

AIO

Elena Mazzoleni

Migrazioni drammaturgiche

I teatri del boulevard du Temple (1759–1862)

Prefazione di
Gianni Cicali





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0142-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2017

Indice

- 7 *Prefazione*
Gianni Cicali
- 13 *Capitolo I*
Le scene del boulevard du Temple
- 33 *Capitolo II*
Dalla Foire al boulevard nel segno della Commedia dell'Arte
- 45 *Capitolo III*
Il teatro dei Funambules
- 51 *Appendice*
- 61 *Bibliografia*
- 67 *Indice dei teatri e degli spazi scenici citati*
- 69 *Indice degli attori, autori e direttori di teatro citati*

Prefazione

Viaggi e migrazioni in una città–stato teatrale

GIANNI CICALI*

Il viaggio e la migrazione sono aspetti legati a comportamenti e stili professionali, artistici e organizzativi del teatro europeo, e segnatamente italiano, tra Cinquecento e Ottocento. Lascio fuori il Novecento e la contemporaneità perché nel caso di quest'ultima un cambiamento radicale nei mezzi di propagazione e riproduzione dello spettacolo ha rivoluzionato la fruizione generale del medesimo, la metodologia necessaria agli studi, e gli oggetti dello spettacolo stesso, basti dirne due: cinema e internet.

Il viaggio non rappresenta solo un dato performativo–produttivo, e dunque da includersi necessariamente nell'orizzonte degli studi, del teatro e dello spettacolo italiani ed europei tra il xvi e il xix secolo, ma è anche tratto distintivo delle epiche maggiori e fondanti, dai poemi omerici alla *Eneide*, all'*Orlando furioso* (in cui quasi nessuno sta fermo), alla *Gerusalemme liberata* del Tasso (qui il viaggio verso la Terra Santa da cui tutto è cominciato si inserisce in maggiori scenari storico–religiosi non solo letterari).

Al viaggio si ricollega essenzialmente anche una leggenda, quella della Vera Croce, uno dei pilastri fondanti l'identità Cristiana europea tardo antica e medievale (e ancora per tutto il Settecento). Nelle “leggende della Vera Croce” l'imperatrice

* Georgetown University (Washington D.C.).

madre di Costantino il Grande imperatore, l'augusta Sant'Elena, si reca in Palestina e ritrova la croce e i chiodi di Cristo. L'evento è basato non solo sul viaggio ma presenta forti connotazioni antiggiudaiche ed è fondante anche per la diffusione e il culto delle reliquie e il loro commercio.

Il viaggio e la "migrazione" sono pure interni e necessari ai generi e agli oggetti artistico-letterari e loro professionisti-viaggiatori-artisti e ne sovradeterminano in molti casi profili teatrali e drammaturgia. Prestiti, riprese, scuole, idee, competenze e loro necessità lungo itinerari attorico-drammaturgici viaggiano e in alcuni casi migrano da uno "stato" all'altro. L'Italia rappresenta una realtà teatrale segnata da migrazioni interne tra stati e corti, o verso l'estero, più o meno intense e caratteristiche a seconda delle epoche. Nel Seicento-Ottocento si vede in quasi tutta l'Europa anche per un miglioramento dei trasporti un nascente turismo internazionale, seguito da guerre continentali-dinastiche (con paci e riassetti) e rivoluzioni (con controrivoluzioni). A questo contesto segnato dal viaggio a più livelli, è da aggiungere quello verso i nuovi mondi (e mercati), in cui, ad esempio, il repertorio operistico italiano giunse per una parte con Da Ponte e la sua emigrazione in America.

Il *Grand Tour* che spesso includeva l'Italia, era basato per gli inglesi su premesse filosofico-morali. Il fenomeno sociale, artistico, culturale ma anche economico lascia dietro di sé non solo un pubblico viaggiante e internazionale con caratteristiche uniche rispetto al passato, ma pure una ricca letteratura "di viaggio": *travel books*, lettere, mappe di vario genere, iconografia, un intero genere paesaggistico che pervade il secolo di Mozart, si pensi a Van Vittel ma anche ai ritratti, o le caricature del Ghezzi.

