

Arnaud Rykner

## UTILIZZI MEDIATICI DELLA FOTOGRAFIA DI TEATRO: L'ATTORE IN STAMPA<sup>1</sup>

La comparsa della fotografia nel campo teatrale, all'inizio del decennio 1850-1860, provoca rapidamente dei veri e propri sconvolgimenti nel modo di leggere e di accogliere i testi consacrati al teatro, che si tratti delle biografie degli attori, delle interviste degli artisti, delle cronache e perfino delle opere drammatiche. Alla dimensione simbolica del linguaggio (in riferimento a una delle tre classificazioni del segno secondo Peirce) e alla dimensione più propriamente iconica della rappresentazione teatrale (il «fare come se» del teatro) viene ad aggiungersi la dimensione risolutamente indicale della fotografia<sup>2</sup>. Nondimeno, questa efficacia indicale, che la rende un vero e proprio motore dell'avvento della (prima) «società dello spettacolo» (ripren- do l'espressione di Debord), la fotografia la associa alla sua capacità di trarre vantaggio da tutti i progressi di cui godono le arti visive in generale, contribuendovi essa stessa in larga misura. Nulla di ciò che le permette di iscriversi più profondamente nel grande libro illustrato

<sup>1</sup> Il presente articolo è tratto dal volume *La Photographie de théâtre du Second Empire à la Belle Époque*, in corso di stampa presso la casa editrice Cohen & Cohen di Parigi. La traduzione dal francese è a cura di Cristina Tosetto.

<sup>2</sup> Non saremo così naïf da ridurre ognuna di queste pratiche a una delle classi- ficazioni del segno; non vogliamo neppure appiattare tali classificazioni su una sola arte. Vogliamo semplicemente sottolineare che se ogni arte combina alla sua maniera le tre classificazioni indicate da Peirce (il teatro è esso stesso indicale in modo eviden- te, basti pensare alla semplice presenza dell'attore in scena), ogni arte tende anche a privilegiare l'una o l'altra. Di fatto, benché la fotografia possa essere una pratica sim- bolica (Philippe Ortel in *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, J. Cham- bon, 2002 propone l'esempio delle marine di Le Gray che *significano* l'infinito o la solitudine del marinaio) o una pratica iconica (le marine di Le Gray sono composte come delle marine pittoriche), essa è *innanzitutto* un gesto indicale (una marina di Le Gray è la *traccia* luminosa lasciata da questa barca su un supporto sensibilizzato al cloruro d'argento).

del secolo le resta estraneo. Il rapido declino dell'uso del dagherrotipo (il cui grande inconveniente era di produrre un unico esemplare dell'immagine), e il trionfo della calotipia (grazie al suo processo che permette di produrre più stampe da un unico negativo) permettono alla fotografia, dai primi anni del decennio 1850-1860, di entrare nell'era della sua riproducibilità infinita. Se quest'ultima ha per corollario, come indicato da Walter Benjamin, una perdita di «aura», e tende a privare l'opera d'arte del valore culturale che le conferiva la sua stessa unicità a scapito di un valore d'esposizione che la rende condivisibile da tutti, ha anche come conseguenza di stabilire una maggiore prossimità con un più grande numero di spettatori. Tuttavia, anche se staminate in un numero importante di copie che saranno in seguito vendute nei negozi specializzati o alle porte dei teatri, le fotografie degli attori non possono pretendere di toccare realmente le masse finché un procedimento non permetterà di sincronizzare la loro produzione rispetto a quella delle opere a stampa. Se alcune opere, non specificatamente teatrali, vengono rivendicate in tutta fretta come «fotografiche», ciò avviene indirettamente: esse propongono solo delle litografie incise *da delle* fotografie, senza l'utilizzo di negativi.

È da notare che già nel 1844 William Fox Talbot aveva provato a pubblicare dei calotipi accompagnati da un testo: il primo volume del suo *Pencil of nature* comprende infatti ventiquattro fotografie incollate direttamente sulle pagine che l'autore commenta rapidamente, dopo una breve introduzione sulla storia del procedimento utilizzato. Eugène Piot ripropone l'esperienza in Francia solo sette anni più tardi, nel 1851, con la sua *Italie monumentale*. Nel 1858, la pubblicazione della biografia di Rachel ad opera di Janin, *Rachel et la tragédie*, si iscrive nella continuità di queste ultime opere. Essa costituisce quindi una tappa essenziale nella diffusione della fotografia teatrale e il suo utilizzo editoriale merita che si cominci proprio da qui.

Nel settembre 1858, un cronista del giornale «La Lumière» annuncia con entusiasmo l'uscita del libro:

L'opera importante [...] sarà illustrata da dieci fotografie che dobbiamo a uno dei maestri del genere e che rappresentano Rachel nei suoi grandi ruoli [...]. Ho visto delle stampe davvero magnifiche di questi scatti. Là, Rachel è viva. La ritroviamo nell'istante della scena suprema; è proprio il suo gesto, la sua posa, la sua fisionomia; è lei, sta per parlare, parla, o piuttosto, che silenzio eloquente! Tace! Ma, ancora una volta, è sempre lei, ancora viva. Queste fotografie sono

quindi opera del ricordo, un'opera di fantasia? Assolutamente no. Nel momento più importante della sua carriera, quando nessun segno annunciatore ne poteva far prevedere il termine, quando sembrava a tutti eterna, come sono eterne le bellezze dell'arte, lei si preoccupava della morte. [...] La povera donna temeva di essere dimenticata, o piuttosto aveva paura di lasciare in eredità solo un nome invece di un insegnamento. Ebbe l'energia di recitare la situazione principale dei suoi grandi ruoli, in pieno giorno, con il costume fedele, la luce voluta, esattamente calcolata, e tutto ciò davanti a un fotografo<sup>3</sup>.

Tuttavia, anche se non si tratta di «un'opera di fantasia», le fotografie in questione restano ancora delle immagini completamente fabbricate: benché De la Blanchère firmi con il suo nome tutte le stampe e se ne assicuri il deposito legale già dal 6 settembre 1858<sup>4</sup>, cioè poco prima dell'uscita del libro di Janin<sup>5</sup>, è evidente che una delle fotografie che rappresenta Rachel nel ruolo di Fedra [Fig. 1] è identica a quella che Mayer scattò qualche anno prima [Fig. 2], con la quale De la Blanchère realizza un semplice controtipo, che incolla in seguito su un disegno di scena di un «palazzo greco» preso in prestito da Cicéri<sup>6</sup> [Fig. 3] prima di fotografare nuovamente il tutto. Gli altri scatti che De la Blanchère si attribuisce (non senza qualche ragione, poiché ne rielabora almeno gli sfondi) sono anch'essi dei controtipi tratti da scatti di Mayer e Pierson? Non abbiamo potuto determinarlo. Ma ciò che conta soprattutto agli occhi dei lettori, è che un certo numero di questi scatti presenta Rachel in delle pose ancora più espressive, che si tratti di nuovo di *Phèdre*, di *Mithridate*, d'*Horace* [Fig. 4] (con lo sfondo, questa volta, della scenografia di *Caligula* di Dumas realizzata da Séchan<sup>7</sup>).

<sup>3</sup> [Ernest Lacan?], *Rachel et la photographie*, «La Lumière», 11 Septembre 1858, p. 146.

<sup>4</sup> N°7294 a 7303, copie conservate con la collocazione EO 231 pet. Fol.

<sup>5</sup> Quest'ultimo è menzionato ai numeri 11903 e 11904 dell'edizione del 20 novembre 1858 (II serie, t. II, n°47) della *Bibliographie de la France*. Se la data MDCCCLIX figura su tutti gli esemplari, alcuni – di cui almeno uno della Bibliothèque nationale de France (BnF) – porta ugualmente, nella parte inferiore, quella del 1858 in numeri arabi.

<sup>6</sup> Un tale montaggio è tra l'altro in contraddizione con le critiche che Janin formula, nel testo stesso del libro, contro i falsi palazzi greco-romani (*Rachel et la tragédie classique*, Paris, Amyot, 1859, pp. 42-43). Di conseguenza, la dimensione iconica sembra prevalere rispetto alla “fedeltà” al testo.

<sup>7</sup> Si veda la metà destra del disegno della scenografia realizzato nel 1837, conservato alla Bibliothèque de la Comédie-Française (Rés.MAQ.0034; <

Lasciando che l'attrice – tranne nel caso del prestito a Mayer et Pierson – adotti delle *posture* (più che delle pose) che *significano* il teatro, e inserendole in delle scenografie disegnate che permettono di immaginare una rappresentazione virtuale, De la Blanchère produce a modo suo degli autentici ritratti di ruoli che caricano il testo di Janin di una dimensione indicale mai raggiunta prima in una biografia d'attore in Francia.

Tuttavia, malgrado la sua novità e il suo interesse, l'esperienza tentata da Janin e De la Blanchère resta quantitativamente limitata; certo solo qualche centinaia di esemplari hanno potuto essere commercializzati, e nondimeno tutta la tiratura, poi il taglio e l'incollaggio di migliaia di fotografie (ogni esemplare del libro conteneva dieci scatti), presuppone già il ricorso ad una «stamperia fotografica» *pubblica*, di cui Gaudin lamentava ancora l'assenza in Francia cinque anni prima<sup>8</sup>. Si può pensare che a questa data l'uso della fotografia nell'editoria, malgrado la sua novità e la sua attrattiva, è inizialmente potuto sembrare come una forma di regressione che non giocava a favore dell'edizione, data la lentezza del dispositivo utilizzato. Il numero delle manipolazioni necessarie (stampa, taglio, posizionamento, incollatura), i risultati non sempre soddisfacenti (anche se l'opera di Janin è particolarmente curata), il costo elevato di fabbricazione e il fatto che con l'uso i neri sbiadiscono e la carta ingiallisca, senza dubbio non incoraggiavano lo sviluppo di massa di questi primi tentativi.

La diffusione della fotografia di teatro su larga scala presuppone quindi il passaggio alle tecniche di stampa capaci di sopperire agli inconvenienti dello sviluppo puramente chimico delle stampe, sempre conservando un contatto diretto con i negativi: il trasferimento degli scatti su delle matrici e poi l'inchiostrazione di queste ultime risultano la sola possibilità per ottenere delle stampe di massa e di qualità (dato che generalmente l'inchiostro sbiadisce meno delle emulsioni chimi-

die-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=search\_segment&action=segment\_results&id=31&search\_index=2> (14/08/2022).

<sup>8</sup> Esclusa quella di Blanquart-Evrard a Lille. Si veda «La Lumière» del 22 gennaio 1854, p. 13. Si omette di evocare quella di Lemer cier, sicuramente a causa della mancanza di informazioni; ciononostante essa aveva già cominciato a sviluppare la serie degli attori della Comédie Française di Vallou de Villeneuve, mentre allo stesso tempo Moulin stampa i suoi propri scatti di Hamely e Kalpestri nella sua «stamperia fotografica» personale.

che nella lunga durata). Nel 1852, Lemerrier, cosciente della necessità di una tale evoluzione, mette a punto un processo di fotolitografia che l'anno seguente perfeziona, insieme a Lerebours, Barreswil e Davanne (gli ultimi due sono chimici di formazione); riesce quindi a restituire, attraverso un processo di stampa chimico-meccanica, le sfumature di grigio dei negativi originali: illuminando, attraverso dei negativi, delle pietre precedentemente ricoperte di asfalto siriano (detto bitume di Giudea) – secondo una tecnica direttamente ereditata dai primi esperimenti di Nièpce –, dissolvendo poi le parti non esposte alla luce e utilizzando la capacità assorbente del bitume inchiostroato, riesce a realizzare delle buone riproduzioni stampate. È così che nel 1853, pubblica il primo quaderno degli [*Essais de*] [*lithographie: [ou] impressions obtenues directement sur pierre par la photographie*], che comprende sei riproduzioni di scatti di Le Secq, per le edizioni Goupil & C<sup>ie</sup> che diventano rapidamente i pionieri di un mercato presto florido.

Inaugurato nel 1856 sotto l'egida della Società Francese di Fotografia, il concorso del duca di Luynes<sup>9</sup>, puntando a favorire il miglior procedimento di riproduzione fotomeccanica, alimenterà, durante più di dieci anni (doveva terminare nel 1859 ma sarà prolungato fino al 1867), un'emulazione che interesserà il campo più specifico della fotografia di teatro. Verso il 1863, Piallat comincia il suo *Album théâtral photolithographique (Système Piallat)* nel quale riproduce alcuni scatti realizzati da Carjat, in particolare di Boutin in *Les Chevaliers du brouillard* e di Lemaître in *L'Auberge des Adrets* [Fig. 5] e in *Le Père Gachette*<sup>10</sup>. Malgrado il risultato finale sia molto fedele agli scatti originali, la resa propriamente fotografica tende a scomparire dietro alla trama specifica dell'incisione.

È in effetti proprio grazie alla fotogliptia<sup>11</sup> che la fotografia teatrale

<sup>9</sup> Si veda in particolare Sylvie Aubenas, Michel Poivert, *D'encre et de charbon: le concours photographique du Duc de Luynes, 1856-1867*, catalogo della mostra della Bibliothèque nationale de France e della Société française de photographie, Passage Colbert, Galerie de photographie, Parigi, 27 aprile-28 maggio 1994.

<sup>10</sup> Si veda la collocazione Eo-459b-Boîte fol del Département des Estampes et de la Photographie della BnF.

<sup>11</sup> Uno strato di gelatina fotosensibile è inizialmente steso su una lastra poi esposta attraverso un negativo. Le parti illuminate dalla luce diventano insolubili e restano in rilievo dopo che la gelatina rimasta solubile è stata rimossa. Questi rilievi

conoscerà, dagli anni Settanta dell'Ottocento, una larga diffusione su dei supporti stampati. Questo processo, acquistato da Goupil al suo inventore, Walter Woodbury, nel 1867 (cioè tre anni dopo la sua messa a punto), poi rivenduto a Lemercier e Braun nella forma di una licenza d'uso secondaria nel 1870<sup>12</sup>, permette di avviare la creazione di una vera e propria industria da cui la fotografia di teatro seppe tirare il miglior vantaggio all'alba della Belle Époque. Il suo interesse è doppio rispetto a una stampa chimica tradizionale: oltre alla possibilità di aumentare considerevolmente il numero di copie ottenute in un breve lasso di tempo (e quindi di diffonderle non più a qualche centinaio di esemplari, ma per migliaia se necessario), ha il grande vantaggio di produrre delle stampe dai bei contrasti e particolarmente resistenti (di cui ci rendiamo conto, con il tempo, che la vivacità e lo charme perdurano quasi cinquant'anni più tardi). Per questi uomini e queste donne d'immagine che sono i nostri attori, un tale vantaggio non poteva che essere apprezzato.

