariamente insieme al Cirque de Paris.²³ In seguito, Foottit si dedicherà alla gestione del suo circo, prima di

21. Il termine *entrée clownesque* deriva dagli annunci dei programmi del circo e si riferisce dapprima alle incursioni dei clown in pista, poi, più in generale, ai loro numeri. Foottit e Chocolat trasformano le entrate in brevi testi drammaturgici, che saranno utilizzati anche da altri artisti e rivisitati secondo le loro caratteristiche. Cfr. RÉMY, *Les clowns*, cit.

22. Nel 1890, Foottit fa notizia sui giornali più in vista di Parigi a causa della sua parodia di Sarah Bernhardt in *Cléopâtre* di Sardou. La magniloquenza del gesto della celebre attrice ben si prestava alla caricatura del clown, che compare in scena indossando un'ampia parrucca rossa e un abito ricoperto di gioielli. Avvolto da un serpente di *caoutchouc*, Foottit non fa che riversarsi a terra morente per poi resuscitare.

23. Il Cirque de Paris è inaugurato nel 1905 e sarà attivo fino al 1930, quando la stagione dei circhi equestri stabili termina e lascia spazio a circhi itineranti la cui attrazione principale è data dall'esibizione di bestie feroci. Il solo circo parigino stabile destinato a sopravvivere a questo mutamento è il Cirque d'Hiver. Costruito nel 1852 (a tutt'oggi attivo) dall'architetto Jacques-Ignace Hittorff, questo circo viene concepito, su desiderio del direttore Louis Dejan, come *dependance* invernale del Cirque des Champs-Élysées. Alla prima del Cirque d'Hiver, avvenuta l'11 novembre 1852, prende parte Luigi Napoleone Bonaparte, l'indomani del suo colpo di stato. Da questo momento, il Cirque d'Hiver, diretto dapprima dalla famiglia Franconi e poi dai fratelli Bouglione, diventerà un luogo destinato alla celebrazione del potere imperiale. Negli anni Trenta, propone dei varietà, degli spettacoli western ed esotici incentrati su effetti luministici, musicali e coreografici straordinari. Rinnova così le forme sceniche esistenti, da un lato recuperando le pantomime clownesche del Nouveau Cirque e le *féeries* del teatro Châtelet;

terminare la carriera all'Hippodrome de l'Alma, e Chocolat, ormai superato dalla nuova generazione degli attori e dei ballerini americani del *cake-walk*,²⁴ si esibirà nei circhi di provincia, dopo una breve esperienza al teatro Antoine, dove otterrà una parte nel *Moïse* (1910) di Edmond Guiraud.

Evidentemente gli spettacoli del circo Molier e del Nouveau Cirque non hanno più come obiettivo principale quello di suscitare emozione o meraviglia tramite numeri funambolici ed equestri, ma intendono soprattutto intrattenere il pubblico con spettacoli caratterizzati da una componente drammaturgica marcata. I loro repertori non si limitano, infatti, a brevi scene dalla comicità a effetto, ma presentano messinscena dalla struttura più complessa, che incrociano generi diversi, come è il caso delle *féeries* comiche.

Sin dagli esordi del XIX secolo, gli spettacoli dei circhi parigini presentano una duplice natura, poiché intrecciano perfettamente l'elemento spettacolare con quello drammaturgico. Non a caso, i decreti del 1807 (in vigore con varie modifiche fino al 1864) che regolano le attività dei teatri definiscono il Cirque Olympique dei Franconi «un théâtre où l'on joue des pantomimes».²⁵ Questa designazione, che non vale per i circhi di provincia considerati come 'curiosità', non ha soltanto un valore giuridico ma anche effettivo. Già dal 1811, gli esercizi acrobatici e quelli equestri sono accostati a pantomime (anche dialogate) a volte cavalleresche e comiche; dal 1826, a veri e propri atti unici e, dal 1849, a *pièces militaires* in quattro atti.²⁶ In questi casi, la scena e la

e dall'altro riunendo *music-halls*, coreografie, numeri acrobatici, *vaudevilles* e persino *performances* basate sull'intreccio di brevi scene interpretate su pista a sequenze di immagini proiettate su schemi amovibili. Cfr. H. BEAULIEU, *Les théâtres du boulevard du Crime: cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs: de Nicolet à Déjazet (1759-1862)*, Paris, Bibliothèque du vieux Paris, 1905 e G. CAIN, *Anciens théâtres de Paris. Le boulevard du temple, les théâtres du boulevard*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1906.

24. Per uno studio sulla danza degli schiavi neri americani rinvio qui al primo saggio sull'argomento: B. BROOKE, *The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality*, «Journal of Social History», xv, 1981, 2, pp. 205-218.

25. Decreto del 13 agosto 1811, sezione 1, art. 1, cit. in F.-J. GRILLE, *Les Théâtres. Lois, règlements, instructions*, Paris, Alexis Eymery-Delaunay, 1817, p. 233.

