

Mirella Schino

MUTAMENTI ELEMENTARI
UNA NOTA SULL'AVVENTO DELLA REGIA

Propongo qui, senza troppe cautele, un'ipotesi di lavoro per lo studio sullo sperimentalismo della regia: di quel tipo di sperimentalismo, cioè, legato alle innovazioni dei cosiddetti padri della regia, che si pone in una dimensione più «scientifica» che estetica. È un'ipotesi di lavoro ancora in via di accertamento.

Oltre alle novità macroscopiche introdotte dai padri della regia nel mondo del teatro – novità estetiche, etiche, di valore e di costume – vanno tenuti presenti anche alcuni mutamenti più sommessi, tali da alterare lentamente le strutture profonde del lavoro teatrale – qualcosa di simile a mutamenti genetici.

Uno di essi, il più importante, consiste nel dissolversi del modello antropocentrico nel lavoro teatrale, nel dissolversi dell'unità del corpo umano nei frammenti che la compongono o che la superano.

La modernità penetra nel teatro a due livelli: quello degli spettacoli, e quello, più sotterraneo ma anche più profondo, del lavoro dell'attore. Nel primo caso, prevale il pensiero dell'estetica d'avanguardia. Nel secondo, prevalgono atteggiamenti simili a quelli del pensiero scientifico. Non tutti i grandi inventori della regia hanno aderito alle poetiche delle avanguardie storiche, o si sono battuti contro il cosiddetto «realismo». Tutti, invece, si sono fermati sul lavoro che fonda la composizione dello spettacolo con criteri simili a quelli degli studiosi della natura: indagando i principi del movimento, dell'azione fisica, del ritmo; i modi per scomporlo e ricomporlo; i riflessi condizionati, i rapporti tra reazione fisica dello spettatore e memoria. Da questo tipo di sguardo è derivata anche la trasformazione tra modello antropocentrico e visione parcellizzata del lavoro dell'attore.

Fino alla fine dell'Ottocento la unità di misura minima, per quanto riguarda la vita scenica, aveva sempre coinciso con il corpo umano nella sua interezza e complessità da una parte, e con la mentalità del personaggio dall'altra. Nel lavoro dei padri fondatori della regia, lungo i primi tre decenni del secolo, all'unità

del corpo umano in scena si sostituisce una *parcellizzazione* che suddivide il singolo corpo in unità autonome, molto più piccole, meno complesse, quindi più elaborabili. Le relazioni tra queste unità di misura più piccole del corpo umano offrono un campo di lavoro radicalmente differente da quello costituito dall'insieme delle persone come unità non ulteriormente divisibili.

Questo nuovo modo di operare per la scena parte dalla individuazione – e quindi dalla manipolazione – delle diverse reti di relazione anche *astratte*, nel senso di non collegate alla storia narrata, che sottostanno alla rappresentazione. Ma mentre sono evidenti i modi in cui gli inventori della Regia hanno manipolato le reti di relazioni tra attori e spettatori, e tra gli attori tra di loro, meno evidente risulta, a distanza di tempo, il lavoro compiuto sulle relazioni segrete tra le diverse parti del corpo del singolo attore o di più attori¹. È un tipo di lavoro che, in maniera più embrionale e indefinita, esisteva anche in precedenza, ma era sostanzialmente appannaggio del Grande Attore, non poteva fuoriuscire dai limiti della sua individualità, e finiva per rientrare tra le caratteristiche personali del singolo grande interprete.

Con i fondatori della regia, invece², questa parcellizzazione delle unità manipolabili artisticamente pervade l'intero palcoscenico, diventa dominante, e disgrega in segmenti il modulo del corpo umano. L'unità di misura minima sono adesso parti e frammenti, segmenti organici; e il «corpo» per eccellenza è quel particolare «corpo unico» costituito dalla orchestrazione di pezzi provenienti non da un singolo attore, ma dal loro insieme.

Così viene ulteriormente minata la specularità tra l'arte scenica e la vita quotidiana, sia quando lo spettacolo si presenta come non-realistico, sia quando, al contrario, in superficie continua ad assomigliare a quel che vediamo nella quotidianità.

