

Marion Chénetier-Alev e Sophie Lucet

«L'Album comique», 1907-1908. Un periodico sulla recitazione

«L'Album comique», periodico di breve durata pubblicato a Parigi principalmente nel 1908, costituisce per la ricerca nell'ambito delle riviste teatrali un oggetto di studio avvincente e frustrante al tempo stesso: all'ombra profondamente ambigua della figura di Gabriel Boissy, questa rivista di teatro appare talvolta come il tentativo originale di una pubblicazione pionieristica d'inizio secolo, che si prefigge di analizzare il lavoro dell'attore contravvenendo agli approcci consueti della critica e alle convenzioni fotografiche del tempo, talaltra come un prodotto deludente che disattende le sue promesse editoriali riproponendo i luoghi comuni di un discorso sull'attore nello stesso tempo ridotto e datato, illusoriamente documentato da fotografie di scarso rilievo e spesso inespressive. Ci si può interrogare anche sulla sistemazione bibliografica paradossale di una rivista identificata per i suoi numeri monografici, alcuni dei quali (su Gémier, Paul Mounet o sul mimo per esempio)¹ trovano una precisa collocazione nei repertori bibliografici di studiosi o nei cataloghi di biblioteche, ma in proposito mancano studi specifici, tranne qualche intervento sporadico.² Il presente contributo si colloca in questo vuoto storiografico e raccoglie le prime conclusioni d'un lavoro di ricerca che noi abbiamo condotto nel 2015.³

Una rivista che denuncia la sua originalità nel trattare gli attori singolarmente

«L'Album comique» è una rivista di cui sono apparsi soltanto dieci numeri, pubblicati dal dicembre 1907 al gennaio 1909, rimanendo in vita per poco più di un anno (nonostante l'indicazione «esagerata» di «III annata» riportata sull'ultimo numero). Sotto molti aspetti, questo periodico potrebbe essere considerato una «piccola rivista» secondo la definizione data da Remy de Gourmont nel suo saggio bibliografico del 1900.⁴ Con l'intento specifico di proporre

¹ Vedi *Monographie de M. Gémier*, «L'Album comique», n. 5, aprile 1908; *Paul Mounet*, n. 7, settembre 1908; *Mime*, n. 8, ottobre 1908.

² Cfr. in particolare Jean Watelet, *La Presse illustrée en France, 1814-1914*, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 53.

³ Il lavoro è stato presentato al GRIRT (Groupe de Recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre, coordinato da Marco Consolini, Sophie Lucet e Romain Piana) il 15 aprile 2015.

⁴ Remy de Gourmont, *Les Petites Revues, essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, ristampa Entr'revues, 1992.

in una nuova luce lo studio dell'attore attraverso una serie di numeri monografici, il giovane Gabriel Boissy (28 anni), a quel tempo riconosciuto critico teatrale e poeta, sembra rivendicare l'identità di un progetto editoriale ascrivibile alla tradizione delle riviste di arte e letteratura, sorte nella sfera di influenza simbolista degli anni intorno al 1890: ossia uno spazio creativo e di riflessione, associando testi letterari e immagini, componimenti poetici e studi critici, articoli di fondo e la cronaca dell'attualità teatrale.

È possibile così pensare che a dieci anni di distanza «L'Album comique» riportati nuovamente in vita il progetto di una rivista teatrale di arte, cosa che, per esempio, non era riuscita nel 1896-1897 alla rivista «L'Art et la scène» di Gustave Marie et Henri Brémontier.⁵ Quest'altro caso di periodico di breve durata, esauritosi dopo appena dodici numeri, sta a testimoniare la difficoltà di far emergere, alla fine del secolo, una rivista teatrale, e la tensione problematica, all'interno di uno stesso contesto, tra modelli editoriali eterogenei (rivista di arti decorative, rivista letteraria, rivista teatrale). Di fatto, l'orientamento dell'«Album comique» nella sua brevità, e ciò che delle sue difficoltà si può desumere attraverso le variazioni della sua copertina, fa veramente pensare a quello dell'«Art et la scène», alla stessa maniera di come l'associazione di un uomo di lettere quale Gabriel Boissy con un fotografo – Maurice Couture – richiama quella del pittore incisore Gustave Marie con il giornalista e drammaturgo Henri Brémontier, consentendo di far convivere all'interno della rivista preoccupazioni editoriali e artistiche diverse, suscettibili di spostare le linee di ricerca e di tentare di far sorgere nuove modalità di comprensione del fatto teatrale. Dieci anni più tardi, quando le tecniche di riproduzione fotografica impongono nuovi modelli, nel nuovo panorama della stampa teatrale illustrata, la combinazione di un critico teatrale con un

fotografo sembra in realtà divenuta necessaria. Maurice Couture, designato codirettore dell'«Album comique», è un apprezzato fotografo. Dirige l'atelier di fotografia «Studia Lux» (al numero 18 degli Champs Élysées, stessa sede della redazione dell'«Album comique»), la cui dicitura compare sui primi numeri della rivista. L'altro grande partner artistico è l'editore-stampatore Louis Geisler, inventore della tricromotipografia e della fotoincisione che

Boissy sogna per «L'Album comique». È opportuno infine prendere in considerazione l'apporto decisivo del giovane editore Bernard Grasset (26 anni), che ha da poco fondato «Les Éditions nouvelles Bernard Grasset», e il cui sostegno si rende indispensabile per la fattibilità economica del progetto. In questo triplice partenariato si delineano l'identità materiale e la qualità dell'album pro-

⁵ Vedi Sophie Lucet e Romain Piana, *À la croisée des revues d'art et de théâtre: «L'Art et la scène» (1897)*, in *L'Europe des revues*, E. Stead e H. Védrine a cura di, di prossima uscita.

posto ai lettori, a testimonianza di un'attenzione particolare rivolta alla dimensione concreta della rivista (carta, inchiostrazione, tipografia, nuove tecniche di riproduzione fotografica): l'obiettivo è quello di imporre «L'Album comique» nel settore delle riviste teatrali illustrate. Il periodico si presenta come un fascicolo *in quarto*, di ventiquattro pagine cucite. La carta impiegata per le sedici pagine stampate, di colore beige, è una carta vergata, di produzione industriale e spessa (imitazione dell'autentica carta vergata); la carta fotografica (otto pagine fuori testo) è satinata (o «patinata» secondo la denominazione). Da notare l'uso delle «serpentes» (fogli trasparenti) per proteggere le tavole fotografiche: queste sono in carta pergamina o carta velina. Di solito, le «serpentes» sono impiegate per proteggere i colori dei dipinti a pastello, ecc. Qui non c'è niente da proteggere, poiché le fotografie sono stampate su carta satinata. Si tratta quindi di un impiego sfarzoso e poco funzionale della «serpente», accentuato dalla presenza di versi stampati su alcune di queste pagine. La scelta di un inchiostro particolare (marrone o seppia), i motivi tipografici lungo i margini e all'interno del testo, contribuiscono altrettanto all'estetica raffinata dell'insieme.



«L'Album comique, périodique illustré d'art théâtral», n. 1, dicembre 1907

La copertina in cartone greggio dei primi sei numeri⁶ si impone all'attenzione per la sua xilografia che crea un effetto di stampa a rilievo (che si ripropone nelle pagine dell'«Album», e finanche nei fogli di carta trasparenti). I titoli, i sottotitoli e i nomi dei direttori che compaiono in caratteri eleganti in cima alla pagina, e soprattutto l'immagine della copertina (una donna di spalle; alcune maschere teatrali) tematizzano, in modo grafico e decorativo, la doppia propensione artistica e teatrale della rivista.

L'estetica post-impressionista del disegno, realizzato dal pittore André Jourdain-Lemoine,⁷ evoca le xilografie dei pittori nabis (Félix Vallotton, Maurice Denis...) e si colloca ugualmente nell'ambito delle

⁶ N. 1, *Marthe Régnier* a cura di Gabriel Boissy; n. 2, *Marie Delna* a cura di Édouard Beaudu; n. 3, *Hector Dufranne* a cura di Édouard Beaudu; n. 4, *Madame Segond Weber* a cura di Pierre Vierge; n. 5, *Firmin Gémier* a cura di Georges Grappe; n. 6, *Albert Lambert figlio*, a cura di Michel Marcille.

⁷ André Jourdain-Lemoine (1879-1918), pittore di paesaggi e di nature morte. Esponeva le sue opere a Parigi al Salon des Indépendants.

arti figurative. Tutto ciò mira alla realizzazione di una pubblicazione elegante, pregevole, che ricordi allo stesso tempo le riviste d'arte e gli album a stampa, destinata ai bibliofili.⁸

A partire dal numero 7, tuttavia, la scelta pittorica e grafica della copertina viene abbandonata, a vantaggio di un'altra più conforme alle aspettative di una rivista teatrale illustrata. Si passa all'impiego di carta patinata e alla tecnica fotografica. Da quel momento ogni copertina proporrà all'interno di un ovale, su fondo giallo paglia, il ritratto fotografico dell'attore o dell'attrice cui è dedicato il numero.⁹ Questi cambiamenti stanno verosimilmente a testimoniare le difficoltà economiche e il riposizionamento dell'«Album comique», che ambisce a uniformarsi all'impostazione fotografica delle riviste teatrali illustrate sulla base di un modello preesistente.



