

Ignazio Romeo

L'ombra del Grande Attore: il suggeritore come personaggio letterario

... e a un certo punto, nel bel mezzo della riunione dei *sociétaires* della *Comédie Française* in cui si discute di quale rappresaglia adottare contro il divo inglese David Garrick, che – in procinto di venire ad esibirsi a Parigi alla *Comédie* – avrebbe enunciato il proposito di voler insegnare agli attori francesi come si recita, dal suo buco nel palcoscenico, come un pupazzo a molla o come una grossa bestia dalla tana, salta fuori inatteso il suggeritore.

È un uomo molto anziano, piccolo e scarmigliato, agitatissimo, che grida in modo veemente “I protest... I protest...”. Vuol difendere l'onorabilità di Garrick, per il quale nutre un'ammirazione sconfinata: la dichiarazione a lui attribuita sarà sicuramente falsa (ed effettivamente lo è), il grand'uomo non avrebbe mai potuto mancare così platealmente di rispetto ai famosi *comédiens* francesi. Questi, tuttavia, non intendono ascoltare i buoni suggerimenti del loro *souffleur*, tanto più che, non essendo un *sociétaire*, non ha neppure diritto alla parola. Il malcapitato Jean Cabot viene perciò scaraventato fuori dal teatro senza troppi complimenti, una prima e una seconda volta, mentre gli attori continuano a ordire un intrigo per screditare il presuntuoso collega inglese. Al povero suggeritore non resta allora che correre incontro a Garrick appena sbarcato in Francia per informarlo del pericolo che lo minaccia...

Questi allegri e inverosimili avvenimenti, liberamente datati in un 1750 in cui compare anche un Beaumarchais già maturo, animano una vecchia commedia in costume di Hollywood, scritta dall'ungherese Ernest Vajda (spesso co-sceneggiatore di Lubitsch) e diretta dall'inglese James Whale (noto soprattutto per *Frankenstein*): *The Great Garrick* (in italiano: *L'ultima beffa di don Giovanni*), del 1937.

Per chi abbia messo gli occhi su questo personaggio della vita teatrale del tempo che fu, il suggeritore, figura veramente minore e tuttavia presente in tante opere drammatiche e narrative, è difficile trovare un'apparizione più incisiva e caratteristica.

Jean Cabot, interprete di piccole parti (ha recitato come secondo becchino in un *Amleto* che aveva Garrick per protagonista), così poco interessante che Garrick stesso non si ricorda di lui, ha perso la voce e si è ridotto a fare il *souffleur* (*prompter*, in inglese) alla *Comédie Française*. Porta già nel nome (abbreviazione di *cabotin*: guitto, mestierante da strapazzo) il suo destino di mediocre commediante. Nascosto al pubblico, *refoulé* sotto la sua *cuffia*, può tuttavia venir fuori all'improvviso, spargliando le carte e offrendo una diversa prospettiva, segreta e dal basso, tanto sul lavoro degli attori quanto sugli effetti del loro fascino sul pubblico.

Ma se persino il grande protagonista dispone solo, come dice di sé il Kean di Dumas, di “un royaume de trente-cinq pieds carrés” (“un regno di trentacinque piedi quadri”¹), come si fa a prestare attenzione a un personaggio a cui toccava un buco sì e no di un metro e che è sparito dalle scene almeno da una settantina d'anni?

Già nel 1965 Sergio Tofano ne aveva scritto l'orazione funebre, in un capitoletto de *Il Teatro all'antica italiana* senza speranza fin dal titolo: “Gli ultimissimi – I suggeritori”:

“Non è facile oggi avere un'idea di quanto estenuante ed eroico fosse il mestiere del suggeritore. Il quale, confinato in quella sua trappola, ingobbito sotto la cuffia senz'aria, le gambe esposte a tutte le correnti gelide del sottopalco, con un occhio doveva percorrere rapido le righe di un copione, spesso reso illeggibile sotto un garbuglio di fregi blu e rossi, e con l'altro occhio doveva andare e venire per la scena da un personaggio all'altro [...] accennando man mano con un'alzata di mento ogni interlocutore nel dargli l'imbeccata. E intanto non smetteva mai di leggere in fretta, battuta dietro battuta, non troppo forte per non farsi zittire dal pubblico, ma abbastanza chiaro per farsi intendere in scena, con quel suo vocino da zanzara fatto apposta per logorare le corde vocali [...]. E nello stesso tempo, sempre attento ed intento a quella sua complicatissima tastiera di bottoni per dare i segnali, e le prevenzioni dei segnali, per i cento movimenti e suoni interni, campanelli, telefoni, voci lontane, campane e fanfare, luci che si accendono, luci che si