Emblematica una frase in una lettera da Firenze del grande Joachim Winckelmann: «La sera vado all'Opera. Mi pare di essere a Dresda essendo qui una [*sic*] Pilaia [Caterina Pilaia detta *La Pallade*]». Probabilmente vide la Pilaia nella *Nitteti* di Hasse alla Pergola dove la cantante risulta nel cast dell'autunno del 1758. A conferma del valore europeo di questo episodio, La

“Pallade” era detta, nel libretto, virtuosa “di camera” del re di Polonia.

Dal Sei–Settecento si ha nel vecchio continente un nuovo modo di viaggiare che include piccoli gruppi di spettatori privilegiati che si muovono di nazione in nazione con la possibilità di vedere, per esempio, la stessa cantante in due occasioni diverse. Una comunità internazionale che include lo spettacolo (possibilmente italiano) nel proprio carnet di viaggio e che va di teatro in teatro tra Parigi, Londra, Venezia, Napoli, Firenze, Dresda e molte altre città.

A volte l’*iter* si svolge in microcircuiti dove il passaggio da un quartiere all’altro (e relativi teatri, pubblici, mercati, assetti urbanistici) si staglia sull’orizzonte di più ampi fenomeni migratori propriamente internazionali, in questo caso sull’asse Italia–Francia.

Le relazioni italo–francesi sono sensibili, antiche e riguardano molteplici aspetti. Colonie di mercanti, uffici “esteri” di banche, artisti, regine (Caterina e Maria de’ Medici), attori e attrici, prodotti dell’industria editoriale sono alcuni degli aspetti degli scambi tra le due culture. Si arriva alla migrazione di intere compagnie teatrali, e relativi repertori, che rappresentano, tra Seicento e Ottocento, un importante fenomeno di ambito spettacolare ma anche internazionale. Si assiste, nel secolo del teatro e delle rivoluzioni (il Settecento), e oramai viaggiante, alla *querelle des Bouffons*, cioè un virulento attacco ideologico contro la drammaturgia comica (e conseguenze drammaturgico–professionali) italiana in Francia. Data l’importanza di Parigi per lo spettacolo europeo e italiano in varie epoche, l’“esperimento” del boulevard du Temple è dunque significativo anche per l’arco di tempo che viene preso in considerazione in questo saggio.

La città di Molière era ed è leader dello spettacolo con i suoi teatri nei vari quartieri, con il circuito e la committenza reali per Versailles e la corte, con i suoi pubblici. Era una grande città–stato teatrale, un polo di produzione e attrazione per motivi politici, artistici, sociali, economici, in cui la migrazione,

in particolare delle compagnie italiane, ha una sua intrinseca rilevanza. Una città in cui c'erano divieti, financo "dazi" e/o tassazioni che imponevano strategie di sopravvivenza come nelle migrazioni "maggiori". Repertori e professionalità passano non solo di stato in stato, ma di quartiere in quartiere, a volte di classe sociale in classe sociale, con allegate storie di regimi, spettatori, autori, attori e attrici, editori, repertori, gusti, edifici e molto altro. A ciò si aggiungono varie tipologie di palcoscenici e sale teatrali con relative maestranze più o meno specializzate, librettisti, commediografi, tragediografi (o le tre cose assieme più probabilmente), e così via.

A seguito di un convegno internazionale di studi su viaggio, teatro e migrazioni tra Italia ed Europa (*Italy and Europe: Theatrical Networks and Migrations. L'Italia e l'Europa: reti teatrali e migrazioni*), organizzato dal Department of Italian della Georgetown University (Washington D.C.), a Villa Le Balze a Fiesole (6 maggio 2016), Elena Mazzoleni ha giustamente deciso di affidare a una più ampia analisi quanto presentato durante l'incontro ed espandere il tema e l'oggetto per una pubblicazione di adeguato respiro. I teatri del boulevard du Temple a Parigi sono una scelta motivata «dal loro valore rappresentativo [...] nel periodo compreso tra il 1759, anno della fondazione di uno dei primi teatri stabili del Temple, e il 1862, quando gli interventi urbanistici haussmaniani sanciscono la chiusura o la demolizione di queste sale, perché considerate pericolose per la gestione dell'ordine pubblico»¹. Nel 1759, l'impresario teatrale, Jean-Baptiste Nicolet, aveva abbandonato «le baracche presso le fiere parigine di Saint-Laurent e di Saint-Germain per fondare un'attività stabile»² sul boulevard du Temple.