«L'Album comique, dramatique et musical», n. 7, nuova serie, settembre 1908

Un nuovo giornale teatrale: si tratta di un nuovo periodico sull'arte teatrale, di cui è imminente l'uscita in libreria. Dal titolo *L'Album comique*, titolo che ripropone nel suo significato più autentico l'aggettivo qualificativo utilizzato da Scarron¹⁰ nel titolo del suo romanzo, M. Gabriel Boissy e M. Maurice Couture stanno preparando una speciale pubblicazione in edizione pregiata, la cui idea originale sarà motivo di successo. Ogni numero infatti sarà dedicato allo studio di una delle nostre grandi vedettes. Comparire in questa collezione sarà la consacrazione della loro fama. Oltre ai documenti fotografici e quant'altro, l'album sarà redatto nella maniera più seria da un'équipe di collaboratori tra i quali spiccano i nomi dei signori Édouard Beaudu, Joseph Casanova, René Fauchois, Lorenzi de Bradi, Flem, Maurice Magre, Louis Payen, Ad. Van Bever, etc.¹¹

⁸ Mancano indicazioni numeriche sulla tiratura dell'«Album comique» e la sua reale diffusione.

⁹ N. 7, *Paul Mounet* a cura di Gabriel Boissy; n. 8, numero tematico sul mimo a cura di Georges Frappier; n. 9, *Lucienne Bréval* a cura di Georges Pioch; n. 10, *Lucien Fugère* a cura di Georges Ricou.

¹⁰ Paul Scarron, (Parigi, 1610 – ivi, 1660) autore del *Roman comique* (Parigi, 1651, 2ª parte 1657), incompiuto, opera che descrive la vita picaresca di una compagnia di attori.

¹¹ «Le Gil Blas», 18 novembre 1907. Édouard Beaudu (Saint-Pierre [Martinique], 1879 – Parigi, 1960), critico teatrale, giornalista all'«Intransigeant» nel 1936, e autore di saggi sul music-hall e la danza: collezionista, appassionato di teatro ha legato il suo nome alla rivista «A.R.T.» dove ha pubblicato la gran parte dei suoi materiali e dei suoi articoli nel corso degli anni 1920-1950. René Fauchois (Rouen, 1882 – Parigi, 1962), drammaturgo, poeta e attore teatrale francese, autore di

Questo annuncio pubblicitario, diffuso sui principali organi di stampa, descrive alquanto bene il progetto ispiratore dell'«Album comique» e le sue ambizioni. Non vi figurano tutti i collaboratori annunciati, ciò darebbe a intendere che Boissy non sia venuto a capo del suo progetto, o che non abbia potuto accaparrarsi quei pochi nomi più affermati che sperava di coinvolgere. Se di primo acchito si nota che in apparenza Boissy non è presente nel novero dei collaboratori, è pure vero che è sua la cura delle monografie che inaugurano ciascuna delle due serie, assumendo in tal modo l'orientamento iniziale impresso a questi studi e il nuovo corso intrapreso dalla rivista, testimoniati dal cambiamento della copertina e del titolo, che da «L'Album comique» cambia in «L'Album comique, dramatique et musical».

Il titolo di questa raccolta si fregia del termine «comique» non nel senso corrente ma nel senso esplicito [...] che gli attribuisce Scarron nel suo *Roman Comique*. Noi vogliamo, a nostra volta, raccontare, non nella loro vita ma nella loro arte, questi esseri bizzarri, artificiosi e bravi, contrariamente a quanto ingiustamente succede di solito, perché ci si dimentica che essi usano i loro nervi, e li esasperano, per darci piacere o delle illusioni, per soddisfare talvolta l'ideale purificatore di un'arte somma, talaltra il desiderio voluttuoso di M. Maurice Barrès: «Ah! Chi dunque saprà farci conoscere l'esistenza come un sogno leggero!»...¹²

numerose tragedie e commedie, oggi è ricordato soprattutto come l'autore di *Boudu sauvé des eaux*, commedia ridotta per lo schermo da Jean Renoir (*Boudu sauvé des eaux*, 1932). Michel Lorenzi de Bradi (Sartène, Corsica meridionale, 1869 - Belvedere Campomoro, Corsica meridionale, 1945), giornalista, romanziere e poeta: nel 1906 *Le Crime du Masque* lo consacra al grande pubblico, faranno seguito *La Costanza* e *L'Eternelle Alliée*, e poi *Vendetta*, storia romanzata del bandito Théodore Poli, e *Veillées Corses*. Maurice Magre (Tolosa, 1877 - Nizza, 1941), scrittore, poeta e drammaturgo francese, strenuo difensore della causa occitana, dopo aver condotto un'esistenza da bohémien diventa un autore di successo, si interessa di esoterismo, e nel 1935, intraprende un viaggio in India per incontrare Sri Aurobindo nel suo ashram di Pondichéry, esperienza raccontata nell'opera *L'Ashram de Pondichéry. À la poursuite de la sagesse*. Louis Payen (Albert Liénard, Alès, 1875 - Épinay, 1927), poeta e librettista francese, segretario generale della Comédie-Française. Adolphe van Bever (Parigi, 1871 - ivi, 1927), bibliografo e erudito francese, a diciotto anni, assume la funzione di segretario del Théâtre de l'Œuvre, poi dal 1897 al 1912, occupa la stessa mansione al «Mercure de France». Si dedica ai suoi lavori di erudito e divide con il suo amico Paul Léautaud la passione per la poesia che li porterà a pubblicare, in collaborazione, nel 1900 la loro famosa antologia *Poètes d'aujourd'hui (1880-1900)*.

¹² «L'Album comique», n. 1, dicembre 1907, prima pagina, editoriale non firmato.

È importante soffermarsi, per completare questa prima descrizione della rivista, sul suo titolo, motivato in senso letterario da un Boissy costantemente erudito e ansioso di attingere a una francesità d'altri tempi. È collegabile a questa sovradeterminazione letteraria e colta un riferimento letterario contemporaneo: *L'Histoire comique* di Anatole France, che approda al genere del romanzo di



Disegni e caricature che rappresentano Delna, a margine del dossier, «L'Album comique», gennaio 1908, n. 2, passim.

costume teatrale, ricorrendo al senso originario della parola «comique». Sono stati pubblicati per altro, dalla fine del XVIII secolo e lungo tutto il corso del XIX secolo, innumerevoli *Albums comiques*, titolo generico attribuito a raccolte di disegni e caricature. Ne esistono di ogni sorta, talvolta a firma di artisti famosi: Gavarni, Daumier, o Cham. Come è anche possibile rintracciare, alla fine del secolo, una pubblicazione periodica disegnata e satirica, intitolata «L'Album comique de la famille», fondata nel 1902. In poche parole, questo titolo a più rimandi che rende unica l'originalità di questa rivista, annunciandone forse il

suo insuccesso perché troppo colta e scarsamente rivolta a un pubblico più ampio, segnala anche nell'«Album comique» un intervento iconografico interessante, animato da disegni e caricature, presenti a margine dei testi dedicati agli attori, costituendo un piccolo teatro per immagini che completa in forma graziosa il dossier fotografico .

Le filiazioni dell'«Album comique»

Al momento della pubblicazione dell'«Album comique», Gabriel Boissy è già noto come poeta e giornalista. Ha in particolare al suo attivo due pubblicazioni presso l'editore Grasset, entrambe tratte da scritti precedenti (Boissy è abile a riciclare, potremmo quasi definirlo un uomo che ha sfruttato una sola idea): la

Dramaturgie d'Orange, essai sur les origines et la formation d'un nouvel art théâtral, edita nel 1907, che raccoglie gli articoli da lui redatti dopo il 1902 sul teatro all'aperto; il suo studio sull'attrice Segond-Weber,¹³ *La Beauté Vivante. I. Madame Segond-Weber*, apparso per la prima volta nella «Revue Hebdomadaire» del 24 novembre 1906. Nonostante abbia scritto su numerosi giornali, Boissy non pubblica nulla sulle due grandi riviste teatrali dell'epoca, «La Rampe» e «L'Art du théâtre». E quando nel 1902 esce l'ambiziosa «Revue théâtrale»,¹⁴ egli cerca di farvi parte ma senza successo: sono a sua firma due articoli apparsi nel 1905 sul Théâtre de l'Œuvre, ma queste pubblicazioni resteranno senza seguito. L'«Album comique» è dunque un mezzo che permette a Boissy di proporsi come direttore e redattore capo, dando vita a un proprio organo di stampa, una rivista che cerca di imporsi per la sua originalità ma che si ispira direttamente all'ambito giornalistico all'interno del quale fa la sua comparsa. A questo proposito, Boissy tenta un doppio colpo sul piano tattico: prima lanciando «L'Album comique» nel momento in cui «La Revue Théâtrale» e «L'Art du théâtre» arrestano l'uscita di stampa («La Rampe» chiude nel 1908); facendo d'altronde del suo «Album» il traguardo di una riflessione sull'attore già pienamente avviata dai tre periodici citati in precedenza. Così «L'Album comique» potrà apparire agli occhi del pubblico il risultato verso cui tendevano (parzialmente) le riviste precedenti, ma che non compiutamente raggiunto, e Boissy come l'uomo che è riuscito in questo intento:¹⁵ ha compreso la necessità d'inventare una formula nuova per infrangere il cerchio vizioso di quelle riviste teatrali che rimandano a propri lettori *ad nauseam* i loro interventi di ripetizione-variazione sulle stesse rubriche, in una concorrenza al tempo stesso stimolante e micidiale.

Ma, per quanto «L'Album comique» possa apparire originale, è necessario rammentare lo spazio destinato all'attore nelle pubblicazioni dell'epoca, du-

¹³ Eugénie-Caroline Segond-Weber (Parigi 1867 - ivi 1945), attrice drammatica francese e mima; esordisce nel 1885 all'Odéon e ottiene un trionfo nella parte di Hermione nei *Jacobites* di F. Coppée. Nel 1886 sposa l'attore Léon Segond, e l'anno seguente è scritturata alla Comédie per la parte di Doña Sol nell'*Hernani* di Hugo. Tornata all'Odéon nel 1888 vi resta undici anni, salvo brevi apparizioni al teatro della Porte-Saint-Martin e allo Châtelet; nel 1900 rientra definitivamente alla Comédie.

¹⁴ Cfr. M. Chénétier, S. Lucet, «La Revue théâtrale» (1902-1906): *une revue d'art dans l'arène des revues illustrées de théâtre*, presentazione al seminario del GRIRT, il 4 marzo 2017.

¹⁵ Quando nel 1913, la rivista «Comœdia» annuncia che Boissy sarebbe entrato a far parte della redazione, sostituendo Emile Mas nella rubrica riservata alla Comédie-Française, la notizia è così significativamente riportata: «[...] ci siamo rivolti a Gabriel Boissy i cui lavori sull'arte drammatica sono ben noti ai nostri lettori. Gabriel Boissy è stato, insieme a Paul Mariéton, il segretario generale delle Chorégies al Teatro antico di Orange. Nominato nel 1910 delegato generale per l'organizzazione delle «Fêtes des Arènes» di Béziers, creò e diresse «L'Album comique, dramatique et musical» che raccoglie l'attività teatrale di molti anni». (Il corsivo è nostro).

rante la quale si moltiplicano le edizioni di album fotografici esclusivamente dedicati agli attori. Tra le riviste «Les Feux de la Rampe» (antenato della pubblicazione «La Rampe») inaugura una quantità di originali rubriche riguardanti gli attori, che arricchiscono la dimensione iconografica della rivista: «Brevi biografie», «Fuori scena» (si tratta di conversazioni private), «Archivi teatrali» sugli attori del passato, articoli sugli attori stranieri, pubblicazioni di componimenti poetici scritti in omaggio agli attori. L'idea stessa della monografia è pienamente presente nella «Rampe» dove si rintraccia, dal 1899, una rubrica intitolata *Nos monographies*, e nel 1901 un intero numero dedicato alla più importante interprete danese Charlotte Wiehe.¹⁶ «L'Art du Théâtre» propone dei dossier di approfondimento sui grandi interpreti dell'epoca e delle aperture inedite sull'arte attorica. Per quanto riguarda «La Revue théâtrale», va rilevato il notevole lavoro grafico e plastico attorno all'iconografia degli attori, sostenuto dagli interventi tecnologici ideati dal suo direttore Louis Geisler. Soprattutto, grazie a queste riviste si riorganizzano i criteri di selezione, i termini e le nozioni utilizzate nel discorso sull'arte e sulle figure degli attori, che «L'Album comique» riprende in blocco. Converrebbe a questo punto condurre altre ricerche per stabilire quando e come siano stati fissati questi criteri così come questa terminologia, ma si possono almeno riscontrare alcuni tratti caratteristici delle descrizioni e delle valutazioni degli interpreti. Sul piano verbale innanzitutto si riscontra un lessico che fa un uso sistematico dei termini «grâce», «souplesse», «pureté», «raison», «instinct»; e una tecnica retorica che ricorre sovente all'uso di superlativi e all'iperbole, la cui funzione di riempitivo non lascia alcun dubbio. D'altro canto, all'analisi dell'individualità di ciascun attore si è sostituita una griglia di valutazione del loro valore che dipende interamente dalla gerarchia dei generi, sia spettacolari (tragedia classica/dramma lirico, dramma romantico, commedia, vaudeville, operetta, rivista, pantomima) sia letterari (le opere consacrate, poi le opere moderne, con una divisione all'interno delle opere moderne). Avere o non avere frequentato il Conservatoire è ugualmente un criterio determinante, e la griglia si raffina ulteriormente in funzione dei tipi e dei ruoli. A ciò si aggiunge la valutazione della recitazione e soprattutto della resa «plastica» della raffigurazione secondo l'unità di misura (l'auna) delle arti figurative (disegno, pittura, scultura) assumendo le grandi opere dell'antichità e del Rinascimento come metro di riferimento sistematico.

¹⁶ «La Rampe», n. 33, gennaio 1901. Marie Charlotte Wiehe-Berény, nata Hansen, (Copenaghen, 1865 – Skodsborg, 1947) attrice, ballerina e cantante, attiva al Kongelige Theater di Copenaghen e affermata protagonista di operette e commedie, si trasferisce successivamente a Parigi. Alla notorietà in campo teatrale assocerà la fama ottenuta come interprete del cinema muto.

Infine, lo stato informe di questi studi sull'attore tenta malgrado tutto di trovare un equilibrio, articolandosi su una doppia tensione narrativa, che evoca la tecnica dello «storytelling». La prima modalità narrativa affiora nel *racconto dell'ascesa*, con le sue tappe di repertorio: il richiamo della vocazione; la formazione; gli esordi caratterizzati dallo sforzo per avere riconoscimenti, che passa attraverso un percorso iniziatico di teatro in teatro, e un'enorme instabilità iniziale; il primo trionfo; poi le peripezie o come difendere il primato; infine la gloria acquisita, corrispondente spesso al radicamento in un luogo. La seconda modalità emerge nel racconto della caduta, o della fine, ricorrendo nuovamente al gioco del raffronto. Tutta la dimostrazione conduce infatti alla questione fondamentale: l'attore (attrice) è paragonabile a un grande modello attuale o del passato? O addirittura lo supera? La suspense è al culmine.

Il trattamento dell'attore nell'«Album comique»

È in questo contesto editoriale che Boissy inventa un oggetto inedito: una rivista austera, quasi altezzosa, che rompe brutalmente con il tono leggero, perfino licenzioso, adottato volentieri dalla «Rampe» e «La Revue théâtrale». Il gesto iniziale di Boissy è interessante nella sua pretesa di eliminare tre eccessi. L'eccesso delle rubriche, in primo luogo: Boissy stabilisce un'apertura unica per la sua rivista, focalizzata sull'attore.

«L'Album comique» si presenta come una serie di saggi sull'attore:

Noi ci proponiamo di dare attraverso dei saggi brevi ma precisi il racconto critico della carriera e le caratteristiche tecniche di ciascun artista; di fissare mediante fotografie selezionate o eseguite di proposito, mediante disegni e altri documenti non soltanto i tratti e il costume, ma anche gli aspetti tipici dell'attore, la natura della sua recitazione, le dominanti morali e estetiche dei suoi ruoli principali. Queste monografie saranno realizzate con franchezza e indipendenza; i loro autori non si applicheranno a mettere insieme epiteti più o meno elogiativi, ma a descrivere e a criticare con sincerità le figure teatrali chiamate a comparire nell'«Album».¹⁷

In secondo luogo, Boissy evita l'ostentato ricorso alla ricchezza delle immagini. Al lusso fotografico del «Théâtre» o della «Revue Théâtrale», risponde, nel primo numero dell'«Album comique» con una copertina sobria nella quale, quasi ironicamente, propone anziché l'esposizione della carnalità e dello charme femminili, una donna di spalle, circondata di maschere teatrali dell'antichità. Insomma, Boissy sembra opporsi al consueto sfruttamento mediatico e commerciale dell'attore. Per protestare contro la tendenza dell'epoca a «discettare fastidiosamente sugli avvenimenti e le esibizioni di attrici e 'ac-

¹⁷ «L'Album comique», n. 1, dicembre 1907, prima pagina, editoriale senza firma.

teuses' [sic], varianti piccanti della cortigiana, che offrono al pubblico delle misture insipide della vita futile dei salotti e dei bar o semplicemente delle sollecitazioni di moda e di lubricità»,¹⁸ pronuncia il suo rifiuto di fare dell'attore il materiale pubblicitario della rivista, il suo sostegno commerciale, e vuole al contrario fare opera da specialista, cioè da esperto, come attestano i termini che impiega per enunciare il programma del suo periodico.

A dispetto delle sue dichiarazioni, tuttavia, Boissy sfrutta la vena commerciale suscitata di recente dai progressi della fotografia e dallo sviluppo delle riviste illustrate, che ha favorito la formula della collezione.¹⁹ Sottolinea immediatamente la vocazione archivistica dell'«Album comique», destinata a rendere giustizia all'arte effimera dell'attore. Questa vocazione spiega la bellezza del prodotto editoriale concepito da Boissy, così come il pubblico elitario cui mira la rivista, al quale egli fa a più riprese allusione nei suoi articoli:

I professionisti e gli amatori, i collezionisti e gli storici del teatro ci saranno sicuramente riconoscenti di raccogliere dei documenti seri e di concentrare le creazioni principali di una stessa persona nello stesso fascicolo. Ciascuno troverà nell'«Album comique» il suo artista preferito. «L'Album comique» costituirà una collezione indispensabile alla storia e alla documentazione teatrale della nostra epoca.²⁰

Questo è dunque il progetto annunciato dalla rivista. Che avverrà nella sua realizzazione? «L'Album comique» che sembra un oggetto semplice, si rivela invece complesso, o diciamo stratificato. E così le tre buone intenzioni di partenza - rinuncia alla formula della rubrica, sobrietà nell'apparato delle immagini, e rigore del discorso sulle figure degli attori - mostrano rapidamente la loro labilità. Innanzi tutto, per quanto concerne le rubriche, quattro novità finiscono con l'integrare la formula della monografia: *Les masques*; *Les Ephémérides théâtrales*; *Cadres ou portraits*; *Réflexions d'un spectateur provincial*, alle quali si aggiungono due supplementi. Sono per Boissy - lo vedremo - l'occasione per abordare molto più direttamente e esplicitamente il suo oggetto. È interessante notare che egli interviene sette volte nell'«Album comique», due volte riguardo l'attore, e cinque riguardo la sua collocazione ideologica. Ciò prova che l'attore per Boissy altro non è che un elemento interno a ciò che si rivela rapidamente essere un dispositivo propagandistico. Passando poi alle immagini, si vedono apparire, a partire dal quinto numero, splendide figure immagini a

¹⁸ *La Beauté Vivante. I. Madame Segond-Weber*, in «La Revue Hebdomadaire», 24 novembre 1906.