26. Questa combinazione spettacolare è da ricondurre alla tradizione settecentesca dei circhi inglesi. Si pensi in particolare al Royal Circus di Londra (dal 1865 Royal Surrey Theatre) diretto da Charles Dibdin. Qui si offre un intrattenimento misto che intreccia numeri equestri, *pièces* teatrali e spettacoli di marionette. Già compositore musicale e drammaturgo al Drury Lane e ai Ranelagh Gardens, Dibdin collabora con John Bill Ricketts che, nel 1793, dopo aver fondato e diretto un circo a Edimburgo, migra negli Stati Uniti, dove fonda il celebre Ricketts'Art Pantheon and Amphitheater di Philadelphia. Qui si portano in scena spettacoli che combinano numeri equestri a pantomime, come *The Pony Races*. Prima del 1797, il cartellone del circo è già monopolizzato da pantomime e commedie spettacolari costruite su *entr'actes* cantati e danzati. Per uno studio sulle pantomime equestri e sul Royal Circus di Londra, rinviamo, tra gli altri, a A.H. SAXON, *Enter Foot and Horses: A History of Hippodrama in England and France*, New Haven, Yale University Press, 1968; W. KNIGHT, *A Major London 'Minor': The Surrey*

pista sono utilizzate separatamente oppure, se collegate da rampe, combinate per essere utilizzate contemporaneamente. In *Architectonographie des théâtres de Paris* (1821) Alexis Donnet descrive questo dispositivo dal notevole impatto scenografico, che consente allo spettacolo di migrare dalla pista alla scena, attraversando rampe, corridoi, per giungere fra il pubblico in platea:

Deux rampes, une à droite, l'autre à gauche, étaient ajustées aux parois du cirque, au moyen d'entretoises et de planches mobiles. Ces rampes établissaient une communication entre la scène et le cirque [...]. L'action s'engageait non seulement sur la scène, mais dans le cirque, sur les rampes, à l'entrée des corridors, de chaque côté.²⁷

Sulla pista e in scena si alternano generalmente almeno quattro tipi di rappresentazioni: le pantomime storico-militari ispirate a fatti recenti, perlopiù di natura patriottica e propagandistica;²⁸ le commedie che prevedono l'esibizione di animali (in particolare cavalli, ma anche fiere selvagge);²⁹ le *féeries*; e le pantomime comiche che intrecciano temi burleschi a motivi fantastici.³⁰ Queste ultime – tra cui *Le Pied de Mouton* (1806) di Martainville e *Les Pillules du dia-*

Theatre 1805-1865, London, Society of Theatre Research, 1997; J. DAVIS, *European Theatre Performance Practice 1750-1900*, Farnham, Ashgate, 2014. Sul circo di Ricketts si veda J.S. MOY, *Entertainments at John B. Ricketts' Circus, 1793-1800*, «Educational Theatre Journal», xxx, 1978, 2, pp. 186-202; e, più specificamente sul suo repertorio, il quotidiano di Philadelphia «Aurora and General Advertiser» (marzo 1795-gennaio 1799).

27. «Due rampe, l'una a destra, l'altra a sinistra, erano fissate alle pareti del circo, attraverso dei distanziatori e dei pannelli mobili. Queste rampe stabilivano una comunicazione tra la scena e il circo [...]. L'azione si svolgeva non solo sul palco, ma nel circo, sulle rampe, all'ingresso dei corridoi, ovunque» (A. DONNET, *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris, Didot, 1821, p. 222).

28. Dal 1845 le pantomime storico-militari sono rappresentate anche negli ippodromi che, date le loro dimensioni, creano un effetto di distanza spaziale, emotiva e quindi temporale tra lo spettatore e la rappresentazione, utile anche per la messinscena di episodi storici in chiave allegorica. È in questo periodo che il circo, in particolare il Cirque Olympique, diventa il luogo privilegiato per la celebrazione del potere nelle sue manifestazioni più varie, prima monarchico, poi imperiale. Basti pensare ai titoli dei suoi spettacoli: *L'Empereur* (1830), *La République*, *L'Empire et les Cents Jours* (1837), *Murat* (1841) e *L'Empire* (1845).

29. Queste commedie tematizzano il mito del dominio perfetto del movimento degli animali reso possibile da un paziente addestramento teso all'umanizzazione delle bestie, le quali possono diventare persino degli attori. Si pensi a *Le Cheval de l'artilleur* (1839) con il celebre cavallo Fidèle; a *Le Chien des Pyrénées* (1842) con il cane Émile; a *L'Éléphant du roi de Siam* (1829) interpretato dal celebre elefante Baba, vera e propria star del Cirque Olympique; a *Les Lyons de Mysore* (1831) con il domatore di leoni Martin; e a *Le Lyon du désert* (1839) con il domatore americano Carter in grado di far passeggiare animali selvaggi sulla scena, mentre gli attori recitano.

30. Per uno studio sulla *féerie* rinviamo, su tutti, a R. MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Paris, Champion, 2007.

ble (1838) di Laloue, Bourgeois e Laurent in scena in diversi teatri parigini e in particolare, tra il 1842 e il 1849, al Cirque Olympique – costituiscono i casi forse più rappresentativi, tanto che taluni dei loro temi dall'effetto spettacolare, come la decapitazione in chiave comica, saranno ripresi dal primo cinema, ad esempio da quello di Georges Méliès.

Anche *Lulu*, un'altra pantomima di Champsaur, rappresentata per la prima volta il primo ottobre 1888 al Nouveau Cirque, condivide l'impulso innovativo di questi spettacoli crocevia di forme sceniche diverse. Se l'intrigo comico è semplice e non particolarmente innovativo – il clown Schopenhauer, interpretato dal celebre Agoust, è innamorato di Lulu (Mlle Massoni), la stessa protagonista dell'omonimo romanzo di Champsaur, la quale gli preferisce il seduttore alla moda Arlecchino (Foottit) –, le scelte stilistiche non sono invece prive di rilievo. Questa «aventure sans parole»,³¹ così come viene definita da Arsène Houssaye nella sua prefazione alla pantomima (la prima edizione è corredata da illustrazioni di Jules Chéret, Henry Gerbault e Louis Morin), è un testo drammaturgico totalmente privo di battute e alquanto sperimentale (fig. 8).

Il libretto della pantomima presenta un aspetto tipografico originale, che non rispetta la continuità della scrittura in prosa: frasi e parole vanno a capo come in un poema.³² La sintassi è frammentaria e va oltre la parola mimando il gesto pantomimico. In una lettera datata 17 agosto 1887, Mallarmé definisce l'articolazione di questa pièce come «un calque heureux de la vision»,³³ che rispecchia perfettamente il ritmo dell'azione scenica. Mentre rappresenta il conflitto tra parola e gesto, la pantomima offre anche una lettura radicale del clown moderno come una figura lunare ed estremamente ambigua. È crudele, malinconico e prepotente, ma al tempo stesso è anche una vittima ingenua e gioiosa (fig. 9):

Le clown violet tire alors de sa poche une trousse de médecin.

Il l'étale, avec précaution, devant lui,
et en sort des instruments de chirurgie.

Il prend le cœur qu'il a déposé près de lui, et se prépare à en faire
l'autopsie.

[...]

Arlequin, gommeux très chic, est apparu, pendant les dernières mimiques, une chandelle allumée à la main,
et cherchant, lui aussi, sur les grandes routes et les places publiques, le cœur de Lulu.
[On a promis douce récompense.]

31. CHAMPSAUR, *Lulu* (1888), cit. in MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit., p. 568.

32. Queste ricerche formali, già presenti nel balletto lirico *Les Bohémiens* (1887), giungono alla loro acme in *L'Amant des danseuses* (1888), dove interi passaggi testuali si alternano a cascate di illustrazioni e a trame di punti. Il romanzo contiene a sua volta brevi racconti e un balletto-interludio in quattro atti, *Les Étoiles*.

33. S. MALLARMÉ, *Correspondance complète (1862-1871)*, Paris, Gallimard, 1995, p. 213.

Il se désole.

Arlequin gommeux, alors, rit très haut. Il s'avance vers le clown Schopenhauer. Puis, après s'être concerté avec Lulu, et, lui plaçant, de force, dans la main, la chandelle.

Il se retire avec son amie en échangeant des baisers.

Le clown savant, ahuri les suit, – n'ayant rien compris du tout ni au cœur de Lulu, ni à rien, – en tenant gravement la chandelle, qui vacille au clair de lune.³⁴

Evidentemente la tradizione della Commedia dell'Arte è uno spunto per creare un *divertissement* mondano e una satira sociale – Arlecchino e il clown Schopenhauer (una variante dello zanni Pierrot) diventano i volti di una galleria di tipi parigini –, ma anche un presupposto per sviluppare una riflessione che rispecchia il dibattito dell'epoca attorno alla pantomima e al suo rinnovamento.

Nel 1888, qualche anno dopo la demolizione del teatro dei Funambules, un gruppo di intellettuali e artisti, tra cui Fernand Beissier, Champfleury, lo stesso Champsaur, Jules Chéret, Eugène e Félix Larcher,³⁵ Jules Massenet, fonda il Cercle Funambulesque di Parigi con l'intenzione di coltivare e promuovere la pantomima, ormai trascurata sia dal pubblico sia dai drammaturghi, per riportarla agli splendori delle rappresentazioni di Debureau. Per avere un'idea dei fondamenti di questo rinnovamento teatrale, basta leggere un'intervista rilasciata da Paul Hugounet, il 15 settembre 1892, su «La Plume»:

Supprimer les gestes conventionnels et inintelligibles de l'ancienne pantomime et pour cela avoir recours à des comédiens, exiger une adaptation constante et étroite de la phrase musicale à la situation scénique, mettre la parole du geste dans l'orchestre, c'est-à-dire, en fin de compte, appliquer tout simplement à la pantomime les théories les meilleures de Wagner, il me semble que cela devait produire pour un public restreint mais de choix un spectacle des plus intéressants.³⁶

34. «Il clown livido estrae dalla sua tasca una borsa da medico. L'apre con cura davanti a lui, e ne estrae gli strumenti chirurgici. Prende il cuore che ha posto accanto a sé, e si prepara a farne l'autopsia. [...] Arlecchino, un giovane alla moda, è apparso, durante gli ultimi gesti mimici, con una candela accesa in mano, anch'egli alla ricerca del cuore di Lulu, sulle strade e nelle piazze pubbliche. [Una lauta ricompensa è stata promessa]. Si rattrista. L'Arlecchino modaiolo, allora, ride fragorosamente. S'avvicina al clown Schopenhauer. Poi, dopo essersi accordato con Lulu, gli mette a forza fra le mani la candela. Si ritira con la sua amica, con la quale scambia dei baci. Il clown sapiente, li segue stupefatto – non avendo capito nulla né del cuore di Lulu, né di nient'altro – reggendo solennemente la candela, che vacilla al chiaro di luna» (CHAMPSAUR, *Lulu* [1888], cit., pp. 571-572, 574).

35. Sappiamo da Adolphe Aderer (*Le Théâtre à côté*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1894, pp. 93-96), che i fratelli Lercher collaborano abitualmente con il celebre mimo Paul Legrand, *vedette* dei Funambules. Insieme sono gli autori della pantomima *Papillon* (1889).

36. «Eliminare i gesti convenzionali e ineffabili della pantomima antica e, a tal fine, ricorrere a degli attori, esigere un adattamento della frase musicale continuo e aderente alla si-

Ai proclami teorici, si unisce una produzione teatrale costante e varia. Dopo i primi due spettacoli, *Colombine abandonnée* di Paul Margueritte e *L'Amour de l'art* di Raoul de Najac messi in scena nel maggio 1888 al teatro Pardès di Parigi, sarà la volta di *Lulu* di Champsaur, *La Lune* (1890) di Fernard Beissier,³⁷ *Barbe-Bleuette* (1890) di Najac,³⁸ *L'Enfant prodigue* (1890) di Michel Carré figlio,³⁹ *Le Suicide de Pierrot* (1895) di Charles Aubert.⁴⁰ La stampa reagisce con interesse a queste rappresentazioni, descrivendole nel dettaglio e commentandole favorevolmente.

Il repertorio del Cercle Funambulesque è caratterizzato dal recupero delle maschere italiane secondo una prospettiva nuova rielaborata alla luce dell'immaginario decadente. Intorno agli anni Ottanta, le sperimentazioni teatrali

tuazione scenica, mettere la parola del gesto nell'orchestra, in altri termini, insomma, molto semplicemente applicare alla pantomima le migliori teorie di Wagner, mi pare che questo dovesse costituire, per un pubblico ristretto ma scelto, uno spettacolo fra i più interessanti» (in P. HUGOUNET, *Mimes et Pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889, p. 196).

37. *Fantaisie-pantomime* in un atto musicata da Edmond Audran. La prima ha luogo l'11 marzo 1889 al Cercle Funambulesque, dove Beissier svolge l'attività di segretario. Coquelin Cadet compare nel ruolo di Pierrot e la ballerina dell'Opéra Peppa Invernizzi è Colombina e il Lunatico.

38. *Barbe-Bleuette* è rappresentata per la prima volta nel febbraio 1890 al Cercle Funambulesque. Musicata da Francis Thomé, la pièce, con Félicia Mallet nel ruolo di Colombina, riporta un grande successo. È ripresa nel 1891 al Nouveau-Théâtre, nel 1893 al Théâtre d'Application, e poi, nel 1903, è messa in scena nel teatro privato di Najac a Neuilly. Quest'opera costituisce il risultato dell'attività di mimo, drammaturgo e teorico dell'autore che, nel 1887, pubblica *Petit Traité de pantomime à l'usage des gens du monde* e, nel 1909, *Souvenirs d'un mime*.

39. Questa pantomima in tre atti è rappresentata per la prima volta il 10 giugno 1890 al Cercle Funambulesque. Stando a Francisque Sarcey, la pièce segna una svolta nella storia del teatro di fine secolo (F. SARCEY, *Préface a Les Soirées funambulesques de Paul Hugouinet et Félix Larcher*, Paris, Kolb, 1891, p. xi). In effetti, a partire da questo momento il pubblico torna ad appassionarsi alla pantomima, che si assicura l'interesse anche da parte degli intellettuali più in vista dell'epoca. L'incontestabile popolarità di questo spettacolo è data, innanzitutto, dall'interpretazione di Félicia Mallet e dall'accompagnamento musicale di André Wormser. Dall'ottobre 1890, la pantomima di Carré è in cartellone al teatro Bouffes-Parisiens, dove resta fino al 1900, quando passa al Gymnase, alle Variétés, al Théâtre Édouard VII, e infine, nel 1928, al Théâtre Fémina. Verrà trasferita nel 1890 a Bruxelles e l'anno successivo a Londra e a Manchester, per arrivare, nel 1894, a New York. Dell'*Enfant prodigue* esistono due versioni cinematografiche, una risale al 1907 e l'altra al 1916. Entrambe dirette da Carré stesso, vedono la partecipazione di George Wague.

40. Accompagnata dalle musiche di Ernest Gillet, questa pantomima è rappresentata per la prima volta il 29 marzo 1895 al Cercle Funambulesque, poi al Théâtre d'Application. Il gesto comico, elemento principale della messinscena, richiama i *slapsticks* ben noti al nascente cinema americano e ai loro interpreti, quali Charlie Chaplin e Harold Lloyd. Ricordiamo che, nel 1901, Charles Aubert pubblicherà *L'Art mimique*, un saggio seguito da un trattato sulla pantomima e sul balletto, una vera e propria apologia del gesto e delle sue potenzialità.

associano, infatti, i tipi italiani, in particolare il Pedrolino-Pierrot-clown, al tema dell'inconscio e del crimine.

Come è noto, il valore simbolico del Pierrot inteso come espressione visiva e concettuale della condizione dell'artista, del suo porsi sempre in contrasto con il mondo, è inaugurato in ambito romantico dalle interpretazioni del celebre mimo Deburau.⁴¹ Messinscena dell'ideale romantico e incarnazione delle inquietudini di fine secolo, questa maschera affascina autori diversi: tra gli altri Théodore de Banville, Théophile Gautier, Charles Nodier, Gustave Flaubert, J.-K. Huysmans e Paul Verlaine. Pierrot e il clown diventano ben presto un motivo teatrale, oltre che artistico e letterario, interpretato con macabra ironia. Facendosi carico di mettere in luce il lato istintivo e aggressivo delle maschere, le pantomime rispecchiano l'immaginario dell'epoca tormentato dal tema dell'inconscio e della morte. Sono gli anni in cui gli studi di Sigmund Freud e di Jean-Martin Charcot sono al centro di continui scambi fra intellettuali, artisti, uomini di teatro e letterati. Si pensi ad esempio a Charcot che prende in prestito il modello della pantomima per indagare i casi di isteria e di epilessia, perché a suo parere riconducibili a gesti codificati.⁴² In questa prospettiva, la maschera offre un volto determinato alla presa di coscienza della frammentazione dell'io, della malattia e, più in generale, della crisi dei valori culturali di fine secolo.⁴³

Incentrati sulle potenzialità espressive del gesto attoriale, spesso convulso, gli spettacoli del Cercle Funambulesque, in cui si iscrivono le pantomime di Champsaur, testimoniano pienamente di questa prospettiva, che trova una sua traduzione sul piano recitativo e scenografico nell'arte degli attori Hanlon-Lees.

Nel 1860, i fratelli inglesi arrivano in Francia e con i loro spettacoli, noti come *soirées de folie*, rivoluzionano il genere della pantomima. La loro consacrazione parigina arriva con la stagione 1879-1880 alle Folies-Bergère. Dal punto di vista tematico, il loro repertorio, che consiste essenzialmente in riadattamenti degli spettacoli di Deburau, impone la figura del clown lunatico e perverso che non esita a uccidere per giungere ai suoi scopi; mentre dal punto di vista stilistico, si distingue per una combinazione fra acrobazia funambolica e drammaturgia. Volteggi ed esercizi al trapezio si alternano a brevi scene comiche e al tempo stesso macabre esattamente nello stile del Nouveau Cir-

41. Cfr. STAROBINSKI, *Le Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit.

42. Cfr. A. DE LORDE-A. BINET, *Une leçon à la Salpêtrière*, in *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle-Époque*, a cura di A. PIERRON, Paris, Robert Laffont, 1995, pp. 306-341; M. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, pp. 193-197; R.B. GORDON, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

43. Cfr. M. VERNA, *La Pantomime, une structure poétique et dramatique*, «L'analisi linguistica e letteraria», III, 2005, 1, pp. 93-130; ID., *La Pantomime entre Symbolisme et Naturalisme*, ivi, XIV, 2006, 2, pp. 326-346; e MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit.

que (non a caso considerano Agoust il loro mentore).⁴⁴ Le interpretazioni degli Hanlon-Lees sono immediatamente riconoscibili per il carattere ambivalente, perché uniscono movimenti euritmici a gesti febbrili, quasi isterici. Una delle loro innovazioni riguarda il costume di scena del clown-Pierrot, il quale compare per la prima volta vestito di nero secondo la moda dell'abito maschile borghese. Le illustrazioni delle pantomime di Champsaur, così come quelle che Willette e Chéret realizzano per la prima edizione di *Pierrot sceptique* (1881) di Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans, testimoniano dell'aspetto dei personaggi messi in scena dai mimi inglesi.

Questa migrazione verso il nero da parte del Pierrot moderno, oltre a segnalare l'adesione del clown all'universo della colpa, mette in scena la crisi del linguaggio di fine secolo, suggellata da riflessioni che investono sia l'ambito letterario sia quello teatrale. Se, da un lato, gli attori Rouffe, Séverin e Georges Wague s'interrogano sulle possibilità della scena; dall'altro intellettuali quali Catulle Mendès e Jean Richepin s'interessano alla pantomima per mettere in questione l'impossibilità della parola.⁴⁵ Si pensi a questo proposito alla raccolta di illustrazioni di Willette *Pauvre Pierrot, poème en images* (1885), dove la maschera mima il fragile equilibrio tra il nero della parola scritta e il bianco della pagina, diventando così la metafora del difficile concepimento dei segni destinati a scomparire o a essere cancellati; ma anche a un'altra opera di Champsaur, *Pierrot et sa conscience* (1882, dal 1926 intitolato *Nuit de fête*), il cui intreccio di parole e immagini mentre ci consegna l'unione fra il bianco Pierrot e la sua coscienza, la sua ombra, Pierrette, prefigura quel 'tipo nuovo', quel doppio inquietante impersonato dal clown Lulu e dal duo Foottit-Chocolat (fig. 10).

L'universo variegato delle *performances* del circo Molier e del Nouveau Cirque trova, dunque, la sua sintesi nelle pantomime di Champsaur e in particolare nel suo romanzo *Lulu*, non soltanto come forma spettacolare d'intrattenimento, ma anche come coscienza delle inquietudini di un'epoca. Personaggio segnato dall'assenza e dalla migrazione, Lulu è in costante mutamento: indossa tutte le maschere italiane esibendosi in spettacoli che riuniscono drammaturgia, core-

44. Per un approfondimento sull'arte degli Hanlon-Lees cfr.: M. COSDON, *Prepping for Pantomime: The Hanlon Brothers' Fame and Tragedy 1863-1870*, «Theatre History Studies», 2000, 20, pp. 67-104; S. BASCH, *Le Cirque en 1879. Les Hanlon-Lees dans la littérature*, in *La Vie romantique*. Atti del convegno (Paris, 2-3 giugno 2000), a cura di A. GUYAUX e S. MARCHAL, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 7-36; VERNA, *La Pantomime, une structure poétique et dramatique*, cit.; ID., *The Hanlon Brothers: From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010 e MAZZOLENI, *Pierrot sur scène*, cit.; mentre per uno studio sul repertorio degli Hanlon-Lees rimandiamo a R. LESCLIDE, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees*, Paris, Imprimerie de la Publicité Reverchon et Vollet, 1879.

45. Cfr. S. CAFFERRA [detto Séverin], *L'Homme blanc. Souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Hachette, 1896; J. RICHEPIN, *La Gloire du geste*, in ID., *Théâtre chimérique*, Paris, Charpentier, 1896, pp. 359-368; C. MENDÈS, *La Pantomime*, «La Revue du Palais», 7 maggio 1897; G. WAGUE, *La Pantomime moderne*, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

ografia, acrobazia equestre e funambolica. Ed è proprio nella natura ibrida e instabile degli intrattenimenti offerti dai circhi parigini che la cultura europea di fine secolo trova la sua cifra. Se interpretate dal clown Lulu, quelle maschere della Commedia dell'Arte delicatamente illustrate da Alexandre Manceau e Maurice Sand in *Masques et bouffons* diventano, infatti, una galleria di ritratti perturbanti, che evocano peraltro i personaggi della citata pantomima *Les Éreintés de la vie*. In questi volti Champsaur non esita a riconoscere il riflesso della società crepuscolare: «ces personnages de la comédie italienne d'autrefois, pourquoi donc quelque poète ne rajeunirait-il pas leur troupe fatiguée, apâlie de masques trop longtemps restés en vitrine? Pourquoi l'art funambulesque, rénové, régénéré, ne serait-il pas à la marque du vingtième siècle?» (fig. 11).⁴⁶

46. «Perché un poeta non potrebbe ringiovanire questi personaggi della commedia italiana di un tempo, una compagnia d'attori stanchi, impalliditi, troppo a lungo rimasti in vetrina? Perché l'arte funambolica, rinnovata, rigenerata, non potrebbe essere il segno del ventesimo secolo?» (CHAMPSAUR, *Lulu*, cit., p. 32).



Fig. 1. Henry Gerbault, *Lulu*, illustrazione per *Lulu*. *Roman clownesque illustré*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901, p. 4.