I segmenti organici, oggetto delle manipolazioni d'arte del teatro, vengono messi in relazione tra loro con criteri simili a quelli tradizionalmente usati per mettere in relazione le presenze dei singoli attori o dei singoli personaggi. Passo, sguardo, direzione del movimento, peso, tronco, testo, braccia, gambe, mani, piedi, ritmo, velocità, intensità del movimento, tensione, rilassamento possono essere trat-

¹ Ne è esempio, e quasi simbolo, la danza delle mani nel *Revisore* di Mejerchol'd. Cfr., oltre alle fondamentali pagine che Angelo Maria Ripellino dedica al *Revisore* ne *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965; e quelle curate da Béatrice Picon-Vallin per il settimo volume de *Les voies de la création théâtrale*, diretto da Denis Bablet, Paris, CNRF, 1979; anche, sul lavoro per le prove, Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Il revisore*, a cura di Anna Tellini, Vibo Valentia, Monteleone, 1997.

² Appia e Mejerchol'd in primo luogo.

tati come soggetti di relazioni. Possono essere orchestrati in una loro drammaturgia, che a sua volta può essere poi sintonizzata o messa in opposizione rispetto alla drammaturgia vera e propria, quella dell'intreccio drammatico. I frammenti organici, a teatro, sia da un punto di vista concreto, di lavoro, che da quello astratto della teoria, finiscono per assumere una funzione molto simile a quella della cellula per il pensiero e l'opera del biologo, o dell'atomo per il fisico.

Il passaggio da una visione per così dire umanistica del palcoscenico, legata al corpo dell'attore e alla psicologia del personaggio, alla visione dello spettacolo come insieme di frammenti in vita da orchestrare, è un passaggio ricco di conseguenze: possiamo anzi considerarlo come il primo seme – piccolo, tecnico – della intera rivoluzione della regia.

Non solo per Mejerchol'd, ma anche per Copeau, per Craig, per Appia, persino per Stanislavskij, la linea-guida della ricerca diventa lo studio delle *relazioni* che sono alla base della vita scenica indipendentemente dalla storia rappresentata, dalle capacità del singolo attore, dalle caratteristiche dei personaggi: il disegno astratto dei fili che l'attore emana e costruisce, che partono da unità di misura differenti dalla sua unità individuale. Relazioni possono essere composte e organizzate come un reticolato di sottotesti anomali che costruisce lo scheletro invisibile dello spettacolo, indipendentemente dalla superficie antropocentrica offerta dall'attore.

Alcune di queste relazioni sono di tipo sottile, e coincidono con i differenti livelli della drammaturgia (drammaturgia dell'autore, drammaturgia del regista, drammaturgia dell'attore); oppure riguardano la dialettica fra parti corrispondenti del corpo di più attori, veri e propri dialoghi muti e simultanei che gli attori possono intrecciare tra loro a più livelli con le diverse parti del corpo (i piedi dialogano in un modo, le mani in un altro, in un altro ancora le distanze reciproche del torso e della testa, etc.)³.

L'artigianato e l'arte degli innovatori del Novecento non si limitano a questo lavoro sulle relazioni. Ma la formalizzazione della rete di relazioni rende possibile sviluppare una manipolazione della loro interdipendenza senza farla dipendere dai nodi dell'intreccio, e offre la possibilità di inserirvi qualcosa di più.

Naturalmente anche lo spettacolo dei secoli precedenti era composto da simili ragnatele di fili di azioni e reazioni fisiche.

³ Alcuni tra i migliori esempi di questo lavoro si possono ritrovare nella descrizione che Toporkov fa degli ultimi anni di lavoro di Stanislavskij, in particolare quando parla della preparazione delle *Anime morte*. Cfr. Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubulibri, 1991. In particolare cfr. pp. 71-95.

Ma lo sguardo del regista, che può guardare il lavoro sul palcoscenico con una continuità ed una estraneità prima impossibili, le evidenze, ne esplora i principi.

È, questa, la via maestra per muovere il complesso di una compagnia in maniera diversa da quella basata tradizionalmente sulla divisione del lavoro e sulla specializzazione delle competenze (il sistema fondato sul repertorio ed i ruoli), che costituiva, tradizionalmente, il modo per garantire una continuità nel lavoro teatrale. La polemica contro i ruoli, che attraversa il Novecento, è una polemica del tutto insensata quando non preveda implicitamente o esplicitamente un altro modo di lavorare al di là delle messinscène del singolo spettacolo.