¹⁹ In questo modo «La Revue Théâtrale» propone a fine anno delle tirature a parte, e rilegate, delle sue copertine.

²⁰ «L'Album comique», n. 1, dicembre 1907, prima pagina, editoriale non firmato.

colori a pagina intera: «L'Album comique» ritrova senza indugio le strategie commerciali già sperimentate!

Per quanto riguarda il rifiuto dello sfruttamento mediatico degli attori, la raccolta degli artisti presi in considerazione raggruppa esclusivamente le massime vedettes del momento, che sono già le più sfruttate iconograficamente nelle riviste teatrali. Dei dieci numeri dell'«Album comique», cinque sono dedicati ad attori (Marthe Régnier,²¹ Eugénie Segond-Weber, Firmin Gémier,²² Albert Lambert fils,²³ Paul Mounet);²⁴ quattro a cantanti lirici (Delna, Hector Dufran-

²¹ Marthe Régnier (Parigi, 1880 - ivi, 1967), attrice drammatica e cantante francese. Si diploma nel 1899 in recitazione e canto al Conservatoire. A dicembre dello stesso anno debutta all'Odéon nel ruolo di Agnès nell'*École des femmes*, ruolo che ricoprirà ancora al suo debutto alla Comédie-Française nel 1901. Negli anni successivi si dividerà fra il Vaudeville e il Gymnase dove, interpretando ruoli da commedia, diventerà un'acclamata regina del teatro di boulevard. Nel 1911 si dà all'opera lirica interpretando, a Montecarlo, *La Bohème* e *Madama Butterfly* di Puccini, *Les Contes d'Hoffmann* di Hoffenbach e *Les noces de Figaro*. Ritornata alla prosa nel 1922-23 dirige il Théâtre des Mathurins. Nel 1946 figura tra gli interpreti delle *Fausse confidences* di Marivaux al Théâtre Marigny per la regia di J.-L. Barrault.

²² Firmin Gémier (Aubervilliers, 1869 - Parigi, 1933), nome d'arte di Firmin Tonnerre. Attore, regista drammatico e cinematografico francese. Rifiutato per tre volte dal Conservatoire, apprende l'arte drammatica in teatri di quartiere, precisamente al Théâtre de Bellville e alle Bouffes du Nord, prima di entrare a far parte, nel 1892, della compagnia del Théâtre Libre di André Antoine, come attore e direttore di scena. Nel 1896 sarà l'interprete del Père Ubu nella prima messa in scena dell'*Ubu Roi* di Alfred Jarry al Théâtre de l'Oeuvre per la regia di Lugné-Poe. Nella stagione 1896-97 lavora all'Odéon ricoprendo i ruoli di Filippo II nel *Don Carlos* di Schiller, di Matamoros nell'*Illusion comique* di Corneille e nel *Capitaine Fracasse* di Gautier e Bergerat. Dalla stagione seguente fino al 1900 ritorna a lavorare con Antoine al Théâtre Antoine e nel 1901 assume la direzione del Théâtre de la Renaissance. Tra il 1906 e il 1921 dirige il Théâtre Antoine alternando allestimenti di opere di successo a proposte di nuovi autori. Influenzato dal progetto di Rolland di creare un «teatro per il popolo» e dal Théâtre du Peuple di Bussang fonda nel 1911 il Théâtre Ambulant. Malgrado il successo popolare, l'iniziativa, per i suoi alti costi, sarà presto abbandonata. Nel 1916 fonda la Société Shakespeare portando in scena *Le Marchand de Venise* (nel quale interpreta la parte di Shylock), *Antoine et Cléopâtre* (1917) e *La Mégère apprivoisée* (1918), allestimenti proposti in chiave moderna, distaccandosi dalla tradizione naturalista. Dal 1920 sarà il principale animatore del Théâtre National Populaire (TNP) e dall'anno successivo assume anche la carica di direttore del Théâtre National de l'Odéon.

²³ Albert Lambert fils (Rouen, 1865 - Parigi, 1941). Attore, pensionnaire della Comédie-Française nel 1885; poi sociétaire dal 1889 e doyen dal 1930 al 1935. Figlio dello scultore e attore Albert Lambert di cui ha illustrato anche alcune opere.

²⁴ Jean-Paul Mounet (Bergerac, 1857 - Parigi, 1922) attore, fratello minore dell'attore Jean Mounet-Sully. Studia e si laurea in medicina prima di abbracciare la carriera teatrale. Nel 1880 debutta all'Odéon come protagonista dell'*Horace* di Corneille. Entra a far parte della Comédie-Française nel 1889 interpretando Don Salluste nel *Ruy Blas* di Hugo e due anni più tardi diventa sociétaire della compagnia. Recita quasi tutto il repertorio tragico. Dal 1897 viene chiamato ad insegnare al Conservatoire. Sullo schermo appare nel 1908 accanto alla Bernhardt nella *Tosca* e nel 1909 interpreta Ulisse nel *Retour d'Ulysse*.

ne,²⁵ Lucienne Bréval,²⁶ Lucien Fugère);²⁷ e il numero 8 ai mimi. Dobbiamo essere grati a Boissy per aver dedicato ampio spazio agli interpreti maschili in un'epoca in cui l'artista femminile occupava un posto schiacciante se non esclusivo nelle riviste drammatiche, così come di aver pensato di riservare uno spazio al genere «minore» del mimo. Ciò nonostante egli considera i quattro 'sociétaires' più in vista della Comédie-Française, di cui tre sono rappresentanti del genere tragico, come pure cita le carriere straordinarie delle quattro più grandi voci della sua epoca, di cui due sono quelle di puri lirici tragici. In questo corpus, Gémier fa la figura dell'intruso. Prima di scendere più in dettaglio sul trattamento di questi attori e sulle ragioni che hanno orientato le scelte di Boissy, è opportuno comprendere il suo tipo di approccio. Fornisce un metodo di analisi dell'attore? Anche su questo punto Boissy appare sicuro. Ed ecco le sue precisazioni:

Forse non apparirà del tutto chiaro il metodo (metodo la cui applicazione sarà frequente se non sistematica) impiegato per descrivere e caratterizzare la recitazione degli attori. Esso dipende da principi che io ho già esposto ma che non è inutile riassumere in questa sede. A teatro, la cosa principale sono i mezzi. I mezzi sono o plastici e vocali. È necessario che si accordino tra di loro e in questo risiede il segreto della "souplesse". Talvolta non vanno di pari passo e alcuni seppero supplirvi. Nulla può supplire alla mancanza di mezzi. L'intelligenza è dunque secondaria, alla stessa maniera di quella intensità, quel ragionamento espressivo che viene chiamato temperamento. L'intelligenza serve all'artista per

²⁵ Hector-Robert Dufranne (Mons 1870 – Parigi 1951), basso-baritono belga. Studia al Conservatoire royal di Bruxelles e debutta nel 1896 come Valentino nel *Faust* di Gounod al Théâtre de la Monnaie. Scritturato all'Opéra-Comique vi esordisce con successo nel 1900 figurando nell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck. Nel 1902 sarà Golaud nel *Pelléas et Mélisande* di Debussy. Nel 1903 è Scarpia nella prima francese della *Tosca*. Partecipa alla prima esecuzione francese della *Salomé* di Richard Strauss all'Opéra di Parigi nel 1910. Dal 1913 al 1922 entra a far parte della Chicago Grand Opera Company e compare ancora in diversi allestimenti lirici ad Amsterdam nel 1935 e nel 1939 a Vichy.

²⁶ Lucienne Bréval, nome d'arte di Berthe-Agnès-Lisette Schilling (Männedorf, 1869 – Neully-sur-Seine, 1935), mezzosoprano e soprano drammatico svizzero naturalizzata francese. Nel 1892 debutta all'Opéra nell'*Africana* di Meyerbeer, e nel 1893, sotto la direzione di Edoardo Colonna, interpreta Brünnhilde, uno dei suoi migliori ruoli, nella *Valchiria* di Wagner all'Opéra di Parigi (in francese). Alla fine dell'Ottocento si esibisce al Covent Garden di Londra e nei primi anni del Novecento si reca negli Stati Uniti, dove recita al Metropolitan Opera di New York. Nel 1914 ottiene un grande successo nel *Parsifal*.