Questo quartiere era sorto ai margini di un'antica cinta di mura cittadine e si era poi sviluppato in un'area di rilevanza socio-culturale nella Parigi a cavallo di più di due secoli. L'arco cronologico di studio, 1759-1862, copre un'epoca di profundis-

1. E. MAZZOLENI, *infra*, p. 16.

2. *Ibidem*.

simo cambiamento “rivoluzionario” per Parigi e la Francia (e l’Europa in generale) e per questo di sicuro e notevole interesse storico.

Il dato urbanistico e sociale e anche d’ordine pubblico, e la sopravvivenza delle sale teatrali sono dunque delimitati. Questo studio osserva una “migrazione” («Nicolet, abbandona le baracche presso le fiere parigine di Saint-Laurent e di Saint-Germain per fondare un’attività stabile sul boulevard du Temple»)³ di micro-nazioni della città-stato teatrale parigina. Il movimento si lega a un’offerta spettacolare inizialmente eterogenea per necessità di “conquista” di un nuovo quartiere un tempo «noto anche come boulevard du Crime a seguito dell’attentato commesso da Fieschi nel 1835, o più verosimilmente a causa del numero elevato di reati registrati, in pochi anni, in questo quartiere»⁴. Il territorio sin dalle “sue origini” viene «identificato come un luogo d’intrattenimento popolare»⁵ che intorno alla fine del Seicento inizia ad attirare, dalle fiere, impresari, marionettisti, acrobati ed attori.

Fino alla Rivoluzione, «la mobilità socio-economica e culturale tra le fiere e il *boulevard* è costante e trasversale, in seguito, durante il periodo della *Terreur*, diminuisce con l’abbandono da parte dell’aristocrazia dei quartieri periferici destinati a diventare tribune politiche popolari»⁶. Intorno alla fine del secolo, assistiamo all’abolizione del regime dei privilegi e alla liberalizzazione delle imprese teatrali. Un cambiamento che contribuisce «alla moltiplicazione degli spazi scenici: nel giro di quindici anni, Parigi conta più di venti teatri, di cui la maggior parte è collocata nel quartiere del Temple»⁷.

Il quartiere, e di conseguenza la sua rappresentatività sociale, culturale e teatrale sono legati nei loro alterni sviluppi

3. *Ibidem*.

4. *Infra*, pp. 17-18.

5. *Infra*, p. 18.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

a eventi che trasformano profondamente la città-stato nella quale i teatri del boulevard du Temple vivono, e la loro storia si offre come interessante oggetto di indagine che meritava giusta ricognizione di vari contesti non solo teatrali.

Il neo-stato formatosi nella grande capitale europea interseca la propria storia con una vera migrazione internazionale e cioè quella di compagnie e repertori italiani verso un sistema, quello parigino e francese, estremamente regolamentato e altrettanto gerarchico. Lo studio di questo prezioso spaccato viene affrontato da più punti di vista: teatrale, di migrazione (oggettiva e/o concettuale), di studi sugli italiani all'estero. E dunque: «le migrazioni dei teatri di *boulevard* [...], incrociando la drammaturgia italiana con quella di fiera, hanno prodotto spettacoli misti e flessibili in grado di attraversare anche scene future e lontane [...] grazie all'intreccio sperimentale di tutte le forme sceniche prima d'ora separate: danza, dialogo e musica»⁸.

L'oggetto teatrale del boulevard du Temple è investigato nei suoi splendori e nelle sue miserie, attraverso protagonisti e repertorio, entrambi migranti a più livelli. Le vicende sono collocate di fronte agli appropriati "fondali" sociali, storici e dello spettacolo, risultando così in un prezioso contributo per la storia del teatro e dello spettacolo europei prima del Novecento.

8. *Infra*, p. 49.

Le scene del boulevard du Temple

Lo studio dei teatri del boulevard du Temple consente di tracciare uno straordinario percorso di sopravvivenza drammaturgica popolare, la cui vitalità risulta difficilmente circoscrivibile, malgrado gli innumerevoli tentativi da parte del mercato, dell'offerta teatrale "alta" e del potere ad essa alleato di contenerne il successo. Ai divieti imposti dalla Comédie-Française e dall'Académie Royale de Musique, gli artisti e gli impresari reagiranno con infinite astuzie in grado di conquistare il consenso di un pubblico trasversale, spettatori incolti, ma anche raffinati, e di elaborare soluzioni ingegnose e sperimentali¹. L'universo dei teatri di *boulevard* rappresenta un fenomeno di migrazione e contaminazione drammaturgica innovativo in grado sviluppare,