¹ Alexandre Dumas. *Kean ou Désordre et génie*. In *Théâtre complet de Alex. Dumas. V: Don Juan de Marana, Kean, Piquillo*. Nouvelle éd. Paris: Michel Lévy frères, 1876, p. 134. La traduzione italiana è quella di: Alexandre Dumas père. *Kean o Genio e sregolatezza*. A cura di Guido Davico Bonino; traduzione di Guido Petriccione. 2. ed. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 2002, p. 61.

spengono, cambiamenti di scena, sipario e via dicendo. Un mestiere da Argo e da Briareo insieme – cento occhi e cento mani - .”²

E tuttavia noi, a differenza dei superciliosi attori francesi di Whale, desideriamo – fosse solo per curiosità verso un mondo morto e sepolto – ascoltare ciò che il suggeritore ha da raccontare, per poco che possa essere.

2.

La funzione del suggeritore, ci informa il *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis, fu creata nel Settecento³. E se non possiamo giurare che sia stata proprio la prima, certamente una delle sue prime comparse in qualità di personaggio si ha nel 1750 nel *Teatro comico* di Carlo Goldoni. Nelle sue non numerose battute, egli si caratterizza soprattutto per essere uno che brontola (“tarocca”):

“SUGGERITORE Cospetto del diavolo! Si finisce, o non si finisce questa maledetta commedia?

PANTALONE Son qua, dixè su, che ve vegno drio.

SUGGERITORE Sian maladette le prove.

OTTAVIO Ma voi sempre gridate. Quando si prova, vorreste, che si andasse per le poste per finir presto. Quando si fa la commedia, se qualcheduno parla dietro le scene, taroccate, che vi si sentono da per tutto.

SUGGERITORE Se tarocco, ho ragione, mentre la scena è sempre piena di gente, che fa romore, e mi maraviglio di lei, che lasci venir tanta gente in scena, che non ci possiamo muovere.

OTTAVIO Per l'avvenire non sarà così. Voglio assolutamente la scena sgombrata.”⁴

Come è tradizione per i tecnici e per coloro che in teatro non recitano, il Suggeritore goldoniano è portato a lamentarsi degli attori, dei loro piccoli vizi, delle fisime, della distrazione e della scarsa affidabilità e puntualità. Il fatto è che soffre, rispetto a loro, di una mancanza di prestigio e rilevanza, e sente il bisogno di compensarla in qualche modo; lagnarsi è il primo di questi modi.

Ma c'è anche qualcosa che ha a che fare col mestiere, e non con il carattere: il suo ruolo è, per certi aspetti, antagonista rispetto a quello di chi va in scena. Egli custodisce e difende l'ordine: la consequenzialità e l'esattezza del testo e della rappresentazione; e si trova perciò, in rapporto a chi recita, nella posizione del cocchiere alle prese con un tiro di cavalli particolarmente recalcitranti; o del precettore pedante che cerca di mantenere la disciplina fra alunne ed alunni alquanto riottosi.

Della figura del suggeritore, il *Paradoxe sur le comédien* di Diderot non fa parola. Una sua apparizione, breve ma illuminante, si ha invece ne *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795-1796)* di Goethe, all'inizio del capitolo VI del V libro:

“Quantunque nella nuova elaborazione dell'*Amleto* alcuni personaggi fossero stati soppressi, tuttavia il loro numero era rimasto sempre elevato, e la compagnia quasi non ci arrivava.

- Se si va avanti di questo passo, - disse Serlo, - anche il suggeritore dovrà saltare fuori dalla buca, unirsi con noi e diventare un personaggio.

- Ho già avuto occasione d'ammirarlo molte volte nelle sue mansioni, - soggiunse Guglielmo.

- Non credo, - disse Serlo, - che si dia un suggeritore più perfetto. Nessuno spettatore lo ode; mentre noi, sul palcoscenico, intendiamo ogni sillaba. Si è fatto per questo come un organo speciale, ed è come un buon genio, che all'occorrenza, ci suggerisce chiaramente. Egli sente quali passi della sua parte l'attore possiede perfettamente, ed indovina a tempo quando la memoria sta invece per tradirlo. Ci sono stati dei casi, in cui, pur non avendo avuto che il tempo di leggere la mia parte, grazie al suo suggerirmi parola per parola me la son cavata con successo. Solo che ha delle stranezze che renderebbero inservibile ogni altro.

² Sergio Tofano. *Il teatro all'antica italiana*. In: *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*. A cura di Alessandro Tinterri. Roma: Bulzoni, 1985, p. 139-140.