²⁷ Lucien Fugère (Parigi 1848 – ivi 1935), baritono francese. Nel 1870 fa il suo debutto come chansonnier al Ba-Ta-Clan di Parigi e nel 1873 viene scritturato ai Bouffes-Parisiens come interprete di operette. Il punto di svolta della sua carriera arriva nel 1877 quando debutta all'Opéra-Comique interpretando il ruolo di Jean nelle *Noces de Jeannette* di Victor Massé. Vi resta per oltre trent'anni. Dal 1910 al 1913 lavora al Gaité-Lyrique per poi tornare all'Opéra-Comique nel 1919. È considerato, nel genere comico, il maggior cantante francese dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento.

coordinare i suoi mezzi, calibrare il loro impiego, valorizzarli, supplirvi in parte, mai del tutto. È per questa ragione che noi ci preoccuperemo in questa sede, e pregheremo i nostri collaboratori di preoccuparsi 1° della plasticità; 2° della voce; 3° della combinazione (uso dei mezzi precedentemente citati); 4° dell'intelligenza scenica.²⁸

In realtà questi principi sono stati esposti nello scritto su Segond-Weber, dapprima apparso nel 1906 nella «Revue hebdomadaire» poi nuovamente pubblicato dall'editore Grasset nel 1907. È opportuno citare un lungo brano di questo testo, perché tutto vi è già contenuto:

L'arte scenica è l'arte di realizzare il senso, patetico o comico, insomma l'atmosfera generale di una pièce attraverso una plastica, una mimica e una dizione corrispondenti. Ciò che si definisce *la combinazione* altro non è, soprattutto per quanto riguarda la tragedia, che la fusione proporzionale e relativa tra loro di questi tre elementi. Questa osservazione sta a significare che, se non si possiedono questi ultimi - di solito chiamati i *mezzi* - tutta la comprensione del mondo non servirebbe a niente. [...] L'eroe tragico non è un'individualità. Egli è la rappresentazione sintetica di una razza, di un destino, di un sentimento sparso in mille forme nell'umanità. Da ciò risulta che, essendo la bellezza perfetta il punto più impersonale della forma, [l'eroe tragico] dovrà, attraverso la sua resa plastica, attraverso il suo comportamento, essere di una bellezza tipica. Quest'obbligo esclude dal valore tragico autentico molti artisti la cui capacità di composizione o il talento di dicatori sono straordinari, ma che non sono della razza umana dei purosangue.

Insisto con forza su questo punto. [...] Il modo di recitare, l'intonazione e la particolare caratteristica di ognuno di variare la composizione di un ruolo e di coordinare i suoi diversi aspetti, le intenzioni che sostengono quei versi o quella tirata, talvolta la qualità del gesto, questi sono pressappoco gli unici elementi sui quali essi [il pubblico degli abbonati] si soffermano. [...] È pur vero che la creazione plastica è di importanza primaria e nella tragedia sicuramente essenziale se si tiene conto che: 1° essa deve essere un dono di natura, si può affinare ma non acquisire; 2° essa agisce direttamente e indipendentemente dalla parte sulle sensibilità ricettive. Essa esprime [...] la natura morale e spirituale dell'umanità superiore che dinamizza la tragedia. Ogni attore tragico deve dunque avere uno stile plastico, cioè quella bellezza formale il cui tipo è stato stabilito dai capolavori dell'antichità, del Rinascimento e da alcuni moderni. Ciò non li rende né rivolti al passato, né tributari del passato, perché questa bellezza è per sua natura una bellezza *impersonale e senza tempo*.

Chiunque sia privo di questo stile, o quanto meno di *razza* fisica, farà inutilmente dei virtuosismi: non sarà mai un vero attore tragico, mai un'incarnazione positiva dell'essere fondamentale: l'eroe. Ne diventa, al contrario, una sorta di "travesti", una caricatura espressiva tramite l'animo (l'intonazione) ma non mediante l'aspetto (la forma). Due, al massimo, tra gli attori tragici viventi sono dotati di questa suprema bellezza [...]. Tra gli artisti del nostro tempo, due

²⁸ «L'Album comique», n. 1, dicembre 1907, prima pagina, editoriale non firmato.

donne soltanto partecipano a questa trascendenza. Sono, tra le interpreti liriche, Mme Georgette Leblanc, e tra le attrici tragiche Mme Segond-Weber, che ha saputo realizzare nel dramma le personalità più varie. [...] La plasticità femminile incide su due aspetti principali: il bello e la grazia. La grazia è fatta di grazia sottile, fluttuante e passiva. Corrisponde, *non sempre in senso reale ma in senso figurato*, ai sentimenti delicati, deboli o frivoli, agli animi dai mezzi toni e affettati. Il bello è nell'unione di potenza e grazia. Corrisponde, *sempre in senso figurato se non reale*, ai sentimenti forti, sereni e gravi, alle nature dotate di volontà e passioni forti. Quest'ultimo aspetto è l'aspetto tragico.²⁹

È questa idea dell'attore che consente a Boissy di formulare la sua teoria della degenerazione della cultura francese, attraverso la successione di rubriche che via via inserisce. Infatti, a partire dal primo numero dell'«Album comique», si propone, in una rubrica a parte intitolata *Les masques*, di «riprendere una serie di saggi di estetica drammatica, iniziata altrove»,³⁰ e di esaminare mensilmente «il grande evento teatrale». ³¹ A partire dal secondo numero, un supplemento di sedici pagine in carta fine, dedicato all'inizio alle *Ephémérides théâtrales*, ossia per linee essenziali al programma degli spettacoli parigini, completa la parte «nobile» dell'«Album comique». Concepito per essere facilmente consultato – eventualmente eliminato in seguito, invece di essere conservato nella collezione rilegata della rivista – si tratta di un foglio formato *in folio* piegato in quattro, e semplicemente inserito all'interno del quaderno dell'album fissato con rilegatura cucita. Ben più di un semplice programma tuttavia, il supplemento s'infoltisce e aumenta di volume, diventando dal numero successivo il *Supplément de L'Album comique*, a sua volta numerato e datato. Bisogna considerarlo da questo momento come un quaderno critico autonomo di cui Gabriel Boissy è la firma principale, e nel quale attraverso rubriche saltuarie, poi divenute fisse (*Les masques, Réflexions d'un spectateur provincial, Cadres ou portraits*) egli formula una linea editoriale specifica, che raddoppia così «L'Album comique» con uno strumento di espressione critica e estetica. Sviluppa a tal punto il nuovo inserto da invertire il rapporto, in numero di pagine, tra le due parti della pubblicazione (come succede per l'ultimo numero: venti pagine riservate a Lucien Fugère e quarantotto pagine per il *Supplément!*). Deplorando la mediocrità delle scene contemporanee e il predominio del realismo e della psicologia, Boissy si batte instancabilmente, contro la decadenza del teatro francese, in

²⁹ Gabriel Boissy, *La Beauté vivante. I. Madame Segond-Weber*, Paris, Grasset, «Les Éditions nouvelles», 1907, pp. 5, 9-11.

³⁰ Boissy si riferisce qui ai suoi numerosi incarichi nel giornalismo critico. Così si legge nel «Journal des débats» del 22 gennaio 1905: «Il nostro collega Gabriel Boissy è stato da poco incaricato al *Chroniqueur de Paris* di una rubrica settimanale sulla Comédie-Française. Egli si sforzerà di proporre una critica ragionata e basata su una teoria dell'arte scenica».

³¹ «L'Album comique», n. 1, p. 2.

favore di un nuovo classicismo e di una rinascita della tragedia. Fin dal primo numero, attacca vivacemente Antoine in un articolo intitolato: *Contro il Tartuffe di Antoine*, criticandone le innovazioni della messa in scena e la rilettura dell'antico capolavoro proposta dal Direttore dell'Odéon,³² al quale rimproverava di privilegiare l'aspetto storico e aneddotico, facendo recitare i suoi attori «come in una pièce realistica» invece di cercare la grandezza e l'unità classiche. Non per nulla il «metodo» della Comédie-Française viene giudicato superiore da Boissy:

Il classico, lo ripeto è un'arte di sintesi. M. Antoine ha tentato con piena naturalezza di mettere al suo servizio i mezzi di un'altra arte: il naturalismo o realismo, il quale è un'arte di analisi. Non occorrerebbe che il realismo, una volta fallito, s'introducesse nei nostri classici e li travestisse con il pretesto di rinnovarli. C'è un'opposizione assoluta tra queste due maniere di attrarre il pubblico: una lo investe per tutto ciò che c'è di profondo, di permanente, di universale nella natura, l'altra (che ha avuto il grande merito di avvicinarci a questa natura) per tutto ciò che essa mostra di superficiale, di transitorio, di relativo.³³

Nell'articolo *Panem et circenses!* apparso nella rubrica *Les masques* del numero 4, Boissy fustiga il dominio del divertimento, del «gusto dei piaceri», della risata cinica, ai quali oppone la grandezza dell'arte tragica:

L'insegnamento, l'azione del teatro, sono sempre positivi: esso suscita ciò che rappresenta. Per questo l'unico teatro grande è il teatro in forma solenne, a tema eroico. È il solo che possa agire sugli animi attraverso l'esaltazione e infondere loro il desiderio delle grandi azioni. La tragedia è l'unico genere che dà la Gioia: tutti gli altri generi offrono soltanto piaceri.³⁴

Nel supplemento del decimo numero, Boissy sviluppa dei «Propositi di estetica» - il più lungo dei testi della rubrica *Les masques* - insistendo nuovamente sul dogma del neo-classicismo:

³² Il *Tartufo* di Molière, messo in scena da Antoine, fu presentato al Théâtre dell'Odéon il 31 ottobre 1907, con la regia di quest'ultimo (1906-1914). Boissy, che riconosceva per altro il ruolo di pioniere svolto da Antoine, gli rimproverava di strumentalizzare la scena istituzionale dell'Odéon: «... all'Odéon, M. Antoine applica con ostinazione la sua meravigliosa pratica di mostrare delle scenografie, di dedicarsi alla regia. Quando dunque M. Antoine mostrerà delle opere e non dei pretesti? O non cercherebbe altro che un successo personale come «regista»? *Panem et circenses!* nella rubrica *Les masques*, «Supplemento all'Album comique», n. 4, marzo 1908, prima pagina.

³³ Gabriel Boissy, *Contre le Tartuffe d'Antoine*, nella rubrica *Les masques*, «L'Album comique», n. 1, dicembre 1907, pp. 2-3.

³⁴ G. Boissy, *Panem et circenses!* nella rubrica *Les masques*, «Supplemento all'Album comique», n. 4, marzo 1908, prima pagina.

L'inizio di questa stagione ha visto l'apparizione di alcune opere alle quali la pretesa del soggetto, la notorietà degli autori o perfino degli scandali preliminari, hanno conferito una certa importanza. Cosa c'è per Dioniso in queste opere? Cioè cosa c'è che possa lasciare di noi ai posteri un ricordo valido o, più esattamente, interiore? Quale è la loro arte? Cosa fissano non tanto degli aspetti umani, ma dei nostri aspetti?

Il teatro espresse dapprima il solo Uomo: in seguito non espresse altro che uomini e semplici individualità. Si è ridotto oggi, generalmente, a non mostrare altro che gli accadimenti della vita esteriore degli uomini. L'evoluzione percorsa dal carro di Tespi è interamente contenuta in questa affermazione.³⁵

Attribuendo un posto importante anche alle rappresentazioni all'aperto, Boissy conduce così dalle pagine del supplemento la sua crociata, iniziata dopo il 1901, in favore del «Rinascimento latino», che trova le sue radici nel Théâtre della Rose Croix di Joséphin Péladan,³⁶ e di un'arte mediterranea sostenuta da una nuova drammaturgia, della quale Paul Mariéton³⁷ (fondatore delle Chorégies d'Orange)³⁸ ha promosso il movimento. In entrambi i casi, si tratta di sviluppare la concezione di un teatro idealista e espressione di una nuova idea artistica, che associ il pensiero della «razza» all'ideale estetico di una latinità rifondata. Infine, attraverso una serie di ritratti di drammaturghi contemporanei firmati con lo pseudonimo «Bunch», Boissy si interroga sullo stato del teatro francese e il suo declino, dedicando a Henry Bernstein in particolare un articolo di dichiarato antisemitismo.³⁹ Dunque è a partire da queste «teorie»

³⁵ G. Boissy, *Propos d'esthétique*, nella rubrica *Les masques*, «Supplemento all'Album comique», n. 10, dicembre-gennaio 1909, prima pagina e segg. In questo testo dell'ultimo numero della rivista si trova inoltre un vigoroso richiamo a Gaston de Pawlowski, di cui Boissy cita un lungo brano di un editoriale di «Comoedia» in favore dell'arte francese.

³⁶ Gabriel Boissy, cavaliere della Rose-Croix cattolica dall'età di 17 anni, è a fianco del «Sar Péladan» e si adopererà molto in favore dell'opera teatrale del «maestro», in particolar modo per la rappresentazione nel luglio 1904 de *Sémiramis*, «quinta tragedia del Teatro dei Rosacroce», alle Arene di Nîmes. Vedi Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan 1858-1918, essai sur une maladie du lyrisme*, Jérôme Million, Grenoble, 1993, p. 360 e segg.

³⁷ Paul Mariéton (Lione, 1862 – Nizza, 1911, scrittore francese di lingua provenzale (langue d'oc). Fonda nel 1885 la «Revue félibréenne», pubblicazione letteraria franco-provenzale, che dirige fino al 1909. Sarà eletto nel 1891 Majoral del Félibrige, movimento letterario nato in Francia, a Font Ségune vicino a Vaucluse, nel 1854 che, traendo spunto dal movimento romantico e dall'attenzione da esso mostrata alle identità nazionali e locali, tendeva a valorizzare la difesa della lingua occitana, ponendo la salvaguardia dell'identità culturale provenzale.

³⁸ Chorégies d'Orange, festival di opera lirica e di musica classica creato originariamente nel 1869 e riproposto nella sua forma attuale nel 1971. Ha luogo ogni estate, nei mesi di luglio e agosto, al teatro antico di Orange.

³⁹ Bunch, *Henry Bernstein*, nella rubrica *Cadres ou portrait*, «Supplemento all'Album comique», n. 8, novembre 1908, pp. 1-2.

che Boissy stabilisce le motivazioni che saranno le basi strutturali delle sue analisi sull'attore e che serviranno a illustrare il corpus di idee che egli mette a punto. Tra queste motivazioni va citata la sua ossessione per il corpo sano e plasticamente perfetto; l'impiego sistematico che egli fa dei termini «purezza», «razza», «umanità superiore» e il riferimento non meno sistematico all'arte classica o rinascimentale utilizzato come metro di paragone delle linee disegnate dagli interpreti; i criteri fissati per classificare gli artisti secondo una dichiarata griglia gerarchica. Si aggiunga che questa gerarchia viene applicata anche agli spettatori, tra i quali si distingue il gregge borghese, che cerca il divertimento nella mediocrità; l'élite, l'unica in grado di apprezzare nel suo giusto valore l'elevatezza del genere tragico, costituita da un'aristocrazia di pubblico all'altezza della nobiltà di quei pochi artisti eletti; il popolo infine, che è necessario educare sottoponendolo alle impressioni forti prodotte da questi spettacoli grandiosi da cui promanano lezioni per la coscienza. Questa visione verticale compare nella *Dramaturgie d'Orange*, che apre questa citazione di Ricciotto Canudo: «La rinascita tragica sarà il futuro orgoglio estetico della razza mediterranea».⁴⁰ Ma noi abbiamo già visto che di tutti questi motivi nessuno risulta nuovo per analizzare l'arte della recitazione. Lo sono tanto meno in quanto questa teoria dell'attore è essa stessa assunta da un articolo di Péladan apparso nell'«Art du théâtre» nel settembre 1904, *De l'interprétation de la tragédie*. «L'Album comique» è quindi anche, nelle mani di Boissy, uno strumento di propaganda, e le uniche due monografie che portano la sua firma, quella di Marthe Régnier et di Paul Mounet, gli servono innanzitutto a riproporre la sua teoria, ma per applicarla una volta all'antitesi di Segond-Weber rappresentata da Marthe Régnier, e la volta successiva all'artista totale Paul Mounet, che incarna essenzialmente l'equivalente maschile di Segond-Weber. In questo modo consolida, anzi sigilla, la sua teoria, mostrando di essere capace di apprezzare anche l'arte di attori minori che non raggiungono l'ideale tragico. La figura di Marthe Régnier interessa in effetti Boissy nella misura in cui questa gli permette di approfondire le sue rivendicazioni della specificità culturale francese e in particolare parigina (l'editoriale dell'«Album comique» si apre con queste parole: «L'arte del teatro raggiunge in Francia e soprattutto a Parigi una tale perfezione che i nostri spettacoli sono una delle maggiori attrazioni della *ville royale*

⁴⁰ Gabriel Boissy, *La Dramaturgie d'Orange, essai sur les origines et la formation d'un nouvel art théâtral. I. Les Faits*. Paris, Grasset, «Les Éditions nouvelles», 1907. Gabriel Boissy, all'epoca, condivide con Ricciotto Canudo lo stesso sogno di rinascita latina e mediterranea, e i due collaborano spesso alle stesse riviste. È rintracciabile la firma del fondatore della futura «Revue Montjoie!» nel «Supplemento dell'Album comique» (n. 6, maggio 1908), in basso a un articolo che celebra in Musorgsky e il suo *Boris Godunov*, il creatore della «prima tragedia musicale moderna».

le»). Boissy si impossessa di Régnier come Beaudelaire di Parigi, per carpire l'essenza della modernità. Grazie ai ruoli che interpreta, ma anche ai quali è assimilata in virtù della «natura» dei suoi mezzi,⁴¹ Régnier, «parigina di Parigi», diventa l'emblema della «giovane donna moderna». Ella incarna «un tipo dell'epoca», quella figura di «demi-vierge» resa celebre dal romanzo di Marcel Prévost pubblicato nel 1894:⁴² «Marthe Régnier giunse a creare, sotto diversi nomi, in pièces di solito non famose, un tipo scarsamente variabile di quella bizzarra specie di ragazza moderna, nella quale il meglio e il peggio sono stranamente mescolati». Fortunatamente, Régnier è salvata dalla perversione moderna (ciò spiegherebbe perché figura nell'«Album comique») per un verso grazie alla ginnastica (che le permette di avere «un corpo sano» e di mostrare «una bella impressione di salute tanto in città quanto in scena»); per l'altro perché ha «frequentato il repertorio classico» praticando il Conservatoire. È pertanto capace di applicare ai ruoli contemporanei «di solito superficiali» la profondità e la verità umana contenute nei capolavori classici. Infine, e soprattutto, è riscattata perché realizza il tipo francese: «La natura di questa attrice è fondamentalmente francese». Perché? Perché Régnier è «l'immagine stessa del Bello»:

Essa è un'incarnazione del bello; e non è forse vero che il Bello è l'autentica invenzione francese nel campo dell'estetica: è il nome del XVIII secolo, di quel secolo che non è il più grande della Francia, ma il più *di norma* francese. Non sarebbe questo il segreto del successo di Marthe Régnier? Lei evoca le figure di Boucher e di Watteau, le delicate porcellane di Sassonia, e quello stile grazioso di cui le persone amano circondarsi. Che il suo aspetto sia un puro esempio della donna francese, che essa sia un'espressione del Bello, tutto ciò ci permette di analizzare meglio la sua personalità scenica.⁴³

Salvata dalla sua capacità plastica che permette di assimilarla a una forma di stilizzazione estetica, Régnier lo è anche perché il tipo moderno che essa realizza (la combinazione delle figure di adolescente, di ragazza e di giovane donna) le permette di sfuggire al ruolo dell'ingenua collocandola fuori categoria, e le consente di interpretare l'ambiguità di personaggi complessi e scabrosi.⁴⁴ Tuttavia, dopo aver definito questo centro di attrazione allo stesso tempo

⁴¹ Boissy sottolinea: «Ora questo, è esattamente ciò che può esprimere *con naturalezza* in scena Marthe Régnier, senza considerare ciò che l'artificio e l'abilità acquisita le permettono di simulare».