1. I riferimenti bibliografici relativi ai teatri *boulevardiers* consistono essenzialmente nelle catalogazioni positiviste di fine Ottocento. Si veda, tra gli altri, M. ALBERT, *Les Théâtres des boulevards (1789–1848)*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris 1902 ; H. BEAULIEU, *Les Théâtres du boulevard du Crime : cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs : de Nicolet à Déjazet (1759–1862)*, Bibliothèque du vieux Paris, Paris 1905 ; N. BRAZIER, *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, Allardin, Paris 1837 ; G. CAIN, *Anciens théâtres de Paris. Le Boulevard du Temple, les théâtres du boulevard*, Charpentier Fasquelle, Paris 1906 ; A. CHAUDET, *Les Théâtres de Paris*, Librairie Nouvelle, Paris 1859 ; P. CHAUVÉAU, *Les Théâtres parisiens disparus (1402–1986)*, L'Amandier, Paris 1999 ; J.C. YON, S. HARTL, O.D. MAYER, *Théâtres parisiens. Un patrimoine du XIX^e siècle*, Citadelles et Mazenod, Paris 2013 ; P. GASCAR, *Le Boulevard du crime*, Hachette-Massin, Paris 1980 ; C. NAUGRETTE-CHRISTOPHE, *Una carta e poi l'altra: dall'unificazione alla dispersione dei teatri nella città (1800–1990)*, in R.M. Moudouès (a cura di), *Il teatro a Parigi. Momenti di Storia dal XV al XX secolo*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 136–141 e N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Aux Amateurs des Livres, Paris 1989. Per quanto riguarda la ricezione del teatro di *boulevard* e in particolare il coinvolgimento del suo pubblico alla fine del Settecento, si veda il recente studio di S. FOURNIER, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIII^e siècle*, Garnier, Paris 2016.

grazie all'assimilazione dell'eredità acrobatica italiana e *foraine*, una drammaturgia plastica e un'interpretazione più naturale (essenziali per le teorie moderne di fine Settecento e inizio Ottocento), che incrocia tutte le forme espressive sceniche dell'epoca prima d'ora separate: coreografia, dialoghi e musica.

Il periodo compreso tra il 1680 e il 1720 è di fondamentale importanza per il teatro francese: la fondazione, il consolidamento dei teatri ufficiali francesi, quali la Comédie-Française², l'Académie Royale de Musique e la Comédie-Italienne, e la conseguente attribuzione dei privilegi relativamente ai generi da rappresentare sono ormai portati a termine. Da qui l'istituzione di un circuito chiuso, che impedisce la formazione e lo sviluppo di spazi teatrali alternativi. Il teatro "alto", volto alla tutela della centralizzazione del potere reale, si trova, per quasi due secoli, al centro di continue tensioni con le scene popolari, che sopravvivono ricorrendo a strategie imprenditoriali spregiudicate ed elaborano un repertorio altamente flessibile e diversificato, tutto nel segno di una drammaturgia acrobatica³.

Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous (1832), un'apologia che Jules Janin consacra al mimo Deburau, restituisce un quadro del sistema teatrale parigino ottocentesco:

2. La fondazione della Comédie-Française segue un progetto di centralizzazione delle compagnie teatrali parigine volto alla fusione della *troupe* dell'Hôtel Guénégaud con quella dell'Hôtel de Bourgogne. Sulla centralizzazione delle attività teatrali parigine rimandiamo, tra gli altri, a S. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Nizet, Paris 1968-1970 ed Id., *Le Théâtre du Marais. Le Berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française 1648-1673*, Nizet, Paris 1958.

3. Per la storia del teatro della Foire e il suo repertorio, si veda D. LURCEL (a cura di), *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, Gallimard, Paris 2014; N. RIZZONI, *Féerie à la Foire*, «Ellug», n. 5, 2008, pp. 51-77; C. VINTI, *Alla Foire e dintorni: saggi di drammaturgia foraine*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1989; R. GUARDENTI, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Bulzoni, Roma 1995; E. D'AURIAC, *Le Théâtre de la Foire*, Garnier frères, Paris 1878; É. CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire*, 2 vol., Berger-Levrault et Cie, Paris 1877; J. BONASSIES, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Dentu, Paris 1875 e C., F. PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Briasson, Paris 1743.

