

COSIMO CHIARELLI

UN TEATRO 'A BASSA DEFINIZIONE'.
ERNESTO BROD FOTOREPORTER
SUL *JOURNAL* «COMŒDIA»

Nella storia della fotografia di teatro si usa distinguere due momenti di svolta, strettamente connessi con l'evoluzione delle tecnologie e delle pratiche, del teatro come della fotografia. Il primo coincide con gli ultimi anni del XIX secolo quando la progressiva elettrificazione delle sale di spettacolo da una parte, e alcuni importanti progressi fotografici dall'altra come la disponibilità di lastre di maggiore sensibilità e l'introduzione della polvere di magnesio, permettono ai fotografi di uscire dai loro atelier per fotografare direttamente negli spazi teatrali, associando alla pratica fino ad allora pressoché esclusiva del ritratto d'attore e alle *mises en scène* posticce ricostruite in studio una visione più ampia e 'realistica' della scena, pur con forti limitazioni dovute a riprese in posa e in condizioni di illuminazione adattate.

Il secondo momento di svolta avviene alcuni decenni più tardi, quando, a partire almeno dagli anni Trenta del Novecento, ma ancora di più dal secondo dopoguerra, un'ulteriore riduzione dei dispositivi e delle pellicole, così come un cambiamento di estetica e di cultura, permettono l'introduzione di fotografie 'dal vivo', riprese direttamente nel corso della *performance*, con un supplemento di valore documentario, ma anche l'emergere di un nuovo 'sguardo d'autore'.

Intorno a questi due snodi cronologici, la storiografia sulla fotografia teatrale ha cominciato a costruire i propri capisaldi e i propri autori di riferimento,¹ tralasciando tuttavia di considerare la sostanziale continuità e l'intreccio denso

1. Il libro di Chantal Meyer-Plantureux, a oggi ancora l'unico tentativo di approccio sistematico alla fotografia di teatro, per quanto limitato alla realtà francese, si articola proprio sul prima e dopo il 1945 (C. MEYER-PLANTUREUX, *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992). Una distinzione simile, sebbene più articolata nei contenuti, determina il criterio di separazione dei due recenti volumi monografici su *La photographie de scène en France* della «Revue d'histoire du théâtre», a cura di Arnaud Rykner (III, 2019, 283 e IV, 2019, 284).

di pratiche, di professionisti e di funzioni, nonché le molteplici forme di resistenze e anacronismi che accompagnano questo percorso.

Da una parte, infatti, come è evidente, la pratica del ritratto d'attore non si esaurisce con la fotografia di scena, ma al contrario attraversa questi momenti di snodo cominciando ad alimentare proprio in questi anni il nuovo fenomeno del divismo mediatico. Dall'altra parte, passato l'iniziale momento di entusiasmo per le nuove acquisizioni della fotografia teatrale che si riflette nella diffusione di pubblicazioni e programmi illustrati, la dimensione statica delle grandi vedute e la ripetizione di pose ingessate e stereotipe determina un graduale disinteresse verso questo genere di immagini e la ricerca di nuovi espedienti comunicativi.²

Ma soprattutto, fattore davvero determinante, la fine del XIX secolo coincide con un'altra importantissima innovazione tecnologica, ovvero l'introduzione del retino tipografico e della mezzatinta che permette la stampa diretta di fotografie insieme al testo, dando avvio alla grande rivoluzione delle riviste illustrate. In ambito teatrale, questo fenomeno determina una vera esplosione di periodici specializzati, nei quali trova spazio quasi naturalmente, e fin da subito, la novità della fotografia di scena, così come le altre tipologie di immagini legate al mondo dello spettacolo, alimentando un preciso mercato e una progressiva specializzazione di professionisti fotografi. Al contempo, tuttavia, la natura del supporto materiale della rivista impone una dinamica visiva nuova e un rapporto diverso con il lettore-spettatore, come aveva precocemente intuito Kracauer,³ che pone la fotografia riprodotta al centro di una tensione tra 'alta' e 'bassa definizione', per usare una terminologia di riferimento della teoria dei media.⁴

È in questo contesto che si inserisce la vicenda emblematica di Ernesto Brod, un fotografo oggi completamente dimenticato del quale ci restano pochissime informazioni biografiche, ma che risulta invece molto attivo anche come caricaturista nelle pagine di alcuni dei principali periodici francesi di teatro, e in particolare «Comœdia», nel corso del primo quarto del Novecento. La sua produzione fotografica, apparentemente amatoriale e di profilo minore rispetto a quella di altri più rinomati colleghi, rappresenta invece un esempio

2. Mi permetto di rinviare a questo proposito al mio articolo *Entre désir et résistance: illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX^e siècle*, «European Drama and Performance Studies», II, 2014, 3, pp. 133-153.

3. Cfr. S. KRACAUER, *La fotografia* (1927), in ID., *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, pp. 111-129.

4. Mi riferisco naturalmente alla distinzione tra 'media caldi' e 'media freddi' introdotta da Marshall McLuhan in *Understanding Media*, pubblicato originariamente nel 1964, che appare in questo contesto particolarmente pregnante per comprendere l'evoluzione del linguaggio della fotografia, anche teatrale, durante il periodo considerato: M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, Garzanti, 1986 (in partic. pp. 41-53).

di adattamento a una strategia più ampia di mediatizzazione del fatto teatrale nel quale la fotografia svolge una funzione fondamentale come strumento di interazione e sociabilità con il lettore.

1. *L'officina «Comœdia»*

Nel panorama della stampa illustrata specializzata di teatro dell'inizio del XX secolo, il giornale parigino «Comœdia» (1907-1937) rappresenta una fortunata eccezione, in ragione della sua larga diffusione, della sua longevità e soprattutto della sua periodicità, del tutto unica, di quotidiano.⁵ Fondato da Henri Desgrange (1865-1940) e diretto fino allo scoppio della prima guerra mondiale da Gaston de Pawlowski (1874-1933), il giornale presenta, in un formato grande in folio tipico dei quotidiani, l'attualità della vita teatrale, e in forma più ridotta anche quella artistica e letteraria, prevalentemente parigina, ma anche della provincia e straniera, servendosi della collaborazione di firme notevoli come Tristan Bernard, Jean Richepin, Emile Mas, o Willy, nonché di più giovani reporter ben introdotti nel mondo del teatro. Sia Desgrange che Pawlowski provengono dal settore apparentemente distante della stampa sportiva, il primo essendo stato il creatore del quotidiano «L'Auto», nonché grande ideatore del *Tour de France*, e il secondo il direttore del settimanale concorrente «Le Vélo». Per quanto questo legame possa apparire a un primo sguardo sorprendente, in realtà testimonia di una sostanziale porosità tra i generi ed è il segno di una più generale trasformazione in senso spettacolare della vita sociale metropolitana. Questa derivazione sportiva di «Comœdia» determina inoltre una impostazione innovativa del giornale, che si riflette anche nella sua componente visiva, in particolare per quanto riguarda l'uso della fotografia. Infatti, come ha giustamente sottolineato Thierry Gervais, è proprio nell'ambito della stampa periodica illustrata di argomento sportivo che si sperimentano nuove forme di fotoreportage di azione che entreranno successivamente nel linguaggio abituale della comunicazione visiva.⁶

5. Il quotidiano «Comœdia» è pubblicato ininterrottamente dal 1° ottobre 1907 al 6 agosto 1914. Sospeso a causa della prima guerra mondiale, riprende la pubblicazione il 1° ottobre 1919 fino al 1° gennaio 1937. Uno studio sistematico di questo prezioso universo di informazioni è stato avviato nell'ambito del Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (GRIRT), diretto da Marco Consolini, Sophie Lucet e Romain Piana, attraverso la realizzazione di una serie di incontri scientifici, seminari e congressi che dovrebbe in breve concretizzarsi in una pubblicazione monografica.

6. Cfr. T. GERVAIS, *L'invention du magazine. La photographie mise en page dans 'La vie au grand air' (1898-1914)*, «Études photographiques», 2007, 20, pp. 50-67.

Benché meno (e peggio) illustrato di altri periodici dell'epoca, e più specificamente del suo proprio celebre supplemento patinato,⁷ «Comœdia» costituisce un terreno di studio emblematico per analizzare l'evoluzione della fotografia teatrale negli anni della sua prima affermazione. La continuità di committenze e le condizioni specifiche di lavoro permettono infatti la stabilizzazione professionale di un certo numero di fotografi, nonché la definizione di una relativa specializzazione funzionale, articolata tra ritratto d'attore, fotografia di scena e reportage di attualità.

Inoltre, su «Comœdia» la fotografia convive accanto ad altre forme di rappresentazione grafica, come il disegno e, soprattutto, la caricatura, creando interessanti combinazioni visuali a livello della messa in pagina.

La distribuzione dei ruoli fotografici è ben chiara fin dall'inizio della vita del quotidiano. Come suggerisce un editoriale già nel secondo numero, la produzione dei ritratti d'artista sarà affidata al celebre fotografo di moda Henri Manuel: «cet homme qui a fait de la photographie un art véritable et qui nous donnera désormais, ici, les meilleur de ses travaux délicats, sous la forme de portraits d'artistes», mentre Maurice-Louis Branger «le vélocé reporter, et son équipe, fixeront sur la plaque, et comme au vol, l'actualité théâtrale qui passe».⁸

Si tratta di una scelta significativa, in particolare per quanto riguarda Branger, al quale è affidato ufficialmente il coordinamento del servizio fotografico del quotidiano, con tanto di carta intestata a suo nome. Si tratta infatti di un giovane ma già molto intraprendente fotoreporter, fondatore di Photopresse, una delle prime agenzie fotografiche di attualità, che spazia in modo sorprendentemente versatile dai fatti di cronaca, alla mondanità, alle competizioni sportive, fino agli eventi della cultura e della politica.

Sebbene nella pratica del quotidiano questa separazione di ruoli appaia più sfumata, anche per la presenza di altri fotografi e committenze specifiche, e la stessa presenza di Branger venga rapidamente ridimensionata, questa distinzione operativa orienta fin da subito la dinamica visiva di «Comœdia», alimentando una tensione tra un linguaggio alto, artistico ma più formale del ritratto d'attore, e uno più basso, mobile, veloce ma privo di una valenza estetica, della fotografia di attualità. Questa tensione sarà destinata ad acuirsi negli anni successivi, specialmente con la ripresa del giornale dopo l'interruzione della guerra, che rappresenta il primo vero banco di prova per il fotoreportage. Ma già nel corso del primo periodo del quotidiano tra questi due opposti modelli

7. Nato nel 1908 come supplemento quindicinale del quotidiano, «Comœdia illustré» avrà tuttavia una vita editoriale propria, contando comunque sulla solida struttura di collaboratori e di fotografi del quotidiano.

8. «Comœdia», 2 ottobre 1907, p. 4.

si apre uno spazio di sperimentazione di nuove forme espressive, nel quale si cimentano con l'apparecchio fotografico autori, come Ernesto Brod, che provengono dalla pratica amatoriale, ma che forse proprio per questo sono capaci di offrire uno sguardo originale e più efficace sulla realtà del teatro.

2. Ernesto Brod, 'l'ubiquiste'

Ernesto Brod è, come accennato, una figura completamente inedita per la storiografia fotografica. Il suo nome non appare in nessuno dei vari repertori di fotografi attivi nel periodo, né risulta iscritto ad alcuna società di professionisti o *fotoclub* fioriti all'inizio del secolo e sempre molto attivi nel reclutare praticanti. Inoltre, a eccezione delle fotografie pubblicate su «Comœdia» e su qualche altro periodico, non vi è traccia di sue immagini in collezioni pubbliche o private, né il suo archivio fotografico personale sembra essere sopravvissuto.

Qualche rara informazione in più risulta dalla sua attività di disegnatore e caricaturista, essendo menzionato tra i partecipanti dell'esposizione umoristica nazionale *Lo scorfano* di Napoli nel 1900 con tre soggetti: una caricatura di Ermete Zacconi, una di Ermete Novelli e un non meglio specificato 'bambinografo'.⁹ La sua densa attività di disegnatore è stata inoltre segnalata recentemente dallo storico Antal Bayer che ne ha sottolineato il contributo alla storia del fumetto ungherese.¹⁰ È soprattutto grazie alle preziose informazioni biografiche reperite dallo studioso ungherese che è possibile tentare di ricostruire l'intensa attività cosmopolita di Brod, che si svolge tra Italia, Francia e Ungheria.

Brod nasce a Torino nel 1872, probabilmente da una famiglia ebrea. Ancora giovane si trasferisce in Francia per assecondare la sua passione artistica e studiare pittura, ma rinuncia presto a queste ambizioni in favore di una attività di disegnatore satirico, che gli è certamente più congeniale e certamente più redditizia. È probabilmente la ricerca di nuove occasioni e possibilità che lo porta a trasferirsi verso la fine del secolo a Budapest, all'epoca capitale di una rinnovata e sfarzosa mondanità spettacolare, dove intraprende una pro-

9. Il riferimento è contenuto nel catalogo ufficiale della mostra '*Lo scorfano*', *esposizione umoristica di cultura e scultura*, Napoli, Aurelio Tocco, 1900, p. 17. Il Museo biblioteca del Burcardo di Roma conserva una copia originale della caricatura di Zacconi, pubblicata su un periodico in lingua magiara, con dedica autografa di Brod (Mat.Art.04-032). Una copia di questa immagine è presente anche nelle collezioni della Fondazione Giorgio Cini, *fondo Duse*, inv. 1190.

10. Si veda a questo proposito la scheda biografica su Brod, redatta da Antal Bayer dal sito dedicato alla caricatura ungherese: https://neroblanco.blog.hu/2021/03/18/magyar_rajzok_franzia_lapokban_6_brod_erno (ultimo accesso: 15 marzo 2021).

mettente collaborazione con alcune delle principali riviste locali. Con i suoi disegni contribuisce tra gli altri al «Magyar Figaró»: un sodalizio che prosegue con regolarità, anche se per corrispondenza, quando Brod decide di rientrare stabilmente a Parigi. Qui, mettendo rapidamente a frutto la sua passione per il teatro e la familiarità con gli artisti, avvia collaborazioni con diverse riviste illustrate quali «Le Rire», «Pages Folles», «Le Figaro», ma in modo particolare con il quotidiano «Comœdia». Di quest'ultimo risulta collaboratore regolare fin dai primi numeri, dapprima come disegnatore satirico e successivamente sempre più come fotografo di reportages, fino ad assumere, nel 1911, la responsabilità della sezione fotografica. Dopo l'interruzione delle pubblicazioni a causa della guerra, periodo nel quale intensifica la sua collaborazione con la rivista «La Rampe», la sua attività riprende normalmente fino al 1925. A partire da quella data il suo nome scompare dalla rivista e se ne perdono le tracce, probabilmente per via di un trasferimento in provincia, a Nizza, da dove molto occasionalmente invia fotografie. Intanto al giornale continuano a collaborare il figlio, omonimo, che riprende con minore fortuna il suo mestiere, e la figlia Helléna, che vi è citata come *graveur*.

La mancanza di riconoscimento critico e storiografico della figura di Ernesto Brod contrasta con la frequenza con la quale il suo nome ricorre sulle pagine di «Comœdia», non solo in quanto autore di disegni, caricature e fotografie, ma anche come vero e proprio personaggio, protagonista di aneddoti e avventure negli articoli di cronaca o di costume, oltre che come soggetto di ritratto (fig. 1). Definito di volta in volta *le brave Brod*, *l'excellent photographe*, *mon inseparable Brod*, il fotografo viene sempre presentato in questi articoli come un compagno insostituibile del cronista nelle scorribande nel dietro le quinte o nei ritrovi mondani della vita teatrale, sottolineando aspetti diversi della sua personalità. Alcuni aneddoti sono centrati sulla sua attitudine cosmopolita di uomo di mondo: come quando, all'arrivo della compagnia degli attori siciliani di Giovanni Grasso alla Gare de Lyon, nel 1908, la sua presenza e soprattutto la sua conoscenza delle lingue (e perfino del dialetto catanese) permettono di sollevare il cronista dalle formalità dell'incontro e di togliere d'impiccio l'artista italiano da una incresciosa situazione di biglietteria:

A six heures cinq, exactement le train entre en gare et mon ami Brod, le talentueux dessinateur de Comœdia me frappe sur l'épaule. Brod est là: je suis sauvé! Brod connaît, en effet, toutes les langues de l'univers. Il sait à coup sûr le patois sicilien. Brave Brod! Excellent Brod! Je lui secouai la main d'importance. Ah! les voilà! Un groupe d'Italiens que je n'avais pas aperçu se précipite. Je crie «Eccel!» (J'ai l'air de comprendre ce que je dis!) et nous suivons le mouvement. Vingt personnes environ, hommes et femmes, descendent d'un compartiment. «Giovanni. Giovanni!» s'exclame quelqu'un à mes côtés en désignant du doigt le célèbre acteur. Brod aborde ce dernier et – j'en

étais certain d'avance – lui souhaite la bienvenue en le plus pur dialecte qui soit parlé aux environs de Catane. Vous dire la surprise de l'ancien directeur du théâtre de Marionnettes serait chose impossible! Je m'efface modestement et laisse mon aimable collaborateur présenter à la Compagnie italienne les souhaits de Comœdia.

[...] Tout en causant, nous nous acheminions vers la sortie, lorsqu'un contrôleur arrête Giovanni Grasso et lui demande son billet. Grasso ne comprend pas, bien entendu, et continue son chemin. L'employé insiste. Grasso tend alors sa main gauche en réunissant l'extrémité de ses cinq doigts. (Ça veut dire, paraît-il, en Sicilien muet: «Que me voulez-vous?») Le contrôleur ignore les gestes familiers aux compatriotes de M. Nasi et réitère. «Gombagnia!» dit alors Grasso avec un sourire. Gombagnia (c'est Brod qui me l'explique) est le mot italien Compagnia déformé. Grasso voulait dire: «Je fais partie de la Compagnie; tous les billets ont été pris ensemble!». Mais le contrôleur impatienté et irrespectueux: «Je m'en f... de la Compagnie. Donnez-moi votre billet au trot. Qu'est-ce qui me dit que vous n'avez pas voyagé à l'œil?». Brod s'interpose alors ainsi qu'un Monsieur fort aimable qui offre même à Giovanni son ticket d'entrée sur la voie, en disant: «Je sais par où passer!». L'administrateur de la tournée, prévenu alors, remet les billets. Tout le monde sort. Enfin!¹¹

Altrove è invece la sua naturale simpatia per le classi sociali più umili e la solidarietà con le manovalanze meno in vista del teatro che gli valgono l'appellativo di «camarade».¹² Il più delle volte, tuttavia, è proprio la sua attività di fotografo che lo rende protagonista delle cronache, in primo luogo in ragione dell'armamentario ingombrante e rumoroso della sua attrezzatura:

Comme le temps pressait [...] je m'engouffrai en trombe dans l'escalier, flanqué de mon inséparable Brod, enchevêtré dans tout le harnachement de ses kodaks, de ses pieds pliants, de ses boîtes à plaques, et tout l'habituel tintamarre des expéditions de grand reportage.¹³

Il suo fiuto di paparazzo ante litteram che lo porta a scovare e fotografare di nascosto avvenimenti che avrebbero dovuto rimanere privati è un altro aspetto che viene spesso sottolineato, come nel caso delle nozze del noto attore Jean Coquelin. La cronaca di questo episodio, scritta da Romain de Jaive, è costruita alternando la descrizione degli eventi e la presentazione degli illustri invitati con le incursioni indiscrete del fotografo, e intreccia in modo indissolubile la narrazione testuale alla dimensione visuale, contribuendo a rendere presenti e significative per il lettore le due immagini pubblicate, decisamente di bassa qualità e di altrimenti difficile lettura (fig. 2):

11. «Comœdia», 8 gennaio 1908, p. 2 (articolo di Robert Oudot).

12. «Comœdia», 27 agosto 1908, p. 3 (articolo di Robert Oudot).

13. «Comœdia», 14 settembre 1908, p. 3 (articolo di Joe Bridge).

C'est hier après-midi qu'à la mairie de Neuilly M. Jean Coquelin convola en justes noces avec Mlle Blanche Miroir. Le jour et l'heure de la cérémonie avaient été tenus secrets; jusqu'à midi hier, les employés de la mairie ignoraient encore que ce serait à 2 heures un quart précises que le maire, M. Nortier, célébrerait le mariage des deux artistes. [...] Il n'est pas secret si bien gardé, que, l'on ne puisse découvrir: depuis huit jours nous savions à quoi nous en tenir...

[...] Mais voici qu'une auto arrive à toute vitesse. Un monsieur rasé, ganté de fauve, le haut de forme miroitant, la conduit avec dextérité; c'est M. Jean Coquelin lui-même, amenant dans son auto, Mlle Blanche Miroir et Mme Michel, qui descendent légères et souriantes, dès que le véhicule s'est arrêté. Jean Coquelin s'apprête à descendre à son tour, mais soudain il se cache le visage dans les mains et s'écrie: «Non, mille fois non! pas de photographe!!».

C'est l'ami Brod qui l'effraye ainsi, en braquant bravement son appareil; Jean Coquelin ne consent à descendre que si Brod rengaine son terrible engin. On frémit en songeant que si Brod ne s'était pas rendu au désir du fiancé, il aurait pu ne pas se marier.

[...] Mais les meilleures choses ont une fin. On se serre les mains, on se quitte. Et Brod qui attend sournoisement à la sortie, le passage des nouveaux époux, est très vexé de ne voir passer à portée de son objectif que M. Coquelin devisant avec M. Courteline. Il se venge d'ailleurs cruellement en prenant un superbe cliché.¹⁴

Infine, un'altra situazione ricorrente negli articoli è legata alla sua pratica estemporanea del ritratto, colta sul vivo, nel ridotto dei teatri. L'occasione in questo caso è data dalla prima de *La beffa* di Sam Benelli al Théâtre Sarah Bernhardt, alla quale il 3 marzo 1910 il giornale dà un grande risalto (le fotografie di scena sono in questo caso di Henri Manuel). Nella cronaca della serata redatta da Davin de Champclos, che segue la critica ufficiale, c'è spazio per un siparietto significativo dedicato al fotografo, alle prese con i ritratti dei due autori della pièce, Sam Benelli e Jean Richepin:

Cette bile, une fois épanchée, revenons à nos poètes.

Ils sont deux, le latin et le gaulois: M. Sem Benelli et M. Jean Richepin. Ce démon de Brod, ce cyclope tyrannique dont l'objectif constitue l'oeil unique et terrible, les a chambrés dans la loge de Maxudian.

Il les photographie, les pauvres! Il les fige côte à côte dans une pose amidonnée – la tête un peu plous à gauche, ze vous prie... là... c'est parfait! – et v'lan! tout à coup, il les enfume comme une paire de jambons de Mayence ou d'ailleurs; il les éblouit, il les aveugle à l'aide de je ne sais quel magnésium diabolique.

Puis, avec un sourire satanique de ses lunettes rondes – merci bien, moussiou, ze vous remercie! – il me les rend, aux trois quarts asphyxiés et agrémentés d'une céci-té momentanée, sