

Marco Consolini

IL TEATRO ITALIANO VISTO DA «COMÆDIA».
SGUARDI SULLA «SORELLA LATINA»

«Comœdia», fondato da Henri Desgrange, e pubblicato a Parigi tra il 1907 e il 1937, è stato un caso, forse unico, di quotidiano interamente dedicato allo spettacolo¹. I suoi trent'anni di attività continuata, con l'unica interruzione della Grande Guerra, sono stati al centro delle attività del Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (G.R.I.R.T.), l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e l'Université Paris Diderot – Paris 7, diretto da me insieme a Sophie Lucet e Romain Piana. Fra i primi risultati va registrata la digitalizzazione della collezione completa del giornale, ormai interamente disponibile sul sito della Bibliothèque nationale de France, Gallica². Inoltre, il G.R.I.R.T. ha dedicato al quotidiano una prima giornata di studi («Comœdia», *un continent inexploré dans l'histoire du théâtre du XXe siècle*, 21 giugno 2014) e un convegno internazionale («Comœdia», *un quotidien en son temps. Nouvelles perspectives: théâtre, musique, littérature, beaux-arts, cinéma, radio...*, 19-20 giugno 2015).

Nonostante questi primi, importanti risultati, lo studio e la schedatura del quotidiano, che in trent'anni di attività ha sviluppato una mole di più di 50.000 pagine, sono appena agli inizi. «Comœdia» era stampato su formato “grande in-folio”, constava di quattro, sei o otto pagine e usciva sette giorni su sette, trecentosessantacinque giorni all'anno, estate compresa. Pertanto, questo saggio deve essere inteso come una prima lettura, quasi un viaggio tra le molte pagine, preliminare a qualsiasi studio sistematico. Tuttavia, cominciare ad analizzare da un'angolazione particolare e di grande interesse, come la percezione del teatro italiano da parte dei

¹ Il quotidiano «Comœdia» fu pubblicato ininterrottamente dal 1° ottobre 1907 al 6 agosto 1914. Riprese le stampe il 1° ottobre 1919 e le interruppe definitivamente il 1° gennaio 1937.

² <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32745939d/>>.

francesi, l'enorme mole documentaria di «Comœdia» può essere un buon modo per non farsi sopraffare dalla quantità e per cominciare a mettere in cantiere nuove conoscenze attraverso un primo esame di questi documenti, non certo inediti, ma ancora largamente ignoti o ignorati. Ci soffermeremo dunque solo sullo sguardo rivolto al panorama teatrale italiano durante i primi quattro anni di vita del giornale³, tenendo ben presente il punto d'approdo a cui esso giunse nell'ultima parte della sua esistenza.

1. *Il punto di approdo – 1927*

Le hasard veut que, dans le même temps, de nombreux écrivains ou artistes italiens se trouvent simultanément à Paris. En sorte que rien ne saurait mieux marquer que ce va et vient perpétuel, la consanguinité spirituelle de la France et de l'Italie. [...] Rien ne pouvait mieux représenter les liens profonds, indépendants des sautes de température, qui unissent et doivent unir pour leur rayonnement, deux grandes nations méditerranéennes. [...] Par delà les jalousies passagères, les fiertés chatouillées, les nations qui détiennent la substance et l'esprit de la civilisation méditerranéenne, bonheur du monde, doivent s'unir⁴.

Così scriveva Gabriel Boissy (1879-1949), redattore capo di «Comœdia» dal 1926 al 1937, introducendo una serie di interviste a personalità italiane (tra cui Umberto Fracchia, Curzio Malaparte, Pier Maria Rosso di San Secondo, Giuseppe Prezzolini, Alberto Savinio, Giorgio De Chirico) pubblicate nel quotidiano parigino fra il novembre 1927 e il gennaio 1928 sotto il titolo comune *L'Italie et nous*⁵.

³ Per lo spoglio, effettuato in gran parte sulle copie cartacee o i microfilm posseduti dalle biblioteche della SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), dell'Arsenal e del Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque nationale de France (quando la recentissima digitalizzazione sopra menzionata non era ancora disponibile), ringrazio sentitamente Livia Cavaglieri e Claudio Pirisino: senza il loro prezioso e generosissimo aiuto, questo articolo non esisterebbe.

⁴ Gabriel Boissy, introduzione a Max Frantel, *Pourquoi l'Italie recherche ses caractéristiques profondes. Un entretien avec M. Umberto Fracchia*, «Comœdia», 7 novembre 1927.

⁵ A questo proposito, si veda l'interessante articolo di Anna Frabetti, «*L'Italie et nous*». *Alcune interviste francesi a scrittori italiani dell'epoca fascista*, «Filologia e critica», n. 1, gennaio-aprile 2000, pp. 69-94.

«Comœdia» non nascose, negli anni Venti e Trenta, un notevole interesse per l'Italia. Scorrendo il giornale in quegli stessi giorni si può incontrare per esempio, in prima pagina, la celebre foto di Benito Mussolini e Gabriele D'Annunzio a Gardone con la seguente didascalia: «A l'heure où la Comédie-Française accueille et va jouer *La Torche sous le boisseau*, de Gabriele D'Annunzio, il est curieux de voir en conversation familière les deux hommes qui représentent dans l'Italie actuelle les forces d'action et d'intellectualité»⁶.

Boissy, che nutriva grande ammirazione per la personalità del Duce (si fece ritrarre in un busto bronzeo di sembianze sorprendentemente mussoliniane), era certamente un nazionalista, (fra le altre cose, fu lui, nel primo dopoguerra, a proporre la fiamma perpetua sotto l'Arco di Trionfo come monumento al Milite Ignoto). Era un uomo di destra affascinato dallo "Stato forte". Ma era anche molto di più, almeno dal punto di vista della cultura teatrale: molto vicino a Copeau, fu uno dei pochi a comprendere il senso della sua fuga in Borgogna. Fu anche uno dei pochi giornalisti francesi capaci di leggere con attenzione partecipe gli spettacoli di Stanislavskij, di Tairov. E del resto, anche Copeau, in questi anni, era un ammiratore di Mussolini, o almeno era molto interessato al suo operato, soprattutto in termini di politica culturale, come molti altri francesi, anche di sinistra.

«Comœdia» in questi anni testimonia dunque quello che era in realtà un interesse generalizzato e, in fondo, ideologicamente piuttosto ecumenico, per il "nuovo corso" italico in fatto d'intervento statale in materia di cultura. Era un giornale senz'altro piuttosto conservatore, ma sufficientemente aperto per dare spazio a una notevole pluralità di voci: negli anni vi hanno trovato spazio Claudel e Copeau, ma anche Artaud e i surrealisti; vi hanno collaborato tanto Léon Blum quanto Jean-Pierre Liausu (autore di violentissimi testi antisemiti all'epoca di Vichy).

Non era sempre stato così. La notevole evoluzione dell'atteggiamento nei confronti dell'Italia può anzi rivelarsi un banco di prova per esaminare i cambiamenti di «Comœdia», testimone preziosissimo della vita teatrale non solo francese, nei cruciali decenni a cavallo del primo conflitto mondiale.

⁶ «Comœdia», 6 dicembre 1927.

Negli anni Trenta, l'interesse per i molteplici annunci d'intervento statale in materia di teatro⁷ provenienti dalla «sorella latina» ribaltò infatti in buona parte l'atteggiamento iniziale di «Comœdia», improntato al ben noto e persistente *complexe de supériorité* transalpino nei confronti dell'Italia. È un cambiamento molto significativo tanto per la storia del protagonismo del teatro francese in ambito internazionale, quanto per quella del giornale, che era funzione dell'altra: fintanto che il sistema di mercato parigino poté rivendicare un'indiscussa centralità in materia di spettacolo, «Comœdia» poté fregarsi di esserne il fiero ambasciatore nel mondo. Quando la prosperità economica di questo tipo di mercato cominciò a venir meno, a scricchiolare, «Comœdia», pur sapendo che senza quel mercato veniva meno la sua stessa ragione di essere, si avvicinò ad altri modelli.

2. *Le dinamiche economiche dietro la nascita di «Comœdia»*

La nascita del giornale, in effetti, fu indissolubilmente legata alle dinamiche economiche che reggevano il mercato teatrale parigino d'inizio secolo. Il suo fondatore, Henri Desgrange (1865-1940), seppur appassionato di teatro, non ne era certo uno specialista: è meglio noto in quanto inventore del Tour de France, un *homme de sport* che si era lanciato nel giornalismo con la creazione de «L'Auto», antenato del più importante giornale sportivo francese ancora in vita: «L'Equipe». Nel 1907, Desgrange intuì un possibile affare nella scommessa un po' folle di dar vita a un quotidiano quasi interamente dedicato allo spettacolo. Reclutò alcune firme celebri come Tristan Bernard, Jean Richepin, Willy (alias Henri Gauthier-Villars, primo marito di Sidonie-Gabrielle Colette), Vincent D'Indy, Emile Mas, un po' dopo anche Léon Blum, destinato in seguito a diventare il capo del governo del Front Populaire.

⁷ Per un'analisi dell'intervento pubblico in materia teatrale da parte del fascismo cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994. Sulla vivacità del teatro italiano di questo periodo, cfr. *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul paesaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia fra il 1911 e il 1934*, dossier a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

Vi unì la sua squadra di giornalisti letterario-sportivi, a cominciare da Gaston de Pawlowski (1874-1933), che fu redattore-capo di «Comœdia» fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

La scommessa fu vinta rapidamente. Un anno dopo la nascita del giornale, Tristan Bernard si divertì a prendere in giro coloro che avevano predetto la rapida fine di «Comœdia»⁸ proprio nei giorni in cui veniva lanciata «Comœdia illustré», rivista quindicinale patinata e riccamente illustrata⁹. La società finanziaria creata per gestire il quotidiano (*Société Anonyme des Journaux Littéraires et Artistiques*), i cui principali azionisti, oltre a Desgrange, erano soprattutto industriali, fu presto in attivo: il giornale s'impose rapidamente nel panorama mediatico, con una tiratura di tutto rispetto (fra le 25.000 e le 80.000 copie, a seconda delle fonti) e un'imponente struttura redazionale stimata fra i cento e i centodieci collaboratori interni ed esterni.

Per comprendere lo stretto rapporto di «Comœdia» con la parte industriale del fenomeno teatrale, vale la pena di leggere una rubrica apparsa fin dai primi mesi, la *Revue financière des valeurs de théâtre*, che invitava il lettore a:

Parcourir Paris et à rendre visite à ses principaux théâtres, pour voir comment se comportent leurs actions. [...] Les bénéfiques des diverses entreprises théâtrales sont assez aisément calculables et le succès de telle pièce, le pouvoir d'attraction de telle de nos grandes actrices, sont des indications au moins aussi précises que bon nombre d'informations prétendues sensationnelles, dont une presse *ad hoc* émaille les exercices de nos entreprises industrielles, minières, métalliques et autres¹⁰.

È in questo contesto, fortemente condizionato dalla dimensione

⁸ Cfr. Tristan Bernard, *Prophéties*, «Comœdia», 30 settembre 1908.

⁹ «Comœdia illustré» (1908-1935), diretto da Maurice de Brunhoff, nato come supplemento illustrato di «Comœdia», conobbe una progressiva autonomia rispetto al quotidiano. Fu pubblicato ininterrottamente dal dicembre 1908 all'agosto 1914. Dopo la pausa della guerra, riprese le stampe nel novembre 1919 e le interruppe di nuovo nel dicembre 1921. Nel gennaio 1922 avvenne la fusione con un altro, storico periodico teatrale illustrato, «Le Théâtre» (nato nel 1898): «Le Théâtre et Comœdia illustré», diretto da Jacques Hébertot, fu pubblicato fino al novembre 1926. La rivista riapparve nel 1929, ritrovando il suo titolo originario ma anche il rinnovato controllo editoriale del quotidiano e interruppe definitivamente le pubblicazioni nel 1935.

¹⁰ «Comœdia», 27 gennaio 1908.

economica, che vanno inquadrare le osservazioni sul teatro italiano nelle pagine di «Comœdia».

Uno dei primi articoli dedicati a quanto avveniva oltralpe, anonimo, intitolato *Nos Auteurs Dramatiques en Italie*¹¹, può aiutarci a comprendere lo spirito col quale «Comœdia» guardava al teatro italiano: come a un terreno di conquista per la drammaturgia francese, capace di fornire con continuità prodotti diversificati, di cui i cugini italiani avrebbero dovuto riconoscere la provata efficacia commerciale facendo tacere certi isolati mugugni:

Le théâtre de M. Sardou est toujours en grand honneur dans la “nation soeur”. A lui seul, sans aucune exagération, il fait vivre la plus grande partie des acteurs italiens, qui ne se lassent jamais de jouer, *Divorçons*, *Tosca*, *Fédora*, etc. [...] La vogue toutefois appartient véritablement aux vaudevillistes. Georges Feydeau, Maurice Hennequin, Pierre Veber, etc. Ne comptent que des succès et remplissent continuellement les salles où on joue leurs pièces. La «troupe Talli» et la «troupe Sichel» ont gagné presque une fortune avec *La Dame de Chez Maxim's*, *Florette et Patapon*, etc.¹²:

Vedremo a breve che questa relativa bonomia fu abbandonata rapidamente quando si trattò di commentare il noto conflitto fra la SIA di Marco Praga e gli importatori del repertorio francese, Adolfo Re Riccardi in particolare.

Parallelamente, l'Italia rimaneva sempre, almeno per il «Comœdia» dei primi anni, la terra di straordinari attori, di danzatrici e, soprattutto, di cantanti: il paese dell'Opera e della Commedia dell'Arte. Per tutti questi motivi, che vanno da ragioni di opportunità commerciale a una certa miopia culturale, le notizie relative all'Italia e agli artisti italiani sono dunque di tre tipi: quelle che parlano degli interessi francesi in Italia (autori che vi sono rappresentati o, più raramente, compagnie che vi si producono); quelle che riguardano il settore in cui si riconosce l'eccellenza italiana, vale a dire, sostanzialmente, il teatro musicale; quelle che si riferiscono ad artisti che hanno rapporti stabili e durevoli con la Francia, in particolare con Parigi.

¹¹ «Comœdia», 9 novembre 1907. Il sottotitolo, anch'esso interessante, è: «La “soeur latine” diffère parfois d'avis d'avec nous: ce cas se produit dans les meilleures familles».

¹² *Ibidem*.

3. Volti italiani in «Comœdia»



Giovanni Grasso e Mimì Aguglia (10 gennaio 1908); Camillo Antona-Traversi (15 maggio 1909); Ermete Novelli (26 ottobre 1907)

Può essere interessante, per i quattro anni scelti per la nostra inchiesta, stilare per prima cosa un elenco che a prima vista potrebbe apparire poco significativo: quello dei soggetti di ritratti fotografici e/o di caricature. Per «Comœdia», che si fregiava del titolo di giornale illustrato, si trattava in realtà di discriminanti importanti: la fotografia e, ancor più, la caricatura testimoniavano una particolare rilevanza mediatica. Nel periodo preso in considerazione, disegni con tratti più o meno comici sono riservati a D'Annunzio e a Camillo Antona-Traversi fra gli autori, a Ermete Novelli e a Giovanni Grasso (quest'ultimo, con la sua partner Mimì Aguglia, costituisce un caso a parte, su cui ritorneremo) fra gli attori, al cantante Enrico Caruso e al compositore Ruggero Leoncavallo in ambito lirico. Abbondano anche le fotografie: oltre alle personalità citate vi ritroviamo più volte Eleonora Duse, ma anche Emma Gramatica o Bella Starace-Sainati fra le attrici; Carlotta Zambelli per la danza; Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Arturo Toscanini, Gino Marinuzzi, Edoardo Vitale, Rosina Storchio e Lina Cavalieri per il mondo dell'Opera; Filippo Tommaso Marinetti, Sem Benelli e Marco Praga fra gli autori. Il caso di quest'ultimo è assai significativo: se meritò di veder comparire per ben tre volte il suo ritratto¹³, non fu

¹³ La foto di Praga compare a corredo di tre articoli: il primo di P. Mealy, *La vérité sur le trust italien*, «Comœdia», 9 gennaio 1908, il secondo, di Renzo Sacchetti, *Comœdia à Milan. Le nouveau traité d'alliance entre auteurs et comédiens en Italie*, 2 giugno 1909, il terzo di Camille Monnet (in seguito corrispondente da Torino), *La Confédération théâtrale italienne. Toujours le même pacte d'alliance*, «Comœdia», 17 agosto 1909.

in quanto drammaturgo, ma come direttore della SIA, ovvero per via del suo contenzioso con Re Riccardi e, in misura minore, con Silvano D'Arborio e Gallieno Sinimberghi, anch'essi immortalati più tardi sulle pagine di «Comœdia»¹⁴. Questo stesso criterio – la rilevanza di un rapporto con gli interessi o con la curiosità francesi – è confermato in diversa misura dagli altri esempi: sono noti i rapporti con la Francia di D'Annunzio, Marinetti, Antona-Traversi e a maggior ragione della Zambelli; la Gramatica o la Starace-Sainati interpretavano in quel momento e non a caso *pièces* del repertorio francese, mentre Benelli e Grasso comparivano a causa di un'opera drammatica (*La Cena delle beffe*) o di una tournée data a Parigi. In ambito teatrale, solo le star internazionali come Novelli o la Duse potevano figurare in prima pagina senza un preciso motivo contingente, mentre personaggi come Caruso, Puccini, Giordano, o Toscanini rientravano a pieno titolo nell'ambito di comprovata competenza italiana: l'Opera e il bel canto.

4. Il caso Marco Praga – Re Riccardi

Anche se vanno registrate alcune eccezioni notevoli (Livorno, Padova, Parma, San Remo e persino Voghera), le notizie riportate da «Comœdia» riguardavano sostanzialmente un numero ridotto di città, nell'ordine seguente: Milano, Roma, Torino, Napoli e Genova¹⁵. Si tratta per lo più di notizie anonime, brevi o brevissime, pubblicate nella rubrica *Province et étranger*, a cui si aggiunsero, a partire dal novembre 1908, resoconti più articolati da Milano («Comœdia» à Milan), firmati Renzo Sacchetti (giornalista e traduttore, fra gli altri, di Molière); poi da Torino

¹⁴ *Le Théâtre en Italie. Le fameux pacte d'alliance donne à une nouvelle Fédération théâtrale*, «Comœdia», 12 febbraio 1910. L'articolo, sormontato da un montaggio dei ritratti fotografici dei tre importatori, è firmato "L'informé" e vi si può leggere: «Le camp théâtral italien est donc divisé en deux partis, l'un contre l'autre armato [in italiano nel testo, e questa citazione manzoniana tradisce una penna italiana, molto probabilmente quella dello stesso Silvano D'Arborio], l'un obéissant au cri de Marco Praga, l'autre rangé sous le drapeau italo-français du général Re Riccardi» (*Ivi*).

¹⁵ Ci si chiede perché non Venezia, per esempio, o Bologna, dove le stagioni d'opera erano assai importanti. Tale esclusione doveva essere legata alla rete di corrispondenti del giornale, determinata senz'altro da ragioni di opportunità economiche, ma anche da fattori più casuali difficili da stabilire.

(maggio 1909), firmati Camille Monnet; da Napoli (novembre 1909), firmati Ugo Scaliniger¹⁶ e, infine, da Roma (febbraio 1910), firmati Silvano D'Arborio (già citato traduttore e importatore di *pièces* francesi).

Il tenore delle notizie dall'Italia, anche quando si tratta di articoli più lunghi, che appaiono talvolta in prima pagina, andava raramente al di là della pura informazione, e i temi trattati confermano le considerazioni fatte in precedenza: una forte rilevanza dell'Opera lirica (molte notizie dalla Scala e dal Dal Verme di Milano, dal Regio di Torino e dal San Carlo di Napoli) mentre, a eccezione di alcune personalità più rilevanti, come D'Annunzio, di cui il giornale seguì passo passo la creazione de *La Nave* al Teatro Argentina di Roma, le informazioni teatrali sembrano privilegiare le attività che riconducevano in qualche modo alla Francia.