Rappresentarsi così il primo seme da cui parte la rivolta ed il lavoro di regia può sembrare poca e arida cosa rispetto alle più usuali rappresentazioni della figura del regista come garante o autore dell'intero spettacolo, responsabile di un punto di vista unitario, come colui che ha lottato per svincolare il palcoscenico da problematiche di rappresentazione naturalistica, e farne la sede per un'opera d'arte autonoma. Tuttavia, nella composizione della rete di relazioni e nella sua gestione indipendente dalla storia narrata vi è il punto di partenza per i profondi cambiamenti stilistici dello spettacolo teatrale del Novecento, persino dello sviluppo del suo forte potenziale come ricerca, personale e collettiva, spirituale⁴, estetica, politica e di ribellione. È attraverso questi esperimenti sulle catene di relazioni che lo spettacolo nel suo complesso può farsi portatore di dense stratificazioni di senso (come talvolta era accaduto nell'opera isolata degli attori più grandi).

Bisogna infatti tener presente che più l'unità di misura su cui è diventato possibile lavorare è piccola, più essa permette possibilità di combinazioni diverse, sviluppando un ricco potenziale distruttivo rispetto alla apparenza del mondo esterno al teatro o raccontato sulla scena. In questo senso l'abbandono del modulo antropocentrico è fondamentale. È come se, attraverso di esso, attraverso lo studio e poi la costruzione di un'architettura di movimenti parcellizzati, e la conseguente formalizzazione della rete delle relazioni che intersecano il palcoscenico, i registi avessero scoperto la possibilità di operare direttamente sul frammento,

⁴ Sulla problematica del lavoro teatrale sulla trasformazione del corpo come punto di partenza per una ricerca interiore, problematica completamente diversa da quella qui affrontata, rimando principalmente a Franco Ruffini, e soprattutto al suo *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996; e a Marco De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento*, «Teatro e storia», n. 19, 1997.

potremmo dire sull'atomo, e quindi di operare vere e proprie riformulazioni della realtà e della natura. Lo sguardo del regista rende la rete delle relazioni un materiale orchestrabile nel suo complesso sulla base di esigenze autonome, come processo combinatorio per produrre frammenti di vita non necessariamente simile a quella quotidiana, ma dotata di quella complessità di rapporti che caratterizza l'organicità della natura.

La parola «natura» ha, nel teatro, un posto a sé ed una particolare importanza. Dovrebbe anzi essere considerata una parola-chiave, insieme all'aggettivo che ne deriva: «naturale». Per secoli, l'apparire di un nuovo grande attore è stato salutato con parole come «è la natura stessa», oppure «è finalmente naturale». Vale la pena – visto che un attore «finalmente naturale» è tanto spesso succeduto ad un altro che a suo tempo era anch'egli apparso «finalmente naturale» – chiedersi quale problematica additi questa parola approssimativa. Essa non ha a che vedere con l'imitazione della «Natura», con la riproduzione di un modello realistico e riconoscibile. Ha a che vedere con l'effetto di coerenza creato nello spettatore.

Se si considerano i contesti dei discorsi degli spettatori e degli intenditori, ci si rende conto che quando essi parlavano dell'attore «naturale» indicavano non certamente «realismo», ma una composizione tanto coerente in tutti i suoi dettagli da far momentaneamente dimenticare allo spettatore l'esistenza stessa di un altro modo di muoversi e di comportarsi. Come se il modo inventato e usato da un determinato attore fosse quello naturale, quello creato dalla natura. Come se non ne esistessero e non ne potessero esistere altri.

Per «naturale» bisogna quindi intendere la creazione, da parte dell'attore, di un sistema *completo*. È una parola che genera facilmente confusione (la confusione più banale sarebbe mischiarla alla poetica del Naturalismo). Sarebbe meglio sostituirla con il concetto, in questo contesto equivalente, di «organicità». Come l'aggettivo «naturale», anche «organico» infatti designa l'effetto prodotto sullo spettatore. Non è tanto utile per denotare i procedimenti della composizione teatrale, quanto il loro risultato⁵.

Nel Novecento, nel lavoro di coloro che vengono chiamati i «padri fondatori» della Regia, il termine organico può definire non solo il singolo attore, ma l'intero spettacolo. Indica, ora, la

⁵ È stato questo il punto di partenza per i lavori della XI Sessione dell'ISTA, che si è tenuta in Portogallo, a Montemor-o-Novo ed a Lisbona dal 14 al 25 settembre 1998. In quest'ordine di idee la distinzione tra «realismo» e «non-realismo» non è di importanza centrale, perché riguarda un livello di organizzazione diverso (superiore) rispetto a quello che presiede alla efficacia primaria della presenza scenica.

capacità di orchestrare in maniera tanto dettagliata e complessa l'insieme molteplice delle relazioni da cui è composto lo spettacolo da apparire come un sistema completo. Come se fosse una cellula della natura. Ma, naturalmente, di una natura differente (più esplicitamente differente di quel che avveniva nell'Ottocento) da quella quotidiana.