³ Patrice Pavis. *Dizionario del teatro*. Ed.it. a cura di Paolo Bosisio. Bologna: Zanichelli, 1998, p. 441. È da notare che la sempre ottima *Enciclopedia dello spettacolo*, diretta da Silvio D'Amico (vol. 9. Roma: Le Maschere, 1962) non dà notizie storiche sull'origine della figura del suggeritore e si limita a descriverne la funzione tecnica.

⁴ Carlo Goldoni. *Il teatro comico*. Da: *Il teatro italiano*. IV: Carlo Goldoni. *Teatro*. T. 1 Torino: Einaudi, 1991, p. 165-166.

Prende così viva parte ai lavori, che, pur non declamando proprio i passi patetici, li recita tuttavia con passione. Brutta abitudine con la quale, più d'una volta, mi ha tratto in errore.

- Nello stesso modo che una volta, - disse Aurelia, - con un'altra delle sue stranezze, mi piantò a mezzo in un punto molto scabroso.

- Ma come mai, se è sempre così attento? – domandò Guglielmo.

- In certi punti, - continuò Aurelia, - si commuove talmente, che piange a calde lacrime, perdendo, per qualche momento, il filo. E non sono proprio i passi commoventi che lo pongono in tale stato. Sono, invece, se così posso esprimermi chiaramente, i tratti più *belli*, dai quali il puro spirito del poeta si affaccia come da chiari occhi spalancati: passi dei quali noi altri godiamo nel modo più alto e che passano inosservati per molte migliaia di persone.

- E perché un'anima così sensibile non fa invece l'attore?

- Un organo vocale rauco ed un rude contegno lo tengono lontano dalla scena, come la sua natura ipocondriaca dalla società, - spiegò Serlo. – Quanto ho fatto per rendermelo familiare! Ma inutilmente. Legge alla perfezione, come non ho mai sentito leggere nessun altro. Nessuno come lui mantiene la delicata linea di confine fra declamazione e recitazione appassionata.”⁵

Il suggeritore di Serlo⁶ rappresenta bene la condizione duplice del personaggio: da un lato, egli è l'attore mancato, sia per insufficienza di mezzi (la voce sgradevole) sia perché privo di alcune attitudini essenziali (il piacere di piacere al pubblico); dall'altro lato, è il più sottile, appassionato e sensibile dei conoscitori (fino al paradosso di commuoversi del testo invece di suggerirlo). Da una parte egli fa di necessità il mestiere che gli è capitato; dall'altra, in ragione di quello stesso mestiere, vive dentro al teatro (come luogo fisico e come piazza di vite immaginarie) con una totale immersione emotiva e mentale. Ultimo fra i membri della compagnia, egli è anche il primo e più raffinato degli spettatori. Più dell'attore stesso, incarna la duplice dannazione del teatro: la *routine* ingrata, il lavoro duro e povero di riconoscimenti; e nello stesso tempo l'incantamento per la scena – quello di cui a volte sono più fortemente preda coloro che meno hanno talento: una passione disinteressata, senza ambizione, senza gloria, alla cui fiamma il teatro si mostra nella sua luce migliore, libero dall'ingrata materialità (fatta di soldi e successo) che a volte rende gli attori sordi al lato nobile della loro stessa arte.

Le doti del suggeritore quale arcispettatore e protocritico non sono un'invenzione narrativa di Goethe. Ancora Tofano:

“Ma l'importanza di un suggeritore non si esauriva in quelle che erano le sue mansioni, diremo, ufficiali, né il suo regno era soltanto in quella buca che ogni sera l'inghiottiva. [...] per il pubblico, non era che un carneade qualunque ignoto e anonimo. Ma nel seno di una compagnia, forse perché per la sua professione era obbligato a saper leggere correttamente, era tenuto in considerazione di uomo di lettere. Era l'intellettuale della compagnia. Quando in palcoscenico si leggeva una commedia nuova, il primo cui lo stesso capocomico si rivolgeva per averne un giudizio era lui. Forse perché era l'unico che potesse averne un'impressione disinteressata, dal di fuori, a differenza degli attori che pesavano sempre il valore di una commedia con la bilancia della loro parte. Forse anche perché, a forza di aver suggerito per tutta la vita decine e decine di copioni e di aver assistito, in disparte, a infinite vicissitudini di successi e di fiaschi, [...] dopo di aver imparato a conoscere, dal suo posto d'osservazione nascosto, col distacco del testimone indiretto, i gusti, gli umori e i capricci del pubblico a lui retrostante e le sorprese e gli imprevisti, aveva finito col formarsi un sesto senso, [...] del quale in compagnia si faceva gran conto.”⁷

E, a conferma del suo ruolo di quasi “uomo di lettere”, nei *Sei personaggi* di Pirandello il Suggeritore ha il suo momento di gloria quando si tratta di trasformare in canovaccio teatrale la vicenda raccontata dal Padre e può dire al Direttore, gonfiando il petto: “Non saprò suggerire; ma la stenografia...”⁸

⁵ Si cita la traduzione della vecchia BUR: Wolfgang Goethe. *Le esperienze di Guglielmo Meister*. Milan: Rizzoli. Vol. 2, 1954, p. 295-296.