Il caso più emblematico è rappresentato dal contenzioso che oppose la SIA e Marco Praga ad Adolfo Re Riccardi¹⁷: «Comœdia» ne diede conto con costanza, prendendo apertamente posizione a difesa degli interessi francesi, schierandosi dunque a favore di Re Riccardi. Si prenda ad esempio un trafiletto, pubblicato nel settembre 1910 fra gli *échos* (anonimi, cioè a firma *Le Masque de verre*) della prima pagina:

Ça se décolle.

On se souvient des articles dithyrambiques communiqués à la presse pour célébrer la victoire du «Pacte d'alliance», conclu entre la Société des Auteurs italiens et les directeurs des troupes [...]. Déjà beaucoup de défections s'étaient produites dans les rangs des ligueurs, mais plusieurs impresarii importants, Zacconi, Talli, Ando et Bensini étaient restés fidèles à l'Association dirigée par M. Marco Praga. Or, ces directeurs viennent d'adresser à la Société une lettre dans laquelle ils demandent d'être déliés de leurs engagements.

¹⁶ Di Scaliniger e Monnet non siamo stati in grado d'individuare con precisione l'identità.

¹⁷ Accessi concorrenti nel mercato dei copioni, Re Riccardi e Praga furono fautori di due idee opposte della gestione dei diritti d'autore: il primo difensore della libertà d'impresa e di una gestione privata del diritto d'autore, nonché grande importatore del repertorio francese di successo commerciale; il secondo intenzionato a fare della SIA l'unico organo di tutela della proprietà intellettuale in Italia. Si vedano Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984 e Livia Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, con un'appendice di Matteo Paoletti, Corazzano, Titivillus, 2012.

C'est le triomphe de M. Re-Riccardi, qui a défendu avec autant d'énergie que d'habileté les intérêts des auteurs français. M. Marco Praga restera seul avec sa gallophobie: nous avons, depuis longtemps prévu ce dénouement¹⁸.

O ancora, l'articolo, pubblicato il 7 novembre dello stesso anno, in cui veniva annunciata, con tono di vittoria, la presunta fine del contenzioso e le altrettanto presunte dimissioni di Praga:

C'est fini. Le pacte d'alliance, la magistrale conception de M. Marco Praga, dont le but avéré, sinon avoué, était le boycottage du répertoire français en Italie [...] n'existe plus que nominale. [...] Donc, M. Marco Praga va, fort probablement, et très sagement, céder la place, et tout s'arrangera aussitôt pour le plus grand bien des auteurs français, du public et des directeurs italiens¹⁹.

Vi fu di conseguenza una lettera di smentita dell'interessato²⁰, che si aggiunse a quelle pubblicate in precedenza da Praga, Re Riccardi, Sardou e di tanti altri.

5. *Gaston de Pawlowski, redattore capo nei primi anni di «Comœdia»*

Al di là di questa lunga *querelle*, che interessò «Comœdia», oltre che per i motivi appena esposti, anche per ragioni puramente giornalistiche – il quotidiano coglieva infatti ogni occasione per sfruttare ad arte conflitti e polemiche, trasformandoli in autentici *feuilleton* da servire ai propri lettori – altri indizi confermano un atteggiamento che potremmo definire di “imperialismo culturale”, venato talvolta di vera e propria supponenza, nei confronti delle cose teatrali d'Italia. Basti leggere questo breve editoriale del redattore-capo, Gaston de Pawlowski, comparso nei primi mesi di pubblicazione del giornale, che riproduciamo integralmente:

Au sujet des théâtres italiens, j'ai lu avec étonnement, dans plusieurs journaux, des descriptions enthousiastes des salles de spectacle italiennes et de la ferveur avec laquelle le public y assistait aux représentations théâtrales.

¹⁸ «Comœdia», 1° settembre 1910.

¹⁹ Léon Nunes, *La fin du pacte d'alliance. La démission probable de M. Marco Praga*, «Comœdia», 7 novembre 1910.

²⁰ *Le pacte d'alliance n'est pas rompu. Une lettre de M. Marco Praga*, «Comœdia», 13 novembre 1910.

J'avoue j'en ai conçu quelque étonnement. S'il est évident que les Italiens sont nos véritables grands-parents en matière de théâtre et que l'Art dramatique se confonde pour eux avec la vie quotidienne, il n'en demeure pas moins vrai que leur façon d'assister au spectacle ne ressemble en rien à notre manière habituelle ni à celle de nos excellentes voisins les Anglais.

Les prix d'entrée au théâtre se décomposent en deux parties: un droit d'entrée tout d'abord, qui permet de circuler dans les couloirs, de bavarder pendant un acte ou d'aller au café, et un second droit, qui permet de prendre un fauteuil. Il en résulte une circulation invraisemblable pendant toute la durée de la pièce, et l'on pourrait comparer l'aspect d'une salle italienne au cours de la représentation, à une salle française pendant un entr'acte, avec cette différence, toutefois, que, dans le plus petit théâtre parisien, on peut se croire dans un salon, tandis qu'une salle italienne donne plutôt l'impression d'une salle d'attente de gare ou d'un café.

D'un fauteuil à l'autre, les gens s'interpellent, causent tranquillement, épluchent des oranges, dévorent on ne sait quelle pastèque qui prennent parfois la forme plus odorante de la mortadelle.

Des malheureux qui hurlent sur la scène, personne ne semble prendre souci. On est là comme au Forum, pour causer, pour s'observer, pour se montrer, et si l'on baissait le rideau au milieu d'un acte, je crois bien que personne ne s'en apercevrait.

Je sais bien que certains théâtres comme la Scala de Milan ont des allures plus septentrionales, il n'en demeure pas moins vrai que les théâtres de Rome et de Naples, par exemple, sont encore bien loin de donner l'impression de correction que l'on a dans le dernier de nos cafés-concerts parisiens.

Ce sont là de ces constatations qui ne sauraient, en aucune manière, tourner à la critique ; chacun agit suivant son tempérament et, en fait d'art, les Italiens, sont nos maîtres ; il n'en importe que plus pour nous de défendre les légers avantages que nous pouvons avoir en la matière, et je crois que la bonne tenue de nos salles est de ceux-ci²¹.

Pawlowski, ex giornalista sportivo e legato alla *bohème* di Montmartre, era solito a questi brevi e sarcastici articoli di costume, pubblicati quotidianamente in prima pagina col chiaro intento di provocare discussioni e, eventualmente, polemiche profittevoli alle vendite del giornale. Ma, nei giorni successivi, non si registrarono reazioni²²: segno evidente del fatto che questo genere di affermazioni rientrava nel normale tono apertamente *chauvin* del giornale.