Una delle differenze del teatro novecentesco sta insomma nel fatto che le creazioni sceniche, non essendo più limitate al corpo di un grande attore, ma allargandosi all'intero palcoscenico e all'intero complesso degli attori, permettono a chi fa teatro di cominciare ad operare veri e propri «esperimenti di organicità differente». Il singolo grande attore, per quanto creatore di una organicità di fatto differente e non quotidiana, doveva comunque mimetizzarla per potersi amalgamare con il resto della compagnia. La compagnia-corpo-unico del teatro di regia può dar vita ad una organicità visibilmente diversa.

Ma la compagnia-corpo-unico non si oppone ai procedimenti tipici del Grande Attore – che del teatro ottocentesco è insieme il vertice e la contraddizione – ed anzi al contrario li sviluppa e li esplicita⁶.

La discontinuità fra il teatro «d'attore» ottocentesco, ed il teatro «di regia» novecentesco è un fatto indiscutibile, ma nello stesso tempo assai più complesso di quanto non appaia a prima vista, assai meno forte e significativa di quanto non sembri se si osserva la superficie delle risultanze e degli stili spettacolari. Corre, sotterraneo, un filo continuo che lega i primi maestri della regia all'arte di colui che apparentemente è l'antagonista, il «nemico» contro cui scende in campo l'invenzione registica: il Grande attore autonomo ed egocentrico.

È un'ipotesi che si muove su un terreno reso instabile dalla mole dei problemi storici non risolti. È difficile operare un confronto con il teatro ottocentesco finché esso resta paradossalmente enigmatico: tanto vicino, di cui sembra di conoscere ogni aneddoto, e tanto estraneo a noi che persino i suoi procedimenti artistici di base ci restano ancora in gran parte oscuri. È, inoltre, un'ipotesi che sembra contraddire la definizione più appariscente e più ripetuta della rivoluzione della regia: lo spettacolo come insieme, come fusione di corpi e di significati.

Al contrario, il tipo di lavoro operato dai primi registi sulla compagnia non mirava tanto alla costituzione di un «insieme» armonico, quanto al suo opposto, alla creazione di un vero e proprio «corpo unico», un corpo difforme rispetto a quello uma-

⁶ Cfr. a questo proposito il mio *Contrattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, «Teatro e storia», n. 17, 1995.

no, nel quale anzi si perde il perimetro individuale dei singoli esseri umani, ma unico. Un corpo nuovo, ampio, articolato, tentacolare, a cui far compiere il lavoro, la funzione, l'effetto fino a qualche decennio prima sostenuti dal Grande Attore.

Il passaggio da una visione antropocentrica ad una visione parcellizzata del mondo della scena è avvenuta individuando «cellule» capaci di scomporre l'unità del corpo umano. Tale individuazione si basa, per i padri della regia, sullo studio dei principi del movimento.

Fin dagli inizi, negli anni in cui la volontà di rivolta e di cambiamento nel teatro era più forte, e fortissimo era il desiderio di creare un tipo di potenza scenica che potesse equiparare quella dei grandi attori, si pose il problema di forme di movimento differenti.

Quando si parla delle origini della regia, in genere non si tiene sufficientemente conto dell'intreccio con la ricerca che avveniva sul versante della danza. Proprio come accade per il teatro, i primi decenni del secolo rappresentano probabilmente il periodo di maggior concentrazione di cambiamenti dell'intera storia della danza. Non riguardano un solo settore, ma rispuntano e si rispondono dappertutto: nel grande teatro e nel balletto classico, con il fenomeno dei Ballets Russes, come nelle culle del rinnovamento artistico, con la Duncan; nelle zone «periferiche» del Varietà e del Music-hall come in quelle della pedagogia sperimentale. La discussione sulla danza viene a far parte (come moda, come passione, come conversazione da salotto, come scoperta di mondi nuovi) della vita quotidiana delle classi colte⁷.

Per la danza non è soltanto un periodo di grandi spettacoli: è un periodo di fondamentali riflessioni sui principi: in quegli stessi anni Rudolph Laban elabora le sue teorie sul movimento nello spazio, Isadora Duncan scrive (ma soprattutto parla) dei centri della danza all'interno del corpo umano (la centralità del plesso solare, l'indipendenza degli arti, l'importanza del torso, motore nascosto del movimento). Saranno anche ridiscusse le teorie di Delsarte, che già avevano profondamente influenzato sia il teatro che la danza, soprattutto attraverso le parole di Ted Shawn e di Genevieve Stubbins. Si parla dell'importanza dei movimenti oppositivi.