⁶ Il modello per questa figura di attore e capocomico pare sia Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), che fu tra l'altro il direttore del teatro di Amburgo. Cfr. Erhard Bahr. *Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982, p. 29-30.

⁷ Sergio Tofano. *Il teatro all'antica italiana*, op. cit., p. 142-143.

⁸ Luigi Pirandello. *Sei personaggi in cerca d'autore*. In: *Maschere nude*. A cura di Alessandro d'Amico. Milano: Mondadori, 2007. Vol. 2, 6. ed., p. 709.

3.

Un'interpretazione spiazzante e sarcastica della figura del Suggestore si incontra in un altro classico della letteratura tedesca, *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835) di Georg Büchner. Qui “Simon, Souffleur”, come lo indica l'elenco dei personaggi, non agisce nel suo habitat naturale, sul palcoscenico, ma interviene in tre scene di strada. Büchner lo ha scelto quale rappresentante dell'uomo qualunque, il *citoyen* fervente fautore della Rivoluzione e sostenitore dell'incorruttibile Robespierre.

Non è un caso. Un senso di teatrale irrealtà, pur nella tragicità degli avvenimenti, accompagna la percezione della Rivoluzione dell'ormai disingannato Danton:

“Che importa, se muoiono di ghigliottina o di febbre o di vecchiaia! La ghigliottina in fondo è ancora preferibile: ci si ritira dietro le quinte con le membra ancora agili e uscendo si possono ancora fare dei bei gesti e sentire gli spettatori applaudire. Ciò è simpatico e ben adatto a noi; siamo sempre su un palcoscenico, anche se alla fine veniamo pugnalati sul serio”⁹

Il processo rivoluzionario, col suo susseguirsi di esecuzioni capitali senza un orizzonte di senso, appare, nel velenoso caleidoscopio di quest'opera, anche come un cattivo dramma, in cui vuote parole nascondono disegni impronunciabili, ciechi appetiti, furibonda violenza. E allora, chi meglio di un suggestore per raccontarcelo?

In bocca a Simon, uomo che parla con frasi non sue, i grandi discorsi sulla virtù e l'eroismo di ispirazione antico-romana – complice l'ubriachezza – si trasformano in un ridicolo farfugliamento; ciò non impedisce che, quando la folla ha ormai voltato le spalle a Danton, egli sia in prima fila nel manipolo che dà l'assalto alla sua casa, pronto a tirar giù dal piedistallo l'idolo di un tempo.

Non ci si può fidare delle grandi parole che il vento della storia suggerisce ai furfanti e ai fantocci, come non ci si può fidare senza riserve della propria stessa coscienza: “uno specchio dinanzi al quale si tormenta una scimmia”¹⁰, come dice Danton nel colloquio con Robespierre.

Lo standard del Suggestore quale personaggio drammatico è però, a metà dell'Ottocento, abbastanza lontano dagli abissi evocati dal poeta tedesco; piuttosto egli compare come figura divertente in piacevoli e dimenticabili commedie italiane ambientate in palcoscenico, sulla scia del goldoniano *Teatro comico: Dietro alle scene* di Francesco Augusto Bon (1838)¹¹ e *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari (1851)¹².

Ma è soprattutto nei *mélodrames* francesi in cui il Grande Attore assurge ad eroe romantico, che il ruolo del Suggestore acquista rilievo e spessore: un po' confidente, come nelle tragedie di Racine, un po' primo adepto nel moderno culto della diva o del divo. Nella *Adrienne Lecouvreur* di Eugène Scribe ed Ernest Legouvé (1849)¹³, il *régisseur* e *souffleur* Michonnet veste i panni patetici dell'innamorato anziano e ignorato, ma capace di ogni dedizione.

Maggiore sottigliezza si incontra in un testo di qualche anno prima, il già citato *Kean ou Désordre et génie* di Alexandre Dumas (1836).

L'intrigo di questa *pièce* prevede che una giovane ereditiera, Anna Damby, che fugge da un matrimonio di interesse, si rivolga al celebre Kean perché vuole a sua volta calcare le scene. Per Anna il fascino dell'attore che tanto ammira risiede soprattutto nella sua voce:

“Entrai nella sala... La mia prima sensazione fu quasi di dolore: tutte quelle luci mi abbagliarono, quell'atmosfera calda, densa di profumi, mi stordì... Tutto il sangue mi afflùì al cuore, e fui sul punto di

⁹ Georg Büchner. *La morte di Danton*. In: *Opere e lettere*. Introduzione di Italo Alighiero Chiusano; traduzione di Alba Bürger Cori. Torino: UTET, 1981 (I grandi scrittori stranieri), p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹¹ Quest'operina ha conosciuto nel 1940 anche una amabile, benché oggi piuttosto datata, versione cinematografica: *Giù il sipario*, regia di Raffaello Matarazzo, con Sergio Tofano, Andrea Checchi, Lilia Silvi.