⁴² Marcel Prévost, *Les demi-vierges*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1894.

⁴³ «L'Album comique», n. 1, dicembre 1907.

⁴⁴ Così Boissy può concludere: «Questi tre caratteri non essendo in Marthe Régnier distinti ma al contrario fusi insieme, l'un l'altro diversificati e moltiplicati, [...] si dà il caso che le sue interpre-

opposto e complementare a quello che incarna Segond-Weber, Boissy ne sottolinea gli inevitabili limiti. Régnier resta relegata a un'arte di imitazione, che egli distingue da un'arte di invenzione, caratterizzata dall'«autorità del pensiero sull'istinto secondo l'insegnamento dei classici», e che «va contro il facile metodo realista». Di conseguenza, Régnier non raggiungerà mai *l'intensità*, non interpretando dei tipi universali, la sua *gloria sarà meno durevole*, ella svilupperà la sua arte in *tono minore*. Così, Marthe Régnier e Segond-Weber, (l'articolo a lei dedicato da Boissy nel 1906 serve da sottotesto all'«Album comique»),⁴⁵ rappresentano i due estremi tra i quali si situa lo spettro degli artisti degni di essere studiati. La monografia su Paul Mounet rivela la stessa fascinazione per la plasticità fuori dal comune dell'attore, di cui Boissy non smette di elogiare le braccia tornite e la statura erculea, «la bellezza di un semidio, l'andatura leggera e potente, la voce sconfinata». Questi tratti attestano «l'aristocrazia di nascita» dei fratelli Mounet (Paul e Jean-Sully),⁴⁶ e dimostrano che «unici, tra i nostri attori tragici, i Mounet hanno classe, cioè quella rara qualità che aggiunge eleganza e maestà, stile e proporzione in tutte le azioni».

Le doti di Paul Mounet, le sue «doti plastiche, vocali e di animazione lo rendono uno dei più splendidi esemplari della specie umana». La caratteristica di Paul Mounet è quella di essere un artista totale: se va considerato uno dei migliori attori tragici della sua epoca, e se la sua genialità si manifesta nella tragedia («perché è nella tragedia che questa classe s'impone come una facoltà

indispensabile e suprema»), egli può altrettanto «realizzare in modo superbo soggetti di un'arte la più realistica». È allo stesso tempo un attore tragico, un attore drammatico (shakespeariano e romantico) e un interprete da commedia,

tazioni migliori siano quelle in cui l'agonista al quale lei dà vita, passa, successivamente o simultaneamente, per questi tre stati.

⁴⁵ La monografia dedicata a Segond-Weber è curata da Pierre Vergier, che cita ampiamente Boissy.

⁴⁶ Jean-Sully Mounet, detto Mounet-Sully (Bergerac, 1841 – Parigi, 1916), dopo un anno di studi al Conservatoire di Parigi debutta all'Odéon nel 1868, e viene scritturato alla Comédie-Française, debuttando nel 1872 con successo nel ruolo di Oreste nell'*Andromaque*. Inizia così la sua carriera di attore tragico: Rodrigue nel *Cid*, Nerone in *Britannicus*, Ippolito nella *Fedra*, Orosmane in *Zaïre*, raggiungendo il culmine della sua bravura interpretativa nel 1881 nell'*Edipo Re*, allestito al Théâtre-Français a Parigi e ripreso nel 1888 al Théâtre antique d'Orange. Nel 1886 ottiene un nuovo trionfo nel ruolo di Amleto. È considerato il più grande attore tragico dell'epoca moderna dai tempi di Talma.

di stile o realistica. In questi tre aspetti egli eguaglia o supera i più grandi specialisti di questi diversi generi dell'arte scenica. Quindi al contrario di Marthe Régnier, perché egli è per natura attore tragico, Mounet esprime intensità in tutti i suoi ruoli: il «sublime» completa le sue qualità. E Boissy non si stanca di

elencare, a proposito di Mounet, le sue doti estetiche preferite: «quella postura accentua ancor di più il suo portamento da Colleone»; «i personaggi da lui interpretati somigliano ai capolavori pittorici di Velasquez, di Van Dyck e dei maestri italiani»; «l'Ares Borghese del Louvre, tale è il modello plastico al quale assomiglia Paul Mounet»; «bello come un'opera di Lisippo».⁴⁷

In questi studi, Boissy si sforza di rinviare il lettore alle tavole fotografiche come prove scientifiche delle sue affermazioni. Una delle innovazioni dell'«Album comique» è d'altronde quella di raggruppare le foto di artisti in tavole separate dal testo. Sono immediatamente concepite, non come delle illustrazioni destinate ad abbellire il testo, ma come dei documenti veri e propri. La ricerca si preoccupa di risalire all'infanzia dell'artista, che si può



Fotografia di Mme Segond-Weber in differenti interpretazioni, «L'Album comique», n. 4, marzo 1908, tavola fuori testo II.

ammirare fin da quando era bambino, dall'età di tre anni, e in situazioni di vita ordinaria, molto lontane dalla scena teatrale, in particolar modo durante l'esercizio di attività sportive. Seguono alcune foto dell'interprete nei suoi differenti ruoli

⁴⁷ Paul Mounet, «L'Album comique, dramatique et musical», n. 7, nuova serie, settembre 1908.



Fotografie di Marthe Régnier bambina et giovinetta, «L'Album comique», n. 1, dicembre 1907, tavola fuori testo 1.



Mme Segond-Weber, fotografie «in città», «L'Album comique», n. 4, marzo 1908, tavola fuori testo V.

e dei ritratti di grande formato a figura intera.

Contrariamente alle grandi riviste che puntano su una o due foto molto belle che immortalano l'attore nel suo successo del momento, queste «tavole» permettono di abbracciare in un solo colpo d'occhio il ventaglio delle esibizioni e la

carriera degli attori o dei cantanti, insistendo sulla varietà dei ruoli, e di conseguenza sulle varie sfaccettature del talento di ciascuno. Ma di nuovo, la realtà differisce dal progetto. I rimandi testo-immagine sono poco efficaci. Boissy è il solo a farne,⁴⁸ gli altri autori dell'«Album» non utilizzano affatto le possibilità di confrontare le

⁴⁸ Cfr. Paul Mounet, «L'Album comique» n. 7, tavola 3: «Si vedrà la bellezza multiforme del suo viso consultando la tavola 3»; e Marthe Régnier, «L'Album comique», n. 1: «Della giovinetta, essa ha le austerità passeggera, quella nuova fierezza che ancora conserva la semplicità di una dama, l'eleganza familiare, quell'aria distinta da giovane regina, le tenerezze morbide e seduttrici, i languori che sono l'anticamera della perversione, le affettuosità e le desolazioni commoventi (vedi tavola 5)».

parole con le figure. In verità, le immagini non sono mai analizzate, e alcune possono anche sembrare del tutto incongruenti in un serio studio dell'arte dell'attore. Si sarà compreso che il «metodo» Boissy non è uno solo, e lui stesso lo applica confusamente. Né originale né operativo, è prima di ogni cosa un'ideologia applicata alla vita, e per questa ragione, più o meno seguita dagli altri firmatari della rivista. La «teoria del bello» dà così luogo a sviluppi stupefacenti nella monografia dedicata a Lucienne Bréval, che non è graziosa, è sol-



Mme Segond-Weber, nella parte di Guanhumara nei *Burgravi* (foto di collezione. Cliché Geisler);

tanto bella. Segue una digressione di due pagine sulla vita, il pensiero, le arti moderne degradati dal branco delle belle donne, e sull'«eunuchismo» che ci assale mediante loro, «attirate lontano dal modesto e sicuro imene, lanciate nel teatro o nell'adulterio». Queste frasi sono di Georges Pioch,⁴⁹ che si vanta di aver scritto «più un saggio sull'attrice da tragedia lirica nel ventesimo secolo» che uno studio sulla Bréval. Per quanto riguarda la «teoria del moderno» questa ci riserva alcune pagine divertenti, su Albert Lambert e Gémier. Il fatto è che Albert Lambert, esaminato da cima a fondo, è un caso problematico.

È innegabilmente bello, non ha decisamente niente della figura dell'uomo moderno, e tuttavia non raggiunge l'intensità di un attore tragico. Come si spiega questa contraddizione?