⁷ Accanto al furore divistico per la Pavlova, o alle fondamenta per la Modern Dance, alla «cultura del corpo» ed alla riscoperta (ancora una volta) del sapere dei teatri-danza asiatici, ci furono fenomeni che – se pur connessi alla danza – sono però assai difficili da classificare, e che non si potevano far rientrare né nella Tradizione né nella Modern Dance, e che anzi talvolta (come nel più esplosivo, il caso Dalcroze-Appia ad Hellerau) non erano neppure danza in senso stretto. Però non erano neanche teatro. Tra poco arriverà anche Decroux.

L'analisi dei principi del movimento del corpo umano; la discussione sul movimento «naturale», e sulle diverse possibilità di «natura»; la moda ed il seguito che ebbe la danza in questi decenni; la presenza dei teatri-danza asiatici: tutto questo creava non solo un polo di pensiero ed uno straordinario campo di esperienza intellettuale ed emotiva, ma persino un orizzonte terminologico nuovo. Fu di grande importanza per coloro che, in quegli stessi anni, volevano rivoluzionare le leggi della scena teatrale. Perché fu come se tutta questa costellazione, che solo per brevità possiamo indicare col nome collettivo di «danza», indicasse al teatro l'esistenza di un nucleo problematico (i principi che guidano e determinano il movimento dell'attore in scena) e persino iniziasse a dare alcuni strumenti teorici per analizzarlo.

La danza dei primi tre decenni del secolo deve essere considerata, insomma, come uno degli strumenti nuovi attraverso il quale i registi hanno guardato il teatro e l'attore. Non certo, però, nel senso di una influenza diretta. Probabilmente l'esempio migliore del tipo di influenza determinato dalla danza sul teatro è quello rappresentato da Isadora Duncan e Gordon Craig: non esiste alcun tipo di influenza estetica, naturalmente. Ma il vecchio Craig che scrive su Irving ha un tipo di sguardo, di attenzione ai dettagli, persino di terminologia (la «danza» dell'attore) che nella giovinezza gli sarebbero stati in gran parte estranei.

L'influenza della danza, fondamentale *perché* indiretta, è consistita nell'aver costretto a guardare lo spettacolo in termini diversi: in termini di orchestrazione del movimento, di efficacia dell'intreccio di presenze e azioni fisiche. Aiuta a rompere quella che sembrava l'unica rete possibile di punti di riferimento, cioè quelli della storia, del livello narrativo, della verosimiglianza, della psicologia. All'influenza della danza occidentale, bisogna aggiungere quella, fondamentale, della ennesima riscoperta dei teatri asiatici. Ciò che l'Oriente offre al teatro dei primi decenni del Novecento è l'estremizzazione dell'esperienza che la danza occidentale stava mettendo a punto: il corpo-orchestra del danzatore⁸, in cui le diverse parti del corpo sembrano vivere indipendenti⁹.

⁸ Riprendo qui una terminologia messa a punto in particolare da Renzo Vescovi nell'ambito degli studi storici, teorici e pratici sull'attore-danzatore del teatro classico indiano portati avanti all'interno dell'Accademia delle forme sceniche di Bergamo.

⁹ La vista del corpo dell'attore-danzatore asiatico, strutturato in frammenti capaci di seguire non solo ritmi, logiche, direzioni, ma persino segmenti narrativi differenti, articolati con quella sapienza scenica che è il prodotto di una lunghissima tradizione, fu fondamentale per quasi tutti i padri della regia. Il corpo diviso in frammenti indipendenti, e poi minuziosamente orchestrato,