Inizialmente, le fotografie uscite dalla stampa si presentano ancora come delle banali copie che devono essere tagliate, poi incollate in dei riquadri impressi in anticipo, procedimento che rallenta il lavoro editoriale. È così tuttavia che procedono Baschet con la sua *Galerie contemporaine*, iniziata nel 1876, o Goupil con i suoi *Camées artistiques*, creati nel 1880 [Fig. 6]. Il procedimento favorisce malgrado tutto una nuova alleanza tra il testo e l'immagine, sottolineando il valore d'esposizione di ogni artista arricchendolo contemporaneamente di un commento biografico e artistico. I più grandi fotografi di attori trovano allo stesso tempo un formidabile strumento di promozione dei loro scatti: Isidore Chalot, Benque, Numa Blanc, Adolphe Block, Adolphe Braun, Étienne Carjat, Dagron, Franck, Lochard, Mélandri, Mulnier, Nadar, Pierre Petit, Émile Tourtin, ecc., hanno ormai a loro disposizione degli strumenti molto efficaci di diffusione delle loro opere, le quali

messi a contatto con una lastra di piombo sottoposta a una pressione tra i 100 e i 300 kg al cm<sup>2</sup>, imprimono sul piombo stesso dei vuoti corrispondenti che accoglieranno l'inchiostro, permettendo di riprodurre le parti chiare del negativo sulla carta (detto in altre parole i neri e i grigi del modello).

<sup>12</sup> Si veda «Goupil & C<sup>ie</sup>» (di Pierre-Lin Renié) in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, edited by John Hannavy, New York/Oxon, Routledge, 2008, p. 603.

approfittano contemporaneamente del valore simbolico della scrittura nel cuore della quale si inseriscono e che le avvolge della sua autorità.

Ma è soprattutto nelle pubblicazioni che oscillano tra la rivista e il programma (dalle quattro alle otto pagine), che il procedimento mostra tutta la sua efficacia. Ogni copertina di «Paris-Théâtre», per esempio, creato da Eugène Paz dal maggio 1873 (e il cui ultimo numero è del marzo 1878), è ornato da una fotogliptia stampata da Lemercier che riproduce il ritratto di un artista drammatico o lirico. L'interesse, eccezionale a parer nostro, di questo periodico è di permettere di conservare in eccellenti condizioni un grande numero di stampe di attori firmate generalmente dai principali specialisti del genere (in particolare Carjat, Liébert, Nadar, Tourtin, Petit, Reutlinger, Franck, Gaston et Mathieu, ecc.) [Fig. 7]. Nella seconda di copertina figura regolarmente tra l'altro una lunga nota biografica che rende conto della carriera dell'artista messo in luce. La fotografia si presenta quindi non più solo come un surrogato a buon mercato del ritratto litografato, ma come componente attiva di un dispositivo mediatico di cui occupa risolutamente il primo posto. Come ha sottolineato Cosimo Chiarelli, è il successo stesso di questa pubblicazione che induce Paz a difendere energicamente l'onestà della sua iniziativa:

Servendoci del nuovo elemento del ritratto fotogliptico, abbiamo voluto colmare una lacuna della stampa artistica, e informare il pubblico mettendoci al di sopra di qualunque pressione, venga essa dall'amicizia o dal denaro. [...] Sappiamo che ci sono degli industriali che speculano sull'amor proprio degli artisti e che si fanno un piccolo salario, grazie a delle pubblicazioni più o meno onorabili. Si fa un articolo di giornale o una biografia come un trafiletto sulle mode. Quest'ultimo è pagato fin troppo, per conto dell'interessato che prova così il piacere di vedersi lodato in un foglio pubblico. *Noi non mangiamo di quel pane là!*<sup>13</sup>

La qualità e la praticità delle riproduzioni ottenute grazie all'invenzione di Woodbury (malgrado il costo ancora relativamente alto) ebbe delle ripercussioni anche sulle pubblicazioni al di fuori di Parigi

<sup>13</sup> Eugène Paz, *Notre but*, «Paris-Théâtre», n. 78, 12 novembre 1874. Citato da Cosimo Chiarelli in *Entre désir et résistance. Illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Le Document iconographique dans son contexte: le hors-champ des images du spectacle*, sous la direction de Alice Folco, Jean-Yves Vialleton, «European Drama and Performance Studies», n. 3, 2014, pp. 145-146.



che vi trovarono un mezzo pratico e relativamente rapido di pubblicare regolarmente e in numero importante delle buone fotografie di attori. A Mans, per esempio, «Le Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation» presenta sulla copertina di ogni numero una riproduzione degli scatti realizzati dal suo fotografo accreditato, P. Couturier, nel suo studio (si riconosce ogni volta il suo tappeto), poi stampata con l'inchiostro di seppia (al punto che si può esitare sulla natura dell'immagine ottenuta, la quale potrebbe sembrare una stampa su carta albuminata). Il fatto che la fotogliptia sia indipendente dal testo fa sì che ogni copia dello stesso numero del periodico può essere venduta con una fotografia diversa in copertina [Figg. 8-9]. In ogni caso, con il susseguirsi delle rappresentazioni si costituiscono delle collezioni quasi complete dei ritratti degli attori che recitano negli spettacoli del momento (come *La Mascotte* nell'autunno 1881 [Figg. 10-12]), che compongono, settimana dopo settimana, una sorta di enciclopedia visiva del teatro locale.

Tuttavia, la quantità di manipolazioni necessarie alla fotoincisione (collotipia del procedimento Poitevin ricompensato al concorso del duca di Luynes o la «woodburytipia» – altro nome della fotogliptia – che ne è in realtà una forma migliorata) è ancora troppo grande per introdurre la fotografia e singolarmente la fotografia di teatro nell'era della sua stampa industriale. Bisognerà aspettare un'invenzione maggiore, l'apparizione della mezzatinta (“foto-tipografia” di Charles-Guillaume Petit o la “fotoincisione autotipia” di Georg Meisenbach), poi il suo trionfo verso la fine degli anni ottanta dell'Ottocento e lungo tutto il decennio successivo, per assistere a una diffusione veramente massiva di queste immagini<sup>14</sup>. Gli inconvenienti dei primi procedimenti erano due: da un lato, malgrado le gradazioni già soddisfacenti permesse dalla gelatina in rilievo (rilievo più o meno pronunciato secondo le gradazioni dei toni), le nuance prodotte mancavano ancora

<sup>14</sup> Si veda la tesi di Thierry Gervais, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, discussa il 6 novembre 2007 all'EHESS, e il suo articolo *La similitragrafia*, «Nouvelles de l'estampe», n. 229, 2010, pp. 8-25. Si vedano anche la tesi di Laureline Meizel, *Inventer le livre illustré par la photographie en France 1867-1897*, Université Paris I, 2017, e il suo articolo *De la “direction des hommes de goût”: les éditeurs français face à la photographie (1874-1896)*, «Revue française d'histoire du livre», n. 136, 2015, pp. 167-191.



di precisione; dall'altro, la produzione di matrici fotografiche in calcografia (l'inchiostro si depositava negli spazi cavi) non permetteva la stampa simultanea delle fotografie e dei testi, composti, questi ultimi, in rilievo. La mezzatinta propone una soluzione a questi due problemi: inserendo una trama tra il negativo e la futura matrice, questo procedimento divide l'immagine in caselle e permette di frammentarla in una moltitudine di zone che saranno trasferite sulla matrice grazie a dei gruppi più o meno densi di puntini neri – antenati dei nostri *pixel* (ciò permette di precisare la qualità dei grigi e la progressione dal bianco al nero più profondo) – anche se il risultato perde a volte definizione e vivacità; e più di ogni altra cosa, producendo una matrice in rilievo e non più in calcografia, la mezzatinta permette di stampare insieme e in una sola operazione testi e fotografie fino a quel momento separati.

È alla mezzatinta che dobbiamo la maggior parte delle serie generaliste stampate in cui il teatro trova a volte spazio (articoli di «La Revue illustrée», fascicoli di «Panorama», ecc.). Oltre a offrire un procedimento di riproduzione efficace delle fotografie teatrali nelle pubblicazioni generaliste, la mezzatinta diventa il vero e proprio motore sul piano dell'invenzione di nuove formule direttamente orientate verso il teatro. È così che nel 1895 viene pubblicato il primo numero di «Photo», o «Photo-programme», pubblicato da Mendel. In seconda di copertina, nelle piccole brochure che, come indica il nome della pubblicazione, servono da “programma” per gli spettatori, figura un paragrafo che rivendica ostentatamente l'obiettivo editoriale della redazione:

«Photo-Programme», rivista artistica illustrata, costituisce sia un ricordo che un riassunto elegante dei testi recitati sulle grandi scene parigine. Pubblica i ritratti e le biografie degli autori e dei principali interpreti, e offre la riproduzione fotografica delle scene emblematiche dell'opera rappresentata.

In «La Photo-Revue» di cui è editore, Mendel non esita a cancellare con un colpo di spugna tutte le imprese precedenti: data la cura con la quale è prodotto, «Photo-Programme» dovrà cancellare, sostituendolo, il banale programma che si compra di solito e nel quale non si trova nient'altro che una secca indicazione degli atti e la lista dei ruoli. È un nuovo progresso da registrare all'attivo della fotografia di cui le applicazioni tendono sempre più a entrare nella pratica corrente e all'avvento delle quali siamo felici di aver contribuito in larga misura<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «La Photo-Revue», novembre 1895. Citata da Lucie Goujard nella sua tesi

Sono in evidenza, da un lato, dei ritratti di attori, presentati in degli ovali che ricordano le cornici antiche dei ritratti miniati, e, dall'altro, le «scene emblematiche» tratte dagli spettacoli che seducono il pubblico (delle scene ricreate sul palco e nella scenografia del teatro, non più in studio). Le fotografie sono anche capaci di attirare i pubblicitari desiderosi di vantare i meriti dei loro prodotti nelle pagine a lato, almeno da quanto indica la redazione della rivista che si fa promozione in questi termini (nel 1898):

La migliore pubblicità è quella di «Photo» programma illustrato dei teatri.