Partout vous rencontrerez le petit théâtre à côté du grand théâtre, qui pompe les sucs nourriciers de son voisin et se nourrit de sa substance, comme fait l'insecte. Le Théâtre-Français, livide et hideux, étale son squelette transparent à côté de l'embonpoint du Vaudeville; les Folies-Dramatiques dévorent la Gaîté; l'Ambigu tire aux jambes de l'Opéra; Mme Saqui saute et danse à se casser les reins vingt fois par jour, pour tenir les Figures de cire en haleine. C'est une tuerie, une boucherie de théâtres. [...] Les grands portiques dramatiques sont déserts, l'herbe pousse dans les parterres tragiques; la Psyché de Célimène est couverte de poussière; la livrée de Mondor est toute râpée.⁴

Lo sguardo dell'autore mette a fuoco, da un lato, il successo dei teatri di *boulevard*, costretti a un'accesa competizione interna; e dall'altro, lo stato di decadenza in cui versano le scene alte.

Benché i teatri periferici abbiano goduto, per più di un secolo, di un'ampia popolarità, studi sistematici ed approfonditi consacrati alla loro drammaturgia sono ad oggi quasi inesistenti. In ambito francese i riferimenti bibliografici di cui disponiamo, consistono per lo più nelle classificazioni positiviste, che richiedono, tuttavia, una prospettiva più attuale. Si pensi alle cronache di Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules. Ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes* (1897) e ai saggi di Henry Beaulieu, *Les Théâtres du boulevard du Crime: cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs: de Nicolet à Déjazet (1759-1862)* (1905) e di Georges Cain, *Anciens théâtres de Paris. Le Boulevard du Temple, les théâtres du boulevard* (1906). I rari contributi più recenti sono dedicati quasi esclusivamente all'analisi delle manifestazioni teatrali della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. Tendono, inoltre, a soffermarsi solo su alcuni generi, come il melodramma e il *vaudeville*, perché considerati rappresentativi di un fenomeno teatrale, che è, invece, più complesso. Focalizzare lo sguardo sulle specificità dei repertori di *boulevard*, ossia la diversificazione e l'ibridazione dei tanti generi che li attra-

4. J. JANIN, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous* (1832), Librairie des Bibliophiles, Paris 1881, p. 179.

versano, potrebbe rivelarsi un'operazione più produttiva. Basti scorrere i titoli degli spettacoli per rendersi conto della frequenza di incroci fra *opéra-comiques*, *divertissements*, *comédies-parades* e *vaudevilles*.

Il teatro di *boulevard* è, infatti, il frutto di migrazioni di natura socio-economica e culturale intrecciate in una dimensione spazio-temporale ben determinata. La sua storia reca il segno di passaggi continui, tra interno ed esterno, centro e periferia, canone ed irregolarità, tradizione ed innovazione. In questa prospettiva, gli spettacoli popolari non apparirebbero più come manifestazioni minori, se non addirittura perverse rispetto ai canoni drammaturgici, bensì come delle sperimentazioni. Alcuni tra gli esiti più originali del teatro novecentesco (anche d'oltreoceano), animati dall'esigenza di riformare la scena attraverso il gesto dell'attore, potrebbero essere riletti alla luce di questo fenomeno teatrale, assumendo così un nuovo significato.

La scelta di focalizzare il nostro sguardo sui teatri del quartiere del Temple, è motivata dal loro valore rappresentativo. Da qui la necessità di circoscrivere il fenomeno entro dei limiti temporali: il periodo compreso tra il 1759, anno della fondazione di uno dei primi teatri stabili del Temple, e il 1862, quando gli interventi urbanistici del prefetto Haussmann sanciscono la chiusura o la demolizione di queste sale, perché considerate pericolose per la gestione dell'ordine pubblico.