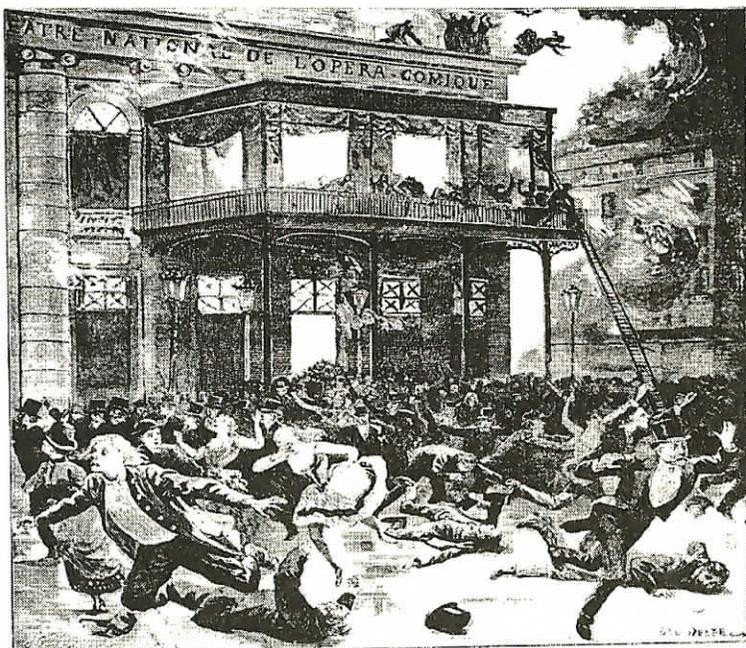
Tutto ciò circoscrive un nuovo territorio della ricerca artistica: oltre a quello definito dalla coerenza dei diversi elementi in rapporto all'oggetto della rappresentazione (l'intreccio, l'ambientazione, i personaggi e così via), vi è ora il territorio in cui viene tessuta la coesione (ritmica, formale, «musicale», biomeccanica, organica...) dei diversi elementi che costituiscono non solo l'insieme della scena, ma anche l'insieme di un individuo, il suo «corpo-orchestra»¹⁰.

L'interesse per i principi del movimento, attraverso la danza, i teatri asiatici, la riscoperta della gestualità «convenzionale» della Commedia dell'Arte, è ciò che accomuna gli inventori della regia al di là delle differenze di poetiche, di metodi e di gusti. Non è certo possibile stabilire se l'influenza della danza abbia attizzato, o addirittura innescato, un simile interesse. È invece importante ricordare come, almeno per i primi tre decenni del secolo, lo studio e la ricerca sul movimento fossero, per i registi, qualcosa di vicino ad una ossessione.

La ricerca dei principi di funzionamento del corpo umano e del suo movimento, comune tra teatro e danza, portò da subito con sé la necessità di suddividere il corpo umano in cellule di movimento autonomo. I teorici della danza cominciarono a parlare di movimenti oppositivi e paralleli. Tutto questo spinse a pensare da una parte in termini di movimento complessivo dell'intero palcoscenico (ma non secondo la regola dell'unisono, però, come avveniva in genere per il corpo di ballo in un balletto classico). Dall'altra, spinse a pensare in termini di indipendenza delle varie parti all'interno di quel microcosmo che è il corpo del singolo attore. Ha permesso, cioè, di fermarsi a prendere in considerazione i principi che potevano rompere l'unità apparente del corpo umano, per scioglierlo in ciò che lo supera e in ciò che lo compone.

dell'attore-danzatore apparve come una forma di organizzazione di una rete di relazioni tra le diverse parti tanto articolata da farne un vero e proprio microcosmo: un frammento di una natura diversa dall'usuale. Nicola Savarese ha messo in luce l'importanza ed il peso generalizzato della «riscoperta» dell'Oriente per i primi registi all'interno del suo *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

¹⁰ Oltre alla influenza della danza in senso stretto dobbiamo prendere in considerazione anche quella, più generica, ma proprio perciò più capillare, della «cultura del corpo», fiorita in Europa, ma in particolare in Germania, e del mito del corpo liberato dalle convenzioni che regolano non solo l'abbigliamento, ma anche il modo di muoversi. Si spande, inoltre, come si è detto, la passione per l'Oriente. A proposito soprattutto della «cultura del corpo», ma anche dei sommovimenti della danza all'inizio del secolo cfr. Eugenia Casini Ropa, *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.



9. Incendio dell'Opéra-Comique di Parigi, il 25 maggio 1887. Il 16 maggio 1840, l'Opéra-Comique, fondata agli inizi del XVIII sec., tornò alla Salle Favart che, distrutta dalle fiamme nel 1838, era stata ricostruita dall'architetto Charpentier rinnovando le comodità interne ma senza modifiche nell'assetto esterno. Dopo trentasette anni, il 25 maggio 1887, un gravissimo incendio distrusse questo nuovo edificio facendo ben 400 vittime. L'impresa, mantenendo lo stesso nome, emigrò al Théâtre Lyrique in Place du Châtelet.