²¹ Gaston de Pawlowski, *Théâtres italiens*, «Comœdia», 21 gennaio 1908.

²² Ve ne fu una, in realtà, qualche settimana dopo: vedi nota 30.

6. Contro il teatro musicale italiano

Di reazioni ve ne furono, invece, e numerose, quando «Comœdia» si fece promotore, nei primi mesi del 1910, di un attacco in piena regola al teatro musicale italiano e alla voga del cosiddetto “verismo”. A seguito del successo riscosso da *Pagliacci* di Leoncavallo all’Opéra-Comique, il giornale raccolse le opinioni di numerose personalità del mondo musicale – fra i quali Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas, Reynaldo Hahn, Vincent d’Indy (il titolare per «Comœdia» della critica musicale). Queste testimonianze assunsero presto un tono d’invettiva, sorprendentemente violento, contro i «volgari accenti melodici», la «grossolanità dei facili effetti» di alcune opere, ai cui autori – Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni e Giacomo Puccini, in particolare – venne persino contestato il titolo di compositori²³. La grancassa mediatica, tanto sistematicamente ricercata dal giornale, questa volta si attivò subito. Come racconta con dovizia di particolari Jean-Christophe Branger, descrivendo quella che definisce la «crisi del 1910», ci furono molti interventi, da quello di Pierre Lalo che, sulle colonne de «Le Temps», mise in guardia contro la tentazione del «protezionismo musicale», a quelli, ospitati da «Comœdia», di Camille Saint-Saëns, di Ricciotto Canudo, di Giacomo Puccini e di Claude Debussy (il quale smentì almeno in parte le sue iniziali dichiarazioni)²⁴.

Se ci confrontiamo poi con la reazione iniziale del giornale al grande successo dell’opera di Leoncavallo, anche qui possiamo ritrovare i caratteri di quel riflesso nazionalista istintivo, miscuglio di sufficienza e acredine protezionista, di cui «Comœdia» si voleva fare titolato por-

²³ Louis Borgex, *Enquête sur la Musique moderne italienne*, «Comœdia», 31 gennaio 1910. L’articolo raccoglie le testimonianze di Gabriel Fauré, Claude Debussy, Vincent d’Indy, Marie-Emmanuel Savard, Reynaldo Hahn, Camille Chevillard, Alfred Bruneau, Paul Dukas e Alfred Cortot.

²⁴ Si veda a questo proposito Jean-Christophe Branger, *Les Compositeurs français et l’Opéra italien: la crise de 1910*, in *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, a cura di Jean-Christophe Branger e Alban Ramaut Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2004. Cfr. inoltre Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, in particolare il capitolo *L’opera verista a Parigi: una “querelle” musicale a confronto* (pp. 1-66), e *Madama Butterfly, mise en scène di Albert Carré*, a cura di Michele Girardi, Torino, Edizioni EDT, 2013.

tavoce. È il celebre Willy a esprimerlo al meglio con la sua abile penna, tanto velenosa quanto divertita.

Fin dagli inizi di «Comœdia», Henry Gauthier-Villars vi aveva trasferito la sua nota rubrica di cronaca musicale – *La Lettre de l'ouvreuse* – iniziata qualche decennio prima su «L'Echo de Paris». Su «Comœdia» firmò col suo pseudonimo più noto, Willy, quasi a sottolineare un'esplicita presa di posizione.

Notre sœur n'a pas en ce moment une très bonne presse. Reconnaissons, d'ailleurs, que l'Italien, vraiment, exagère. Elle nous a fait le coup classique du parent de province qui, sous prétexte de visiter l'Exposition, débarque à Paris avec une redoutable smala et un camion chargé de malles, prend tranquillement possession du logis et de ses hôtes, s'installe dans la meilleure chambre, les contraint d'aller coucher à l'hôtel, boit leur vin, exige le renvoi du chef dont les menus lui déplaisent et trousse les femmes de chambre à défaut de la maitresse de céans. Courtoisement, nous avons invité nos voisins à visiter notre Opéra-Comique: la maison leur a paru bonne, ils en ont aussitôt pris livraison. Sans retard, ils ont organisé leur existence: exigé un chef d'orchestre connaissant leurs goûts, choisi le mardi pour faire exécuter *La Vie de Bohème*, le mercredi pour *La Tosca*, le jeudi pour *Cavalleria*, le vendredi pour *Butterfly* et le samedi pour *I Pagliaci*. Le dimanche et le populaire lundi sont gracieusement abandonnés à M. Carré pour les ouvrages français qu'il lui plairait de mettre en scène. Et nos compatriotes approuvent sans réserve ce programme de réjouissance.

Dans un article où l'indignation s'élève jusqu'au lyrisme, Gaston Carraud a stigmatisé les mœurs impudentes de ces pifferari encombrants. «A la porte les barbares!» crie-t-il d'une voix forte que nous ne lui connaissions pas. «Leur œuvre tout entier est bon à mettre où dit l'Alceste de Molière... Ces ouvrages ne sont pas seulement laids et mauvais en eux-mêmes: ils sont dangereux pour la santé publique... etc.». Comment ne pas être de son avis après la représentation d'hier?

Parmi tous les Italiens contemporains, Leoncavallo me semble détenir le record de la grossièreté, de la platitude et de l'ignorance. Ces *Paillasses* [...] sont la honte de l'art lyrique²⁵.

Gauthier-Villars, che tra le altre cose era stato uno dei primi estimatori della novità del linguaggio musicale di Debussy, doveva essere sinceramente ostile ai “veristi” italiani, ma appare chiaro che una tale

²⁵ Willy [Henri Gauthier-Villars], *Théâtre de l'Opéra-Comique*. Phryné, *opéra-comique de Camille Saint-Saëns*, Paillasse [Pagliacci], *drame lyrique de Ruggero Leoncavallo*, «Comœdia», 14 gennaio 1910.

violenza verbale non era dovuta esclusivamente a questioni d'estetica musicale. Non a caso, nell'articolo citato da Willy, si afferma: «Questi Italiani, che vivono da noi come ghiotti parassiti, a casa loro si proteggono accuratamente dall'invasione delle derrate francesi. [...] Dovremmo anche noi gridare, per sempre: fuori barbari!»²⁶. E proprio di protezione degli interessi dei compositori nazionali si trattava. Le pagine di «Comœdia» permettono infatti di ricostruire le pressioni esercitate sul governo affinché nel nuovo contratto di gestione dell'Opéra-Comique, prossimo alla scadenza, venisse stabilita una quota fissa di novità francesi da rappresentare. All'interno della Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) fu creata una commissione apposita, denominata «Groupe de la musique», in stretta relazione con una vera e propria *lobby* parlamentare, il «Groupe de l'Art», che costrinse Albert Carré a giustificare il suo operato di fronte al governo²⁷. Le memorie di Carré mostrano come la polemica scatenata da *Pagliacci* fosse tutt'altro che una novità. Le sue origini risalivano almeno al debutto francese di *Madama Butterfly*, andata in scena nel dicembre 1906, quando il trionfo dell'opera pucciniana era valso al direttore dell'Opéra-Comique l'accusa d'essere al soldo dell'editore Ricordi. Ma gli attacchi, ricorda Carré, non erano mai giunti a un tale livello istituzionale: «La campagna raggiunse il punto culminante nel 1910, quando diede luogo a un'interpellanza alla Camera e il caso fu portato addirittura al cospetto del Ministro!».²⁸