Nel 1759, l'impresario teatrale, Jean-Baptiste Nicolet, abbandona le baracche delle fiere parigine di Saint-Laurent e Saint-Germain per fondare un'attività stabile sul boulevard du Temple. La sua offerta artistica è dapprima assai eterogenea, comprende attrazioni funamboliche, pantomime e spettacoli di marionette; poi, dal 1764 grazie alla collaborazione con Toussaint-Gaspard Taconet⁵ e al trasferimento, nel 1772, nella

5. A proposito di Taconet, drammaturgo ed attore, sappiamo che: «commença par être machiniste à l'Opéra, puis souffleur à la Comédie-Française et à l'Opéra-Comique. Lors de la réunion de ce spectacle à la Comédie-Italienne (1762), Taconet, qui avait déjà fait représenter plusieurs pièces sur le théâtre de Nicolet, entre autres l'*Ombre de Vadé* (Foire Saint-Germain de 1758), sollicita de lui un engagement qui



Figura 1.1. *Expropriation des théâtres du boulevard du Temple pour la formation de la place Château d'Eau (1860), BnF, Paris.*

sala dei Grands Danseurs du Roi (dal 1789 teatro della Gaîté), si specializza in *opéra-comiques* e *arlequinades* in stile italiano. Sul modello di questo teatro, avrà inizio una migrazione di spettacoli dalle fiere verso il quartiere del Temple. Nel volgere di pochi anni e in un'area urbana limitata, fioriscono molti spazi scenici simili, tutti destinati all'intrattenimento popolare e caratterizzati da un'offerta alternativa rispetto a quella sovvenzionata dal potere.

Il boulevard du Temple (noto anche come boulevard du Crime a seguito dell'attentato commesso da Fieschi nel 1835, o più

lui fut accordé et devint bientôt l'un des acteurs les plus aimés de ce théâtre, où il brillait particulièrement dans les savetiers et les ivrognes. Cet artiste, d'un talent réel, a joué pendant douze ans une multitude de rôles ; il s'est surtout distingué dans le *Savetier avocat*, *l'Avocat sans étude*, *le Procès du Chat*, *le Savetier gentilhomme*, *le Savetier amoureux de la belle Bourbonnaise*, *le Savetier petit maître à la foire*, pièces de sa composition, et dans *L'Estropié*, *ou la Belle Famille*, *les Ribotteurs de la Rapée*, *le Gueux revêtu*, etc., etc. ». É CAMPARDON, *op. cit.*, vol. II, pp. 410–411.

verosimilmente a causa del numero elevato di reati registrati, in pochi anni, in questo quartiere) è, sin dalle sue origini, identificato come un luogo d'intrattenimento popolare. Intorno alla fine del Seicento, l'afflusso delle persone aumenta ed inizia ad attirare, dalle fiere, impresari, marionettisti, acrobati ed attori. Se fino alla Rivoluzione, la mobilità socio-economica e culturale tra le fiere ed il *boulevard* è costante e trasversale, in seguito, durante il periodo della *Terreur*, diminuisce con l'abbandono da parte dell'aristocrazia dei quartieri periferici destinati a diventare tribune politiche popolari. Intorno alla fine del secolo, l'abolizione del regime dei privilegi e la liberalizzazione delle imprese teatrali contribuiscono alla moltiplicazione degli spazi scenici: nel giro di quindici anni, Parigi conta più di venti teatri, di cui la maggior parte è collocata nel quartiere del Temple⁶.

Il decreto napoleonico del 1807 ufficializza, tuttavia, la chiusura di buona parte di queste sale. Ne resteranno soltanto otto, di cui la metà (la Comédie-Française, l'Odéon, l'Opéra e l'Opéra-Comique) è sovvenzionata, mentre i restanti (le Variétés, l'Ambigu-Comique, la Gaîté e il Théâtre du Vaudeville) sono ammessi ma regolamentati. Questa ordinanza perderà il suo valore attuativo solo durante la Restaurazione, quando sarà inaugurata una stagione di stabilità artistica: nel 1830 i parigini disporranno di oltre trenta teatri.

Al di là dell'aumento del numero delle sale e della loro riorganizzazione, la vita teatrale dei quartieri popolari si è ormai rinnovata: i repertori, arricchiti delle opere di Balzac, Dumas figlio e Hugo, rivoluzionano i gusti del pubblico promuovendo, talvolta anche in chiave parodica, il dramma borghese. A fronte del successo di questi teatri (o più probabilmente in virtù di ciò) il conflitto con il sistema teatrale "alto", aperto sin dalla fine del Seicento, non si smorza, bensì si riaccende. Le nuove riviste critiche, l'accademia e persino i sostenitori del dramma romantico si oppongono alle ibridazioni *boulevard-*

6. Cfr. J. McCORMICK, *Popular Theatres of Nineteenth Century France*, Routledge, London 2003.

dières, che riuniscono *performance*, drammaturgia, acrobazie, *vaudevilles* cantati e danzati. Sebbene la Comédie-Française e l'Opéra persistano nella difesa della separazione dei generi, nella rivendicazione del privilegio della loro rappresentabilità e nell'eliminazione della dimensione gestuale, si svilupperà una drammaturgia ibrida, che, derivata dalla migrazione dell'intreccio tra la Commedia dell'Arte e la *Foire*, attraverserà le scene dei teatri periferici.