Fig. 2. Manifesto del circo Molier, 1890 ca. (Paris, Bibliothèque nationale de France).

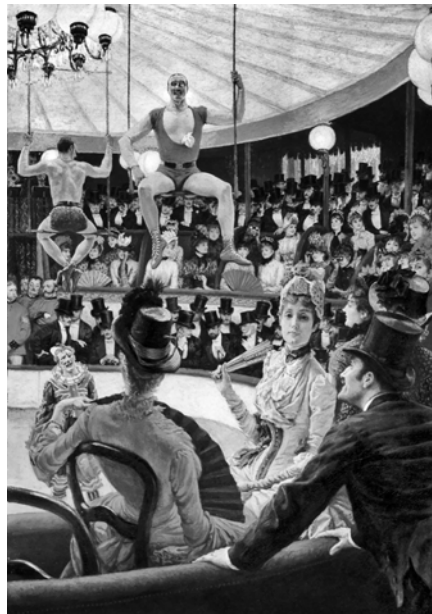


Fig. 3. Jacques-Joseph (detto James) Tissot, *Women of Paris, The Circus Lover*, 1883-1885 (Boston, MA, Museum of Fine Arts).



Fig. 4. *Recueil Nouveau Cirque 1886-1919*, «Le Courrier Français», 1897 (Paris, Bibliothèque nationale de France).

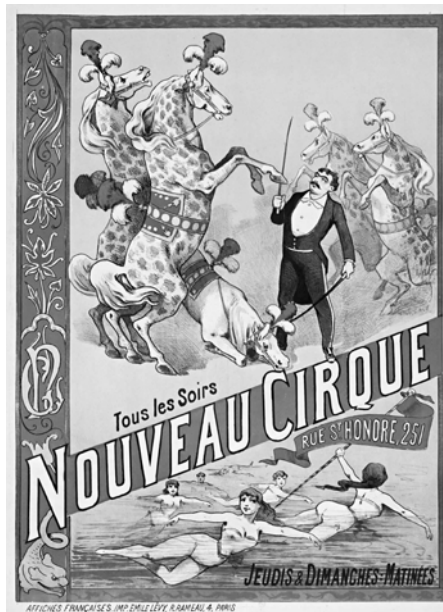


Fig. 5. Manifesto del Nouveau Cirque, 1886 ca. (Paris, Bibliothèque nationale de France).



Fig. 6. *Chocolat*, in *Foottit et Chocolat. Iconographie 1893-1921* (Paris, Bibliothèque nationale de France).