¹² Nella introduzione alla edizione Einaudi di questa commedia (In: *Il teatro italiano. V: La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*. A cura di Siro Ferrone. T. 2 Torino: Einaudi, 1979, p. 6), Siro Ferrone dà la singolare notizia che uno dei più famosi attori italiani tra il secondo Ottocento e primo Novecento, Ermete Novelli, scelse proprio il personaggio del rissoso suggestore Tita per il suo addio alle scene (recita del 19 febbraio 1915 al Teatro Dal Verme di Milano).

¹³ *Adrienne Lecouvreur: comédie-drame en cinq actes, en prose*. Par MM. Scribe, de l'Académie française et Ernest Legouvé. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République le 14 avril 1849. Paris: Beck, 1849.

svenire... Ma, in quell'istante, sentii un po' di frescura, il sipario si alzava. Istintivamente mi voltai, cercando aria da respirare... E fu allora che intesi una voce... oh! ... che mi vibrò sino in fondo al cuore... Tutto il mio essere trasali..."¹⁴

Il salto che da Salomon, il fidato *souffleur*, conduce al suo *maître* Kean, corrisponde al passaggio che va dal *souffle* alla *voix*. Il teatro, in questo testo e in quest'epoca, è soprattutto parola, parola animata; anche gesto eloquente, posa solenne, sguardo, energia fisica, volto, certo; ma tutto si esalta nella parola. E nel suo stadio primario la parola è *souffle*, aria che circola quasi impercettibile. Per un uomo del mestiere di Salomon, il testo non è lettera morta: *scripta manent*, gli scritti pesano e non si spostano, ma *verba volant*, cioè aleggiano e si diffondono. Egli custodisce la fiammella con la quale si può accendere il sacro tripode dell'arte¹⁵. Anche se non in grado di esercitarlo personalmente, conosce il potere della parola che viaggia.

Passando dal suggeritore all'attore, l'esile *souffle* si fa *voix*: vibra, si propaga, si prende l'intero spazio del teatro, la cavità, la caverna nella quale la collettività si riunisce per ascoltare. La *voix* non è solo un fatto acustico e musicale; diventa a sua volta *souffle* nell'animo di chi è ricettivo: l'intero pubblico di Londra e, in mezzo ad esso, la *malinconica* Anna Damby. Nella voce dell'attore ella ascolta la propria interiorità, che da sola non riusciva a percepire. Morta per sé, Anna torna a vivere attraverso le risonanti finzioni del teatro.

Ma anche l'attore, il signore della *voix*, non può fare a meno del *souffle*. Sì, esso è un fatto tecnico e mnemonico; ma anche una specie di ricordo vivo, continuo attimo per attimo, di ciò che è la parola che si muove: aria animata, pasta vetrosa da soffiare per farne creazioni prodigiose. L'attore si fa attraversare dal *souffle*, non vive chiuso nella propria testa: è nell'orecchio e nella voce, in una sorta di gara di emulazione con lo spirito che lo precede e lo guida.

Insomma, accanto all'aspetto tendenzialmente comico di chi non dispone di frasi proprie e ripete, enfaticandole, quelle che gli vengono sussurrate, il rapporto attore-suggeritore ne ammette un altro: il ridicolo non esclude il sacrale, con un sacerdote che ripete le formule e un medium che con quelle formule fa apparire gli spiriti.

Rispetto al recitare a memoria, per il quale le parole scendono dalla mente o affiorano alle labbra per lunga consuetudine, nella recitazione col suggeritore esse fluttuano già nell'aria: l'attore è in una disposizione ricettiva-imitativa – più stregonesca, che realistico-mimetica.

Kean e Salomon non hanno neppure lontanamente un peso equivalente nella *pièce*, il Grande Attore dilaga rispetto al suo "pauvre souffleur"¹⁶. Non tanto Don Chisciotte e Sancio Panza, quindi, quanto piuttosto il sole¹⁷ e la sua ombra.

Salomon è tutto ciò che Kean non è: astemio, economo, puntuale. Ma non è nulla di ciò che Kean è, e che si può riassumere in una sola parola: vivo. Agisce nascosto ed esiste solo per luce riflessa. In comune i due hanno la lealtà reciproca e la dedizione¹⁸. L'uno non può fare a meno dell'altro.