«Photo», la cui comparsa risale a 4 anni, ha ottenuto quasi immediatamente il più grande successo, in quanto è collezionato e ora rilegato come i giornali illustrati: esso offre dei vantaggi considerevoli e molto superiori a qualunque altra pubblicazione *dal punto di vista particolare della pubblicità*. In effetti, ogni inserzione che vi figura resta sotto gli occhi dello spettatore il tempo di una rappresentazione, perché ogni pagina di pubblicità si trova di fronte a un'altra pagina particolarmente interessante, o dal punto di vista informativo trattandosi di distribuzione o altro, o grazie alla riproduzione di scene via la fotoincisione<sup>16</sup>.

Un fotografo come Paul Boyer, che fornisce gli scatti riprodotti, approfitta di una tale opportunità per negoziare di tanto in tanto un trafiletto promozionale per le produzioni del suo atelier. «In vendita a Parigi nei principali teatri, negli uffici del giornale e nei principali chioschi», come indica un'altra pubblicità (pubblicata nel numero 33 dedicato alla creazione di *Cyrano de Bergerac* alla fine del 1897), ogni «grazioso album, di carta colorata, rilegato con un bel *faveur*» (nastro colorato più delicato delle nostre moderne graffette), è anche segnalato sulla seconda di copertina della maggior parte dei fascicoli, come il fatto che esso sia «in lettura nei circoli, nei grandi hotel, e nei principali caffè e ristoranti», ciò che assicura alla collezione, e quindi alle fotografie che ci interessano, una diffusione manifestamente degna di nota. Si può legittimamente pensare che una tale pubblicazione

*L'illustration des œuvres littéraires par la «photographie d'après nature» en France. Une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*, Université de Lille, 2005.

<sup>16</sup> «Le Photo-programme», n. 200bis, stagione 1898-1899, *Théâtre des Folies-Dramatiques. Principales Scènes de Folies-Revue*. Ringrazio Cosimo Chiarelli che cita una parte di questa inserzione (nel suo articolo *Entre désir et résistance*, cit., p. 151) con un piccolo errore di nota di cui ci ha indicato la correzione.

contribuisca in questo modo a rivoluzionare lo sguardo degli spettatori, e quello retrospettivo, sulle rappresentazioni così documentate.

Lo stesso vale per un altro tipo di pubblicazione che la mezzatinta renderà possibile: la fotografia non si accontenta di accompagnare dei paratesti teatrali come nel caso dei programmi, ma offre delle nuove modalità di ricezione dei testi stessi dato che cominciano a essere pubblicati accompagnati da foto di scena. È il caso della collana “Les pièces à succès”, creata da Flammarion nel 1898 le cui pubblicazioni si organizzano in due serie di venticinque volumi ciascuna, pubblicati fino al 1901<sup>17</sup>. Il testo di ogni opera drammatica è illustrato da una dozzina di mezzetinte che riproducono delle fotografie di scena, realizzate da Cautin e Berger, in contemporanea alla pubblicazione, a volte a piena pagina, altre in primo piano centrato su uno o due attori [Fig. 13], ma sempre in bella (e a piena) pagina, con una replica per didascalia. Anche se manifestamente gli imperativi tecnici e tipografici primeggiano (tra il testo e le fotografie uno scarto è quasi sistematicamente introdotto, le fotografie talora anticipano talaltra superano nettamente il testo, e introducono una lettura fortemente asincrona delle due “piste” di questa supposta registrazione) il risultato così ottenuto tende a fare della fotografia una sorta di corrispettivo visivo della partizione puramente testuale; questo risultato costituisce in alcuni casi, una testimonianza veramente importante, come per tutti gli scatti che si sforzano di esporre alla vista il lavoro di un André Antoine o di un Firmin Gémier.