«Comœdia» dovette svolgere un ruolo non indifferente nella pressione mediatica esercitata sul direttore dell'Opéra-Comique. Quando fu ridiscusso il *cahier des charges* del teatro, il giornale si spinse quasi a rivendicare a sé il merito d'aver difeso con successo gli interessi del teatro musicale francese:

²⁶ Gaston Carraud, *Fuori barbari!*, «La Liberté», 11 gennaio 1910.

²⁷ A proposito delle *lobbies* degli autori e compositori francesi, molto attive in Parlamento, si veda la tesi di dottorato in storia contemporanea di Sylvain Nicolle, *La Tribune et la Scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIXe siècle (1789-1914)*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Université de Paris-Saclay, 2015, in corso di pubblicazione presso le edizioni Armand Colin. L'autore dedica un intero capitolo alla «Crisi del 1910», dimostrando come «Comœdia» abbia assunto in quel frangente un vero e proprio ruolo di piattaforma mediatica per le rivendicazioni protezioniste.

²⁸ Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon, 1950, pp. 316-317.

Nous avons dit que Dujardin-Baumetz [sottosegretario alle Belle Arti, incaricato delle questioni teatrali] s'était entretenu de la question de l'Opéra-Comique avec un certain nombre de personnalités connues pour leur compétence en matière théâtrale, comme MM. Paul Hervieu et Paul Ferrier [presidenti della SACD]. [...] Il tiendra compte également des observations qui lui ont été soumises par Xavier-Leroux [presidente del citato "Groupe de la Musique"].

Nous croyons pouvoir annoncer que, dans une très bonne mesure, M. Dujardin-Baumetz donnera satisfaction aux réclamations émises par les artistes français, réclamations dont *Comœdia* s'est fait l'écho. Il donnera aussi satisfactions à ceux qui désirent voir que la musique française soit encore plus en honneur dans les théâtres nationaux²⁹.

7. Perfezione francese e capacità di improvvisazione italiana

Lo sguardo di «Comœdia» sull'Italia e i suoi artisti era senz'altro condizionato dalla necessità di proteggere gli interessi della produzione nazionale. Ma anche quando si può ravvisare nelle pagine del giornale una sincera ammirazione per la vitalità del teatro e della tradizione culturale d'oltralpe, questa si accompagna in genere a una sorta d'inconsapevole presunzione di superiorità. È il caso, per esempio, dell'articolo pubblicato in uno dei primi numeri del quotidiano teatrale da un giovane autore drammatico, Paul-Hyacinte Loyson, reduce entusiasta da un soggiorno in Italia per seguire le rappresentazioni di una sua pièce, *Ames ennemies*, a opera della compagnia di Ruggero Ruggeri e Emma Gramatica. Loyson, che diceva «essersi sentito, in quanto francese, a casa propria in Italia» e che lodava l'arte degli attori quanto la generosità del pubblico, non poté impedirsi infatti di scrivere:

Chez nous, plus d'art, plus de méthode, plus de perfection. Chez eux, l'improvisation cavalière, l'inspiration puisée toute vive à la source vierge de l'émotion: le

²⁹ Raphaël Mairoi, *M. Dujardin-Baumetz et l'Opéra-Comique*, «Comœdia», 11 dicembre 1910. Mairoi, titolare della rubrica «Comœdia à la chambre», pubblicherà in seguito un notevole numero di articoli dedicati alle contrattazioni relative all'Opéra Comique, fino alla riproduzione in esteso del nuovo *Cahier de Charge* (in anteprima rispetto alla pubblicazione sul «Journal officiel»), l'8, il 9 e il 10 agosto 1911, contratto che stipulava l'obbligo di riservare un minimo di duecentosessanta rappresentazioni annue a opere contemporanee nazionali e del repertorio classico.

triomphe obstiné de la *Commedia dell'Arte*. Ils apprennent une pièce en trois jours, jouent «au souffleur» du commencement à la fin et ont l'air de savoir par cœur³⁰.

Si tratta d'una reazione sorpresa e affascinata da un modo di fare teatro, specie da parte degli attori italiani, che allo sguardo transalpino doveva apparire al tempo stesso naturale ed esasperato, trasandato eppure estremamente preciso, frutto d'una pratica ammirevole ma difficilmente comprensibile (e soprattutto irriproducibile) nel contesto francese, poiché legata a un modo d'essere considerato tanto esotico quanto *primitivo*.

8. *Il caso Grasso*

Per fissare icasticamente questa visione dell'altro da sé, materializzata nei “cugini italiani”, il caso volle che «Comœdia» incontrasse, a pochi mesi dalla sua nascita, una delle realtà teatrali italiane più singolari e interessanti d'inizio Novecento: la compagnia di Giovanni Grasso. L'organizzatore della sua tournée parigina, l'abile Aurélien Lugné-Poe, si servì del resto non poco di «Comœdia» per prepararne il terreno: il giornale pubblicò annunci entusiasti con largo anticipo sull'arrivo della compagnia siciliana, «la plus réputée dans les pays latins, pour sa cohésion et pour les effets tragiques qu'elle obtient»³¹.

Giunti a Parigi, Giovanni Grasso, Mimi Aguglia e compagni confermarono e al tempo stesso scompagnarono tutti i luoghi comuni che

³⁰ Paul-Hyacinthe Loyson, *Nos auteurs en Italie. Les Ames ennemies au Teatro Manzoni de Milan*, «Comœdia», 16 novembre 1907. È da segnalare che fu proprio Loyson l'unico a rispondere allo sprezzante articolo di Pawlowski sopra citato, in questi termini: «Mon cher Directeur, Quelle pastèque vous venez de lancer dans le jardin de nos amis d'Italie! Que dis-je, 'jardin'? Votre projectile a balayé tout leur scène et rebondi sur le côté *cour!* Mais vous, que l'Italie scandalise si fort, apprenez qu'on vous le rendrait bien. Anglais, Allemands et Américains ont des frémissements d'hermine indignée, retroussant sa queue sous sa patte, lorsqu'il leur arrive de risquer les pieds dans nos plus inclites établissements». E dopo aver perorato la causa dei teatri italiani, e in modo particolare del pubblico popolare che ne riempiva d'entusiasmo i loggioni, l'autore concludeva così: «Tâchez de pardonner ces impertinences à un ami des Italiens et de vous, qui signera, cette fois, Paolo-Giacinto Loyson» (*Théâtres latins*, «Comœdia», 3 febbraio 1908).