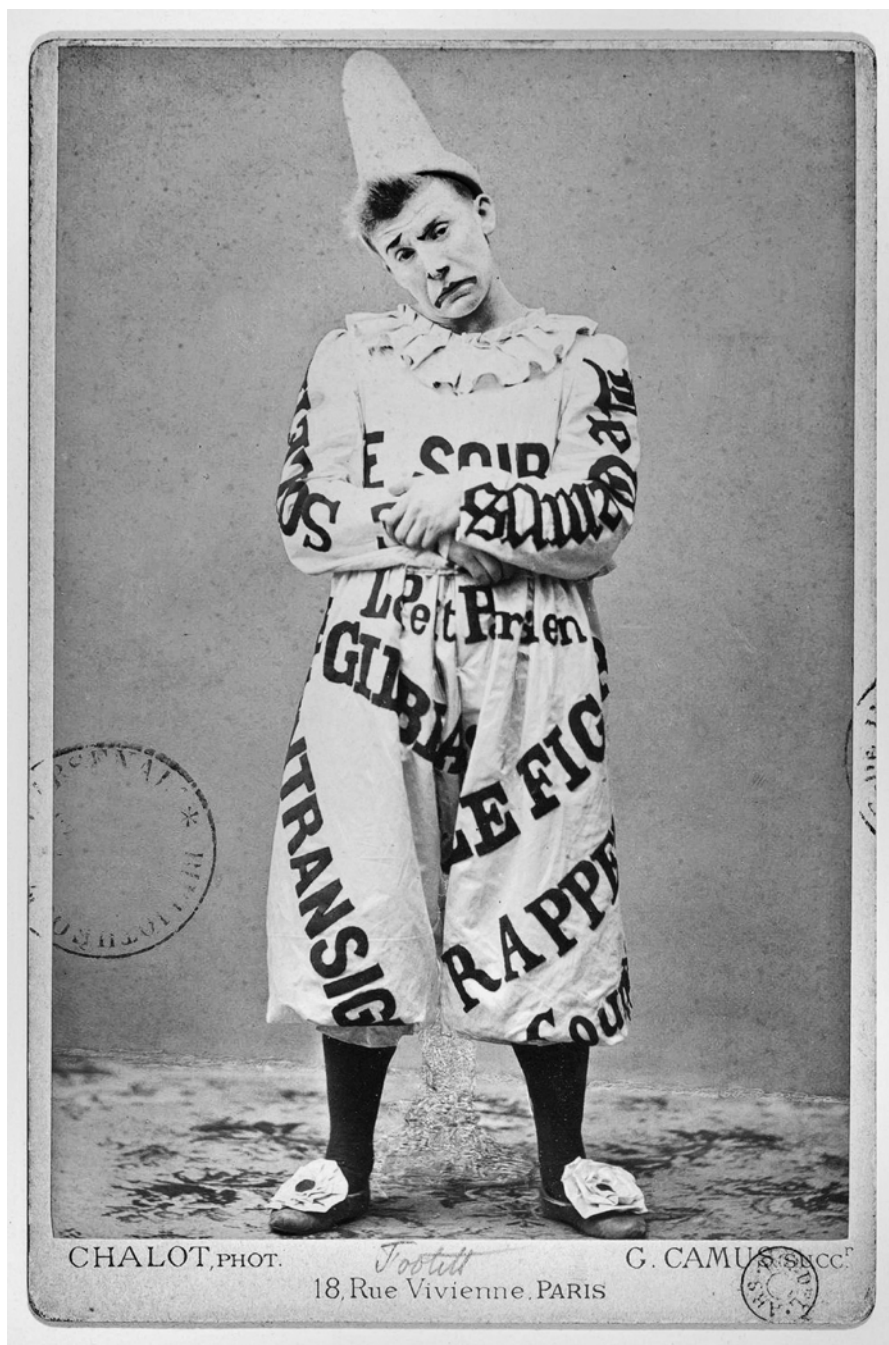


Fig. 7. Foottit, in *Foottit et Chocolat*. *Iconographie 1893-1921* (Paris, Bibliothèque nationale de France).



Fig. 8. *Recueil Nouveau Cirque 1886-1919*, «L'Univers illustré», 1889 (Paris, Bibliothèque nationale de France).



Fig. 9. *Lulu pantomima*, in *Lulu. Roman clownesque*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901.

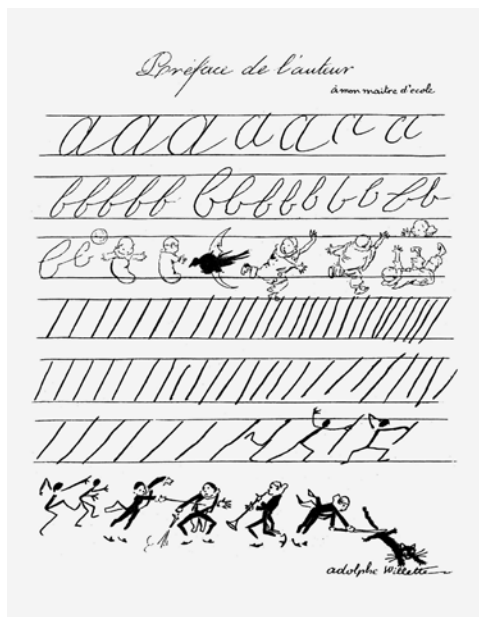


Fig. 10. Adolphe Willette, Prefazione a *Pauvre Pierrot*, *poème en images* (1885), Paris, Albert Masein, 1926.

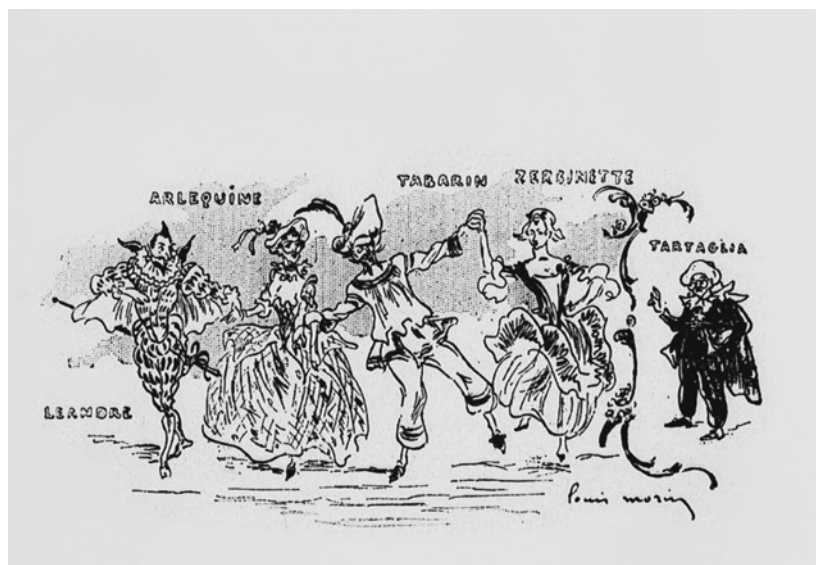


Fig. 11. Maschere della Commedia dell'Arte, in *Lulu. Roman clownesque*, Paris, Charpentier-Fasquelles, 1901.