Il rischio è quindi di conferire agli scatti riprodotti un valore che sorpassa il loro ruolo illustrativo, come se questi fissassero la regia dell'opera in modo tanto intangibile quanto il testo (ciò è ancor più vero dato che, se la distribuzione è sempre indicata, non è data nessuna indicazione sul luogo e la data degli scatti, che bisogna dedurre dalla distribuzione stessa). Se questa pratica è comprensibile nella prospettiva di una riutilizzazione quasi sistematica della scenografia e dei movimenti scenici da una rappresentazione all'altra, com'è successo spesso

<sup>17</sup> I volumi non sono datati. Non è indicato nessun nuovo titolo per questa collezione al di là del volume XIX del *Catalogue général de la librairie française* che pubblica (p. 440) la lista dei diciotto titoli apparsi dall'anno 1900 con i numeri dal 33 al 50. Il numero 50 (*Pour la gosse!* di Jules Levy) è menzionato con data 1901 che è quindi manifestamente il *terminus ad quem* di questa collezione che ci sembra costituire una tappa importante nella storia della fotografia di teatro.

lungo tutto il XIX secolo, questa prassi diventa problematica dal momento in cui la regia comincia a imporsi come una lettura particolare, o unica, di un'opera «a due tempi<sup>18</sup>» (per riprendere l'espressione di Henri Gouhier). Quindi, delle due regie di *Gendarme et sans pitié*, di André Antoine, il volume 13 della collezione indica all'evidenza solo la regia del momento, precisamente quella del 27 gennaio 1899. Ma il confronto con uno scatto conservato nel terzo volume della raccolta di Mosnier (alla BnF), è sufficiente per mostrarci che a distanza di pochi anni (per quanto sia possibile datare il secondo scatto), il regista ha potuto cambiare la scenografia e la disposizione generale degli attori, quindi i movimenti scenici. Proprio quando l'edizione illustrata pretende di fissare l'opera attraverso un'immagine che vuole esserne la traccia esatta, in realtà, ciò che sembrano fissare per l'eternità le pubblicazioni illustrate con fotografie, sulle quali si baseranno alcuni registi futuri, non riflette che parzialmente, c'era da aspettarselo, le potenzialità di una data opera.

Articolando testi e immagini, il dispositivo tende quindi paradossalmente a imprigionare il testo in una morsa (che ne appiattisce l'immaginario su di un corpus di immagini predefinite) costrizione tanto più paradossale dato che il valore documentario della fotografia resta aleatorio. Tuttavia, conviene insistere sul carattere vivificante che provoca questo riassetto relativo tra i due media, di cui il pubblico sembra abbastanza curioso al punto che un testo come *Lui!*, di Oscar Méténier, è pubblicato lo stesso anno (1898) in un formato tradizionale (da Ollendorff) poi in un formato illustrato da fotografie di scena (da Flammarion), come primo volume della collana "Les pièces à succès". Questo genere di pubblicazione indica che il testo non è più il cuore esclusivo della rappresentazione, ma ne è una delle componenti, benché si tratti ancora di una componente essenziale. Indubbiamente, le edizioni precedenti accompagnate da incisioni avevano già in parte questo ruolo; ma esse mancavano della legittimità data dalle fotografie, indipendentemente dall'occhio critico con il quale si debba guardarle.

Se questo non spiega completamente il successo della collana di Flammarion (che finisce dopo cinquanta numeri, risultato già onorevole), ciò chiarisce le ragioni della popolarità del periodico «L'Illustra-

<sup>18</sup> Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

tion. Supplément théâtre» diventato «L'Illustration théâtrale» che, nato un anno dopo “Les pièces à succès” (nel novembre 1899), avrà una vita molto più lunga. Nel marzo 1913, esso diventerà la serie Théâtre del periodico «La Petite Illustration», e perdurerà fino allo scoppio della Seconda Guerra mondiale<sup>19</sup>, grazie alla direzione di René Baschet. Malgrado il titolo, questo periodico conta meno illustrazioni rispetto alla collana di Flammarion, (in generale «L'Illustration théâtrale» propone tra le otto e le dieci fotografie di formato ridotto rispetto alle immagini a piena pagina di “Les pièces à succès”), si limita in alcuni casi a delle semplici incisioni, e riprende talvolta esplicitamente degli scatti pubblicati nella rivista «Le Théâtre»; ciononostante il periodico riposa su un principio analogo a quello della collana sua antenata [Fig. 14]. Sfruttando una relativa varietà di fotografi (diversamente da “Les pièces à succès”), favorisce alla lunga un certo rinnovamento della pratica<sup>20</sup>. La disposizione degli scatti, generalmente all'inizio e alla fine di ogni atto, induce *de facto* la fotografia a *incorniciare* il testo vero e proprio, anche se a volte solo come *culs-de-lampe*. La cadenza regolare della pubblicazione la obbliga, tra l'altro, a seguire l'attualità teatrale, nella quale trova parte essenziale della sua iconografia. In conclusione, quale supplemento mensile de «L'Illustration» riservato ai suoi abbonati, esso tocca un pubblico tanto importante quanto quello del settimanale, cioè circa 50.000 copie vendute all'inizio del 1900. In fin dei conti, i circa ottocento volumi prodotti, in una tiratura così considerevole per l'epoca, installano definitivamente la fotografia di teatro nel paesaggio editoriale, facendo di essa non solo un ausilio ormai riconosciuto del testo, ma anche la garanzia di una certa contiguità di quest'ultimo con le scene del suo tempo.