³¹ «Comœdia», 29 novembre 1907.

avevano alimentato la loro attesa: i giornalisti di «Comœdia» si trovarono di fronte ad attori «provenienti da quell'“isola delle differenze” che agli occhi delle società occidentali [e, a maggior ragione, di quelli del microcosmo teatrale parigino] aveva ancora un connotato esotico, indossarono i singolari abiti del “diverso più vicino possibile”, l'esotico del giardino di casa»³². Il risultato fu che di fronte a tale “stranezza”, il dibattito divenne presto “interno”, come se lo specchio deformante della compagnia siciliana obbligasse i francesi a interrogare l'attualità della loro produzione teatrale, specie intorno alla controversa nozione di “realismo”. Jean Richepin, poeta e prima firma critica di «Comœdia», scrisse a questo proposito:

Nos interprètes, à nous, sont, en général, des diseurs, des artistes de nuances, même dans la force, des élégants, des sobres, des distingués, même dans l'outrage tragique ou comique, bref des gens qui jouent très peu avec leurs gestes, peu avec leur physionomies, et presque uniquement avec leur voix. Les acteurs siciliens agissent d'abord, et encore, et toujours, et ne font réellement que cela. [...] En réalité, ces *acteurs* jouent la comédie comme on a dû la jouer toujours aux époques primitives où la psychologie était sommaire, s'écrivait en gros, se traduisait en gestes, pouvait se passer du verbe.

Et je me demande, en effet, pourquoi ils parlent, ces prodigieux *acteurs* qui devraient se contenter d'*agir*³³.

Ma tali considerazioni che, nelle parole di Richepin, suonavano come il più sincero e ammirato dei complimenti, trasferite nello stile più diretto e *chauvin* del solito Pawlowski, presero tutt'altra piega:

Les personnes qui ne peuvent s'imaginer comment on pouvait jouer sans décors au temps de Shakespeare n'ont, pour s'en faire une idée, qu'à s'en aller voir les Siciliens. Elles comprendrons du même coup, en comparant leur théâtre primitif au nôtre quelle fut l'évolution de l'art dramatique pendant ces derniers siècles³⁴.

³² Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, p. 17. Gabriele Sofia ha ripreso e sviluppato le sue osservazioni su Grasso, in relazione alla speciale accoglienza critica riservatagli da «Comœdia», nel citato convegno dedicato al giornale, con un eccellente intervento dal titolo: *Giovanni Grasso et le débat autour du théâtre “réaliste” dans le journal «Comœdia»*.

³³ Jean Richepin, *Les acteurs siciliens*, «Comœdia», 13 gennaio 1908.

³⁴ Gaston de Pawlowski, *Déterminisme dramatique*, «Comœdia», 23 gennaio 1908.

9. *Gli interventi di Stanislas Rzewuski*

Gaston de Pawlowski aveva consapevolmente scelto il ruolo del provocatore, dando a «Comœdia» quel tipico tono *parisien*, scanzonato e conservatore, spregiudicato e tradizionalmente nazionalista, che aveva attirato al giornale un notevolissimo successo editoriale e un buon numero di inimicizie³⁵. Ma, sarebbe troppo semplice appiattire tutta la complessa realtà del giornale sul personalissimo stile del suo redattore capo.

Quando gli “interessi nazionali” erano in gioco, lo abbiamo visto, la posizione di «Comœdia» perdeva ogni possibile ambiguità: niente più remore di cortesia. Il naturale e implicito sentimento di superiorità nei confronti della «sorella latina» assumeva i caratteri di un’aggressività consapevole. Al di là di questi casi, tuttavia, il giornale mostrò un grande e articolato interesse per i fatti teatrali italiani – non foss’altro che per riempire quotidianamente le pagine delle trecentosessantacinque uscite annuali – e diede spazio anche a resoconti tutt’altro che convenzionali. È il caso, abbastanza sorprendente, degli articoli della serie *La saison théâtrale à l’étranger*, firmati a cadenza settimanale da Stanislas Rzewuski (1864-1913), a partire dal settembre 1908. Sorprendente perché da un autore che trattava di teatro russo, austriaco, polacco, tedesco, e (più raramente) inglese e americano, ci si sarebbero aspettati contributi puramente compilativi. I pezzi dedicati all’Italia, al contrario, mostrano una reale conoscenza del contesto, unita a una buona capacità di comprensione e di sintesi delle specificità del teatro della penisola.

Aristocratico d’origine ucraino-polacca, viaggiatore poliglotta, figura in vista dell’ambiente cosmopolita parigino, nonché autore teatrale che aveva a suo tempo fatto parte della cerchia del Théâtre Libre di André Antoine, Rzewuski pubblicò un primo articolo sul teatro italiano

³⁵ Si legga per esempio quanto scriveva sul suo conto André Suarès, intellettuale legato alla «N.R.F.», in una lettera indirizzata a Jacques Copeau all’indomani dell’inaugurazione del Théâtre du Vieux-Colombier: «L’infame Aristotele polacco di “Comœdia”, studentello della Mirandola, scribacchino del nulla senza limiti. Che furbetto, che mascalzone, quanto meriterebbe delle bastonate!» (cfr. Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la N.R.F. 3. Une inquiète maturité (1913-1914)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 186). Nonostante le sue origini, Pawlowski non amava affatto essere definito “polacco” come aveva fatto, peraltro spregiativamente Suarès, e rivendicò sempre con forza la sua identità puramente francese.

nell'ottobre 1908. Il lettore distratto vi avrebbe potuto leggere l'abituale spocchia degli esteti parigini:

La ville des Césars ne saurait être comparée, dans l'ordre d'idées qui nous occupe, à Paris, ville unique au monde par la splendeur, la richesse et l'influence morale acquise et conservée, cela va sans dire ; mais on ne doit même pas assimiler Rome à des capitales telles que Berlin ou Pétersbourg³⁶.

In realtà, questo preambolo serviva a disegnare un quadro abbastanza consapevole e soprattutto assai encomiastico del policentrismo culturale italiano:

Les autres villes d'Italie, si curieuses, si riches, elles aussi, en glorieuses traditions et en souvenirs immortels, ont une importance artistique tout aussi grande et aussi appréciable.

Pour tout dire, en un mot, et pour expliquer notre pensée par un exemple significatif, un dramaturge italien célèbre donnera volontiers la première représentation de son nouvel ouvrage à Naples, à Florence ou à Turin, et, dans le domaine du drame musical, particulièrement fertile et florissant au pays de l'inspiration et de la mélodie spontanées, certaines villes de province, comme Milan, avec son légendaire théâtre de la Scala, ou Palerme, avec son admirable Massimo, sont très supérieures, en tant que villes de théâtre, à la Ville éternelle [...].