Immaginando di percorrere, tra la seconda metà del Settecento e la fine dell'Ottocento, il quartiere del Temple (stando a Gérard de Nerval quella zona compresa tra «le Château-d'Eau et *Le Cadran bleu*, ou, comme on disait jadis, entre le rempart du Temple et le Pont-aux-Choux, enfin ce qui est aujourd'hui et ce qui fut toujours *l'ultima Thule* dramatique»⁷), il nostro sguardo sarebbe certamente attratto da una costellazione di teatri, tutti fondati nel volgere di un breve periodo in un'area di poche centinaia di metri.

Il saggio di Maurice Albert, *Les Théâtres des boulevards de 1789 à 1848* (1905), ci conduce, *in primis*, all'Ambigu-Comique, situato accanto al teatro di Nicolet. Fondato il 9 luglio 1769 da Audinot, già marionettista alla fiera di Saint-Germain, è specializzato in pantomime storiche e in spettacoli interpretati da marionette e da bambini. Le cronache teatrali di Nerval così lo descrivono:

[L']Ambigu-Comique, où l'on ne donna d'abord que des pantomimes et des ballets, sous la direction d'Audinot. Là débuta la célèbre Colombe et sa sœur, encore enfants. [...] En quittant le Cirque, nous nous trouvons en face du théâtre des Folies-Dramatiques, qui a succédé à l'Ambigu, qui avait succédé au théâtre d'Audinot. C'était d'abord un spectacle de marionnettes, puis un théâtre d'enfants, dont la devise évoquait sur le nom du directeur : «Sicut infantes AUDI NOS». Ces enfants grandirent : cela devient le Théâtre Éphébique, selon l'expression de Rétif de la Bretonne.⁸

7. G. de Nerval, *Le Boulevard du Temple autrefois et aujourd'hui*, «L'Artiste», 17 marzo 1844, vol. I, Gallimard, coll. "La Pléiade", Paris 1993, p. 778.

8. Ivi, p. 782 e «L'Artiste», 12 maggio 1844, cit., p. 796.



Figura 1.2. *Le Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1792*, BHVP, Paris.

Al suo interno saremmo accolti in una sala sontuosamente decorata per la messa in scena di pantomime à *grand spectacle* e di *féeries*. La notte del 13 luglio 1826 viene, tuttavia, distrutto da un incendio e riaprirà più tardi come Folies-Dramatiques, un teatro frequentato da un pubblico colto e trasversale⁹. Più oltre, accanto al cabinet di Curtius¹⁰, scorgeremmo il Théâtre des Associés (dal

9. Cfr. Ivi, p. 798.

10. A proposito di Curtius, sappiamo che egli: «ouvrit vers 1778, sur le boulevard du Temple et aux foires, un salon où l'on voyait l'image en cire de toutes les notabilités contemporaines. Le remarquable talent que déployait Curtius pour ces sortes d'ouvrages lui concilia bientôt le suffrage du public et l'admiration des connaisseurs. [...] À propos de Curtius on lit dans les *Mémoires secrets* [...] L'artiste ingénieux qui a l'art de représenter au naturel toutes sortes de personnages connus sous le nom de figures de Curtius, a imaginé de rassembler dans un même lieu celles des illustres scélérats étrangers ou nationaux qu'il appelle : la Caverne des grands voleurs. Il s'est établi sur les boulevards depuis quelques années et sur les foires. Comme à mesure que la justice en expédie quelqu'un, il le modèle et le place dans sa collection, elle offre toujours ainsi quelque chose de nouveau aux curieux, et le spectacle n'est pas cher puisqu'il ne coûte que deux sols». É. CAMPARDON, *op. cit.*, vol. I, p. 220. Mentre dalle cronache di Henry Beaulieu apprendiamo che: «De Curtius, au boulevard du Temple le rival de Nicolet