<sup>19</sup> «L'Illustration. Supplément théâtre», dal n. 1 (4 novembre 1899) al n. 46 (10 dicembre 1904); «L'Illustration théâtrale», dal n. 1 (17 dicembre 1904) al n. 234 (22 febbraio 1913); «La Petite Illustration» (Théâtre), dal n. 1 (8 marzo 1913) al n. 43 (1 agosto 1914), poi nuova serie dal n. 1 (1 marzo 1919) al n. 465 (26 agosto 1939) (fonte: catalogo della BnF).

<sup>20</sup> Sulle sue trasformazioni nel dopoguerra e sulle fotografie di Henri Manuel e dei suoi due fratelli dello Studio Manuel Frères, rimando all'articolo di Maria Einman, *Entre virtualité et actualité. La photographie de scène dans l'entre-deux-guerres*, nel secondo volume che abbiamo consacrato a *La Photographie de scène en France*, «La Revue d'Histoire du théâtre», n. 284, octobre-décembre 2019, pp. 11-28.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4





Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9





## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (RYKNER)

Fig. 1: Scatto di Henri de La Blanchère, 1858. Rachel interpreta Phèdre. Stampa su carta salata; montaggio a partire dalle fotografie 2 e 3 (*infra*); 12,5 cm x 9,2 cm. In Jules Janin, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1858, tra p. 216 e p. 217.

© Collezione privata

Fig. 2: Scatto di [Pierre-]Louis Pierson / Mayer et Pierson, 1855. Rachel interpreta Phèdre. Stampa su carta albuminata, formato "carte de visite", 6 cm x 9 cm.

© Collezione privata.

Fig. 3: Disegno di Cicéri, 1822. «La chambre romaine» (plastico di scena per la Comédie-Française). Piuma e lavis; 30,7 cm x 29,8 cm. Bibliothèque de la Comédie-Française, RES-MAQ-0006. © Collezione di la Comédie-Française / scatto Lorette

Fig. 4: Scatto di Henri de La Blanchère, 1858. Rachel interpreta Camille in *Horace*. Stampa su carta salata; montaggio a partire da uno scatto precedente e dalla riproduzione di un disegno da Séchan per *Caligula*; 12,5 cm x 9,2 cm. In Jules Janin, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1858, tra pp. 100 e 101. © Collezione privata

Fig. 5: Scatto di Etienne Carjat. Frédéric Lemaître interpreta Robert Macaire in *L'Auberge des Adrets*. Riproduzione fotomeccanica (sistema Pierrat), tratta dall'*Album théâtral photolithographique*, 1868. © Collezione photogravure.com, presentata con l'amabile autorizzazione di M. Katzman

Fig. 6: Copertina del n. CXXIV dei «*Camées artistiques*», 1882. Pauline Patry fotografata da Chalot, riproduzione fotogliptica di Lemercier. © Collezione privata

Fig. 7: Copertina del n. 170, 1876, di «*Paris-Théâtre*». Montrouge, l'Athénée (fotografia non identificata), riproduzione fotogliptica di Lemercier. © Collezione privata

Fig. 8: Copertina del n. 43 (2° anno), 6 novembre 1881, di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). Renoud interpreta Ribérou in *Les Brigands*, posa un ginocchio a terra con un fucile, fotografia di P. Couturier, riproduzione fotogliptica. © Collezione privata

Fig. 9: Copertina del n. 43 (2° anno), 6 novembre 1881, di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). Stesso numero del periodico ma con un'incisione diversa: Renoud interpreta Ribérou in *Les Brigands*, in piedi con un fucile, fotografia di P. Couturier, riproduzione fotogliptica. © Collezione privata

Fig. 10: Scatto di P. Couturier, 1881. Jeanne-Andrée e Montel interpretano rispettivamente Bettina e Pippo in *La Mascotte*. Riproduzione fotogliptica in copertina del n. 50, 2° anno (17 novembre 1881) di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). © Collezione privata

Fig. 11: Scatto di P. Couturier, 1881. Mlle d'Origny interpreta Fiametta in *La Mascotte*. Riproduzione fotogliptica in copertina del n. 49, 2° anno (15 novembre 1881) di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). © Collezione privata

Fig. 12: Scatto di P. Couturier, 1881. Mme Servant interpreta la Cantinière in *La Mascotte*. Riproduzione fotogliptica in copertina del n. 65, 2° anno (15 dicembre 1881) di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). © Collezione privata

Fig. 13: Scatto di Cautin & Berger. *Lui*, d'Oscar Méténier (testo presentato per la prima volta l'11 novembre 1897 dalla compagnia del Grand-Guignol), Flammarion, "Les Pièces à succès", n. 1, [1898], p. 15. © Collezione privata

Fig. 14: «*La Petite Illustration*», n. 175 (1 aprile 1911), p. 4. *L'Oiseau bleu*, atto I, primo tableau, scatto di Auguste Bert (testo presentato il 2 marzo 1911 al teatro Réjane). © Collezione privata