Cette décentralisation, produit de l'histoire nationale, du génie de la race, de ses tendances les plus profondes, [...] aura eu et exerce encore une influence énorme sur les destinées du théâtre italien. Elle lui prête plus de vie, de souplesse, d'éclat, mais elle présente aussi, bien entendu, de sérieux inconvénients³⁷.

Rzewulski informava di seguito i lettori francesi dell'assenza di compagnie permanenti e stabili, situazione che costringeva al nomadismo «les plus illustres, les plus admirables artistes, les Salvini (cet incomparable génie, le plus grand comédien des temps modernes, sans aucun doute), les Rossi, ou, de nos jours, Novelli, Zacconi, Eleonora Duse, Mme Pezzana, ou Tina di Lorenzo», per concludere con rammarico, ma anche con sincera ammirazione: «Il en résulte ce je ne sais quoi d'éparpillé, d'instable, de provisoire et d'improvisé qui altère l'effort collectif d'un admirable pays et d'une race géniale, le

³⁶ Stanislas Rzewulski, *La saison théâtrale à l'étranger. Les Théâtres italiens*, «Comœdia», 18 ottobre 1908.

³⁷ *Ibidem*.

mieux douée de toutes peut-être au point de vue des aptitudes théâtrales»³⁸.

Nello stile un po' ampoloso del Conte Rzewulski, che era solito non lesinare i complimenti sproporzionati, c'era senz'altro una buona dose di mondanità, in perfetta sintonia con la linea editoriale di «Comœdia», ma i suoi numerosi resoconti, pubblicati con una certa regolarità fino alla sua morte improvvisa, nel 1913, contribuiscono, assieme agli altri materiali già citati, a fare del giornale parigino un testimone e dunque una fonte documentaria insostituibile del panorama teatrale italiano (come del resto di quello europeo in generale) precedente alla prima guerra mondiale.

Saldamente certo del primato francese, vale a dire parigino, «Comœdia» si faceva infatti un dovere di guardare al mondo teatrale circostante con una certa precisione, quasi dovesse trovarvi le prove della superiorità della *ville lumière*.



Testata di «Comœdia»: è il primo numero, uscito il primo ottobre 1907

10. La seconda metà degli anni Venti

Come abbiamo accennato all'inizio, a partire dalla seconda metà degli anni Venti vi fu però un vero e proprio ribaltamento. «Comœdia», che fra il 1925 e il 1935 dispose di un corrispondente stabile a Roma, Emmanuel Audisio (traduttore fra gli altri di Massimo Bontempelli, Orio Vergani, Luigi Chiarelli), non solo tenne informati regolarmente i suoi lettori delle attività teatrali italiane – per esempio e con insistenza di quelle di Anton Giulio Bragaglia, un nome che la storiografia francese ha in seguito perso quasi completamente di vista – e delle posizioni della critica, a cominciare da quelle di Silvio D'Amico o di Lucio D'Ambra: esso sembrò rivolgersi sempre di più all'Italia come a un laboratorio per una riconfigurazione del ruolo del teatro nella moderna società di massa.

³⁸ *Ibidem*.

Il congresso romano dell'aprile 1932 della *Société universelle du théâtre* (S.U.D.T.), fondata sei anni prima da Firmin Gémier, fu una tappa essenziale di questo percorso. Per il quotidiano rappresentò l'occasione per entusiasinarsi dei successi dei Carri di Tespi e delle altre azioni dell'Opera Nazionale Dopolavoro, raccontati dal «prodigioso oratore»³⁹ Achille Starace, prova del fatto che «Le parti fasciste envisage donc le théâtre comme une fonction d'Etat et il entend l'organiser et le développer» e della fervente attenzione che i paesi «que s'efforcent à introduire un ordre social nouveau, tels la Russie et l'Italie»⁴⁰ accordavano all'arte drammatica. L'anno dopo, quando la S.U.D.T. si riunì a Zurigo, fu ancora la delegazione italiana, e in modo particolare la relazione di D'Amico, ad attirare l'attenzione di «Comœdia»: «On ne peut manquer d'être frappé en constatant que la plupart des problèmes, et même le plus délicats, que l'on rencontre dans le domaine du théâtre, ont été heureusement résolus en Italie grâce à cet admirable organisme qu'est la corporation du Spectacle qui possède assez de force et de souplesse pour concilier des points de vue ou des intérêts contradictoires»⁴¹.

Inutile dire, infine, che il celebre Convegno Volta, nell'ottobre 1934, non farà che confermare questa tendenza: «Comœdia» lo annunciò con largo anticipo e ne seguì in dettaglio i lavori, e anche se Audisio (che tutto era fuorché un fervente ammiratore del regime fascista) non lesinò critiche ad alcune incongruità del congresso, il giornale riconobbe un valore esemplare alle note posizioni di d'Amico sul necessario ruolo regolatore dello Stato: quando, un anno dopo, il critico romano otterrà l'apertura dell'Accademia d'arte drammatica, «Comœdia» non esiterà a incitare il governo francese a seguirne l'esempio: «Voici l'Italie dotée d'une institution des plus complètes, dont peut-être notre ministère d'Education nationale pourrait utilement s'inspirer»⁴².

³⁹ Mateï Roussou, *Un prodigieux orateur. M. Achille Starace et MM. Alessandro Sardi et Melchiorre Melchiori exposent l'effort pour le théâtre en Italie*, «Comœdia», 3 maggio 1932.

⁴⁰ Mateï Roussou, *La S.U.D.T. recherche les causes des difficultés actuelles du Théâtre en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Roumanie, en Angleterre, en France, etc.*, «Comœdia», 1° maggio 1932.

⁴¹ Paul Blanchart, *Coup d'œil d'ensemble sur le Congrès international de la Société universelle du théâtre*, «Comœdia», 21 giugno 1933.

⁴² Alfred Mortier, *Quelques précisions sur la nouvelle Académie d'art dramatique instituée à Rome*, «Comœdia», 28 ottobre 1935.

I tempi erano cambiati: il cinema (ormai divenuto sonoro), la radio e lo sport, uniti all'impatto della crisi economica, facevano vacillare la supremazia tutta commerciale del sistema teatrale parigino. «Comœdia», attratto dai fasti appariscenti del regime fascista, guardava ormai all'Italia con un occhio di riguardo: una prova di più che l'analisi approfondita di questo quotidiano, esperienza editoriale unica e irripetuta, può rivelarsi un'opportunità rara per riesaminare, da una prospettiva esterna dotata di continuità, la storia del teatro italiano nella prima metà del Novecento.