Al termine di dieci pagine di arabeschi stilistici prodigiosamente variati per esprimere

l'oscillazione tra il rimprovero e il complimento, Michel Marcille giunge alla conclusione che ciò dipende dal fatto che Lambert non lavora abbastanza.

⁴⁹ Georges Pioch (Parigi, 1873 – Nizza, 1953) giornalista e uomo politico francese. Nel 1921 è eletto con carica di supplente nel Comitato direttivo del Partito Comunista (PC). Espulso dal partito nel 1923 diventa, nell'aprile dello stesso anno, segretario generale dell'Union socialiste-communiste (USC). Nel 1936 entra a far parte del comitato d'onore del Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA) e comincia le sue collaborazioni a Radio-Coloniale. Dal 1940 al 1942 tiene le sue cronache letterarie e musicali sulla rivista «L'Oeuvre» di Déat.

Maggiori ancora sono i salti mortali che deve fare il povero Georges Grappes per venire a capo del paradosso Gémier, che resiste perfino all'analisi frenologica:

Guardate quel viso glabro dell'attore [...]. È l'atteggiamento prediletto delle grandi immagini antiche, che ci trasmisero Atene e Roma, l'espressione suprema che emana il segreto delle virtù e dei vizi [...]. La prima osservazione che sorge spontanea, [...] è che questo viso non ha niente di antico. Il tipo di tensione nervosa che lo possiede [...] tradisce il carattere essenzialmente moderno della sua natura. Sotto l'atteggiamento esteriore [...], c'è una vita intensa, tutta l'eccitazione della modernità, tutta l'attività implacabile che rabbiosamente emerge da questa immobilità. [...] La linea della fronte, il profilo del naso conferirebbero alla sagoma del viso qualche cosa della maestà antica e del suo stoicismo. Ma, in questa figura, i tratti più mobili mostrano i segni dell'epoca dolorosamente moderna.

E Grappe conclude:

Una volta nella sua vita, Gémier si è cimentato nella recitazione di un'opera classica. Non fu mediocre, ma brutto. Questa è la migliore dimostrazione della caratteristica della sua arte, quella di essere priva di ogni qualità che si possa riferire alla tradizione. Egli è se stesso; è un moderno. La sua arte è fatta di mezze tinte... Secondo una concezione che non lascia spazio al teatro di Sofocle, Corneille o Racine, ma che non sminuisce nulla del suo talento.

Per una storia dell'attore attraverso la stampa

Che possiamo trarre noi oggi da questa singolare e breve avventura, quale è stata quella dell'«Album comique»? L'iconografia innanzitutto. La rivista accoglie documenti inediti, talvolta unici.

Da notare in particolare le foto dell'allestimento di *Ubu Roi*, di cui alcune ci erano fino ad oggi sconosciute. La scommessa, poi, come strumento di documentazione è vinta. Per la storia dell'attore, questi dieci numeri dell'«Album comique» costituiscono un'instimabile fonte d'archivio e di informazioni, alcuni offrono materiali di riferimento davvero preziosi, in particolar modo quello dedicato ai mimi. In mancanza di nuove analisi sull'arte della recitazione, la rivista traccia un quadro preciso della vita degli attori dal punto di vista professionale, sociale e economico (formazione, condizioni di lavoro, paghe, tournées, compagnie, sviluppi di carriera), rispecchia i tipi di discorsi e di raffigurazioni che modellano le immagini pubbliche degli attori, fornisce informazioni sui repertori dei diversi generi, sui teatri e la loro gestione, sui gusti del pubblico, sui dibattiti estetici dell'epoca. Per quanto riguarda l'arte dell'attore, le pagine più interessanti, che trattano propriamente della tecnica di recitazione, sono rare. Affianco alle monografie, la quasi totalità delle quali è

divisa tra sterili elencazioni di pièces allestite, e prese di posizione ideologiche, misogine o nazionaliste,⁵⁰ dove nulla chiarisce ciò che convenzionalmente definiamo i «procedimenti di composizione», ricordiamo i dossier dedicati a Segond-Weber, Gémier, Lucien Fugère. I giornalisti cercano di pene-



Fotografie di Gémier in differenti interpretazioni, «L'Album comique», n. 5, aprile 1908, tavola fuori testo VII;



Particolare: Gémier nella parte di Père Ubu.

trare i meccanismi dell'interpretazione, ciò che chiameremmo oggi i processi di creazione, esponendo minutamente le fasi di appropriazione di una parte, della costituzione fisica, dell'abbigliamento, della psicologia, della vocalità, della ritmica di un personaggio. Spiano, dalle quinte, ciò che Jouvett chiamerà più tardi, dopo aver lungamente osservato questi stessi attori, il fenomeno dello sdoppiamento. Le scarse analisi prodotte a riguardo sono precise e preziose, ma colpiscono per il loro carattere non verificabile: in nessuna parte dell'articolo si fa riferimento a una spiegazione che l'artista avrebbe fornito, a una confidenza che egli avrebbe rilasciato, o a un'intervista che avrebbe concesso, fosse anche in un'altra rivista. Un esempio rivelatore ci viene dato a proposito di Segond-Weber. L'artista è stata oggetto di uno studio approfondito di Michel Marcille nell'«Art du théâtre» nel 1901. Nel momento di affrontare nello specifico la tecnica di recitazione dell'attrice, Marcille scriveva: «Ma, modesta e silenziosa, Mme Weber si è sottratta nel momento in cui si è trattato di esporre le proprie idee sulla sua arte. Costretto pertanto a fare ricorso a un piccolo espediente, tenterò, dall'impressione ricevuta, di dedurre il suo metodo di lavoro». Nell'«Album comique», il giornalista Pierre Vierge ricopia quasi tutto l'articolo di Marcille, citando la fonte e giungendo a una sostanziale descrizione dei procedimenti di composizione, che amplifica quella di Marcille, senza aggiungere nulla sul modo come egli l'abbia ottenuta. Il dubbio resta

⁵⁰ Cfr. le pagine nazionaliste di Georges Pioch su Bréval, fulminante contro «i gorgheggiatori d'importazione» italiani et americani!

ugualmente per Gémier. Georges Grappe introduce così la sua analisi: «Quando egli compone una parte, ci sono *sicuramente* diverse fasi che segnano gli stadi dell'elaborazione».⁵¹ Segue una descrizione di cui si ignora ancora se non sia stata «composta» di sana pianta, essa stessa, dal giornalista. C'è di peggio: questi studi sono così simili a tante altre presentazioni dei «procedimenti di composizione» pubblicati nella schiera delle riviste di teatro, che ci si chiede se esse non facciano parte, a loro volta, degli stereotipi elaborati sulla recitazione dell'attore. Notiamo soltanto che gli studi dedicati ai cantanti beneficiano di una sorta di garanzia scientifica apportata dalle analisi tecniche della voce, come quelle fornite nei dossier su Delna e Fugère. Tuttavia è sorprendente che questi due interpreti si siano distinti per le loro qualità specificamente drammatiche nell'interpretazione dei personaggi. E se «L'Album comique» rende omaggio alla voce divenuta mitica della Delna, consente anche di rendere memorabili le sue famose «mimiche»! Così la fortuna dell'«Album comique» sfuggirà al suo fondatore, si rivelerà inconsistente nel momento della sua pubblicazione: spetterà al XXI secolo riscoprire il valore di questa insolita rivista, che ci permette oggi di porre alcune basi nella doppia storia degli attori e dei periodici di teatro.⁵² In quanto a Boissy, egli abbandonerà ben presto le sue idee sulla «rinascenza mediterranea» per orientare il suo pensiero e la sua impresa mediatica alle grandi ambizioni di «Comoedia», Dopo essere diventato nel 1910 critico drammatico dell'«Excelsior» (nuovo quotidiano illustrato di Pierre Lafitte), intratterrà relazioni cordiali con Gaston de Pawlowski che nel 1913 lo farà accedere a «Comoedia», di cui diventerà direttore dopo la Prima Guerra mondiale.⁵³

(traduzione di Paolo Sommaiolo)

⁵¹ La sottolineatura è nostra.

⁵² Vedi Marion Chénétier-Alev, *Une archéologie de l'acteur: le jeu de l'acteur à travers la presse* in Louis Jouvet, *artisan de la scène, penseur du théâtre* (E. Mascarau, J.-L. Besson, J. Huthwohl, K. Le Bail, J.-L. Rivière, M. Véron dir.), atti del colloquio internazionale dell'Università di Parigi 8, 23-25 marzo 2015. In preparazione: Marion Chénétier-Alev e Marco Consolini a cura di, *Pour une histoire de l'acteur (I): l'acteur dans la presse écrite et illustrée, XVIII^e-XX^e siècles*, Université de Tours, dicembre 2018.

⁵³ Sulla storia di «Comoedia» (1907-1939), di cui Boissy diventerà il direttore dopo la Prima Guerra mondiale, vedi i lavori del GRIRT (Groupe de Recherche International sur les Revues de Théâtre, coordinato da M. Consolini, R. Piana, S. Lucet): «*Comoedia*» (1907-1937), *un continente inesplorato della storia del teatro*, 21 giugno 2014 (Bibliothèque Seebacher, Paris-Diderot Paris VII); e «*Comoedia*» (1907-1937), *un giornale nel suo tempo. Nuove prospettive (teatro, musica, letteratura, belle-arti, cinema, radio)*, 20 e 21 giugno 2015 (Maison de la Recherche. Université Paris III Sorbonne-Nouvelle).