A un primo livello, non c'è affatto da stupirsi, se per Kean Salomon è tanto indispensabile: questi non è solo un *souffleur*, è un *dresser*¹⁹ e, quasi quasi, anche un cameriere personale. In tal senso, la traduzione dell'appellativo con cui si rivolge a Kean, *maître*, è proprio "padrone", come vuole la versione italiana, e non "maestro", come pure si potrebbe legittimamente intendere.

¹⁴ Alexandre Dumas père. *Kean o Genio e sregolatezza*, cit., p. 78.

¹⁵ In verità, la metafora del bruciare, ricorrente nel *Kean* di Dumas, viene usata per indicare la condizione del protagonista, tra tormento creativo e dissipazione: vi ricorrono Salomon (ed. it. p. 51), Anna (p. 61) e Kean stesso, che in quest'ultimo passo parla della vocazione teatrale come di una "camicia di Nesso".

¹⁶ Alexandre Dumas. *Kean ou Désordre et génie*, cit., p. 148.

¹⁷ Nella *pièce* Kean viene ripetutamente paragonato a un sole. In modo particolarmente incisivo, nell'annuncio che Salomon fa al pubblico, alla fine del quarto atto, quando il suo *maître* sembra impazzito: "Milords, signori, la rappresentazione non può continuare... Il sole d'Inghilterra si è eclissato; il celebre, l'illustre, il sublime Kean è stato colto da un accesso di follia." (Tr. It. cit., p. 109).

¹⁸ "Buono ed eccellente uomo, amico d'ogni tempo, fedele di tutte le ore, unica anima per la quale la mia anima non ha alcun segreto; specchio del mio dolore e della mia vanità": così Kean a proposito del suo *souffleur* in un soliloquio del quarto atto (tr. It. cit., p. 90).

¹⁹ Torna in mente il rapporto tra il Grande Attore e il suo assistente descritto in *The Dresser*, pièce del 1980 di Ronald Harwood, divenuta nel 1983 un celebre film dal medesimo titolo per la regia di Peter Yates, con Albert Finney e Tom Courtenay nel (in italiano: *Servo di scena*).

A un secondo livello, come accade nel *Meister* e in *Adrienne Lecouvreur*, il *souffleur* è il vero giudice della qualità dell'attore, il primo a sentirne fino in fondo e in tutte le sfumature l'arte, il primo a entusiasmarne. In certo modo, egli è lo spettatore ideale, ed è significativo che si tratti di una persona qualunque, perché il teatro è un'arte democratica, in cui tutti sono potenzialmente uguali, sia dal lato di coloro che assistono²⁰, sia da quello di coloro che recitano e possono, se hanno talento, diventare delle star, come Kean, salendo dalla condizione più umile. Il Grande Attore è il signore che la città si è scelto liberamente. Siamo in epoca romantica, e ciò che fa di un attore un re è il suo potere di dare voce a tutte le passioni, che costituiscono – così si pensa - la parte più profonda e autentica dell'essere umano. Se il principe di Galles, amico e antagonista dell'eroe, rappresenta l'eccellenza secondo le regole del mondo, Kean rappresenta l'eccellenza per ciò che è del nudo e vero uomo. La potenza simbolica dell'attore è, in questa *pièce*, superiore a quella del sovrano per nascita.

In questo contesto, Salomon è ben più di un servo o di un *supporter*: è la persona in cui la passione del teatro si fa coscienza, nei due sensi: la consapevolezza di ciò che esso è nel profondo, la coscienza con cui il teatro si applica a tenere insieme i delicati elementi del proprio fragile congegno. Sul mondo fittizio della scena incombe sempre, dall'interno e dall'esterno, una minaccia di disgregazione, ed egli è l'uomo che le si oppone. È qui che si stringe davvero il nodo del patto tra lui e il suo *maître*: Kean sa che Salomon si batterà fino allo stremo perché né lui né il teatro vadano in pezzi.

Come ogni suggeritore, Salomon è un impotente. Non è un attore, e il suo *souffle* non è creatore, ma rammemoratore. È la metà, ma anche meno, che non può aver vita senza il vero elemento generativo: la forza proteica dell'attore. Non a caso, mentre Salomon cancella sé stesso in un ruolo sagace ma limitato, Kean – vera grande macchina da spettacolo – esibisce una forza metamorfica che gli permette d'essere qualunque cosa, dal pugile e dal saltimbanco, su su fino al più complesso essere umano che vi sia, Amleto.

Il sottotitolo della *pièce* associa *désordre* a *génie*. Il *désordre* ha un livello evidente di significato, nell'alcolismo, nella dissipazione fisica e finanziaria, nella ricerca continua di avventure amorose del protagonista. Ma vi è anche qualcosa d'altro. Kean va in giro in carrozza col principe di Galles, facendo a gara d'eleganza con lui. Ma appena può, si veste da marinaio e corre alla taverna di Peter Patt. Gli piace giocare al sultano in incognito, come dimostra l'incontro di boxe che sostiene e vince; ma nello stesso tempo c'è in lui una vera insofferenza per l'abito che indossa, per qualunque abito. Bisogno di libertà e forza di disgregazione vanno a braccetto. Il rischio di finire o mandare tutto in pezzi sembra essere al fondo della sua stessa condizione, e di quella dell'attore in generale. Non basta il talento, non bastano la vitalità o l'energia metamorfica: per resistere in teatro, ci vuole anche una forza contraria, la pazienza di tenere sempre e tutto insieme; perché l'attore è alle soglie di uno scioglimento delle forme, e tanto più poderoso quanta più grande è la sua energia. La sua volontà di potenza confina con una totale volontà di dissipazione. L'antidoto, per quanto paradossale possa sembrare, è anche nel basso profilo, nella feriale coscienza del suo *souffleur*.

4.

E con questo avremmo anche potuto concludere. Ma come si fa a non spendere qualche parola per il più platealmente infelice dei suggeritori del teatro dell'Ottocento, colui che dice di sé “Oui, ma vie / Ce fut d'être celui qui souffle, - et qu'on oublie!” (“Sì, la mia vita è stata quella di chi suggerisce agli altri le parole, e viene dimenticato”), e cioè Cyrano de Bergerac²¹, che seduce la donna amata parlandole al buio sotto le mentite spoglie del bel moschettiere Christian de Neuvillette.

A dispetto delle apparenze, è proprio a quest'ultimo che tocca la parte peggiore; e non è un caso che muoia così anzitempo da non poter neppure consumare il matrimonio che la loquela di Cyrano gli ha procurato. Il povero Christian vien preso in mezzo dalla mania manipolatoria dei due cugini. Roxane (che si chiamerebbe Madeleine ma s'è scelta, come *précieuse*, il nome dell'amata di Alessandro Magno) non si accontenta di un innamorato bello, onesto, coraggioso e devoto com'è in realtà il suo buon

²⁰ Si veda, nel quarto atto, l'elenco delle persone di ogni classe sociale che sono venute a chiedere notizie di Kean, quando lo si crede impazzito (p. 114 dell'ed. it. cit.).

²¹ *Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes, en vers* di Edmond Rostand, rappresentata per la prima volta il 28 dicembre 1897 al Théâtre de la Porte Saint-Martin. Si cita l'ed.: Edmond Rostand. *Cyrano de Bergerac*. Éd. présentée, établie et annotée par Patrick Besnier. Paris: Gallimard, 1999, p. 411.

moschettiere: vuole che sia anche un abile duellista con le parole. E il nasuto cugino accetta di stare al gioco, utilizzando Christian come un ventriloquo il suo pupazzo.

Cyrano agisce come l'autore rispetto agli eroi del palcoscenico: è lui che li fa parlare, anche se non sarebbe mai in grado di rappresentarli personalmente; come il classico suggeritore, ama sfrenatamente il teatro ma non andrebbe mai in scena in prima persona.

Letto oggi, *Cyrano de Bergerac* ci appare come il Mago di Oz a Dorothy: un grandioso apparato dentro il quale si nasconde un omino. Dietro il patetico degli "amanti perduti" e sotto la rutilante macchina spettacolare, ciò che manca alla *pièce* è proprio quella poesia tanto rumorosamente e tanto frigidamente evocata, che si esibisce – a ben guardare – solo come inganno, posa, abilità vistosa e posticcia.

E chiudiamo per davvero con l'attore sessantottenne Vasil Vasil'ič Svetlovidov, che si sveglia ubriaco di notte in "un teatro di provincia di second'ordine" nel costume da Calcante (l'indovino greco della guerra di Troia), che ha indossato per la sua serata d'onore; e, insieme a lui, col suggeritore Nikita Ivanyč, che nel teatro invece ci dorme perché non ha altro posto dove andare: coi personaggi, insomma, dell'atto unico *Il canto del cigno* di Anton Cechov (1886)²².

Come accade col grande autore russo, è un testo in cui – pur nella brevità – ci sono molte cose, dall'umoristico al funereo, e che non conclude in un senso unico, ma lascia spazio per diversi sentimenti, e per il loro retrogusto. La nota dominante è quella classica del rimpianto per una vita buttata via e per le speranze della giovinezza che sono state tradite. Il disinganno è qui rappresentato dal ricordo della bella ragazza che ammirava Svetlovidov come attore (lui che prima di sentire la vocazione era stato ufficiale), e tuttavia era disposta a sposarlo solo se avesse lasciato il teatro; ma soprattutto il disinganno affiora nel sentimento ambiguo che Svetlovidov nutre verso di sé e il proprio talento, un po' come il Trigorin del *Gabbiano* (il che suona soprattutto come una critica al romanticismo da quattro soldi): ormai troppo vecchio, mai abbastanza un buon artista e sempre un po' un leccio buffone, ma nello stesso tempo memore della propria forza, e ancora disponibile ad abbandonarsi ad essa nei suoi ultimi guizzi.

Nello stordimento alcolico della notte, per provare a sé stesso di non essere veramente finito, Svetlovidov rimastica brani di vecchi cavalli di battaglia: *Boris Godunov*, *Lear*, *Amleto*, la *Rusalka*, *Che disgrazia l'ingegno*. E Nikita Ivanyč, che è il suo doppio ancora più disgraziato (l'attore dorme in teatro per caso e perché non vuol tornare in una casa vuota; lui, per necessità), nonostante l'assurdità della situazione, non resiste al richiamo, alla richiesta di suggerire; e dà, a memoria, le repliche del Fool a Lear e quelle di Guildenstern (o Rosencrantz) ad Amleto.

È un legame servile e metafisico insieme, cementato dall'ammirazione che pur nell'incongruità e nell'inadeguatezza della recita notturna il suggeritore non smette di testimoniare all'attore, l'impotente soggiogato a colui che ha il dono, il potere: "Che talento! Che talento!"²³. E si sciogliono tutti e due in lacrime.

Qui il teatro è l'immagine compiuta sia del vuoto che minaccia di inghiottire la vita umana²⁴, sia del pieno che spera di consolarla. Il pieno è un'illusione (la rappresentazione) ma anche una promessa sempre tradita e sempre risorgente. Nei sogni senza brillio del suggeritore, l'attore appare ancora come un fantasma luminoso.

E si è tentati di concludere che, probabilmente, questo proiettare sul teatro l'energia emotiva e la forza simbolica della vita è proprio un fatto caratteristico dell'Ottocento (anticipato, anche in questo caso, dai tedeschi dell'epoca di Goethe). La cosa non è senza motivo. Il secolo aveva come mito l'affermazione dell'individuo al di là dei vincoli posti dal ceto. Ciò comportava, idealmente, la partecipazione di tanti a una sfera più ampia di esistenza, esperienza però che nella vita concreta era concessa a pochissimi. Il teatro rappresentava perciò questo allargamento, questo sfondamento verso una terza dimensione della vita psichica individuale: la democrazia delle passioni e delle emozioni, la complessa plasticità della

²² Anton Cechov. *Il canto del cigno (Calcante): studio drammatico in un atto*. In: *Tutto il teatro*. A cura di Eridano Bazzarelli. Vol. 2: 1896-1903. Milano: Mursia, 1986 (1^a ed. 1962).

²³ Anton Cechov. *Il canto del cigno*, cit., p. 311.

²⁴ Una delle frasi-cardine del soliloquio di Svetlovidov, ripetuta e variata fa della platea una fossa: "una fossa nera, senza fondo, come una tomba, nella quale si nasconde la morte" (op. cit., p. 304), "prima di cadere in questa fossa" "questa fossa mi ha divorato quarantacinque anni di vita" (ib., p. 306). Il buio della sala diventa un'immagine di precipizio, o la materializzazione di uno degli incubi ricorrenti dell'attore: la nera bocca di un mostro che divora e inghiotte.

psicologia sperimentata empaticamente; il condividere momenti e situazioni dei grandi uomini di ogni tempo.

L'attore è così, in certo modo, per il pubblico, e per il suggeritore che lo rappresenta, un pezzo della propria vita. Nello spettatore, tuttavia, l'alternanza di vita festiva e vita quotidiana fa da antidoto a una dose eccessiva, e tossica, di una simile partecipazione. Nel suggeritore essa diventa invece la parte prevalente dell'esistenza. Relegato a un ruolo gregario, fermo sulla soglia del tempo, il suggeritore viene attraversato senza requie dalle emozioni – autentiche e vicarie – del teatro.

Per lui l'antidoto (non in questa piccola e deliziosa *pièce* in cui l'eroe e il suo ammiratore si aggirano su un palcoscenico buio come le ombre di un tempo tramontato), sarebbe semmai nell'aspetto pratico del mestiere: quella meccanica, di cui egli è il padrone, che rende possibile l'illusione scenica e che nello stesso tempo, per chi ne conosce il trucco, ha il potere di tenerla a distanza. L'antidoto starebbe, alla resa dei conti, nella inesausta vocazione del suggeritore a *taroccare*.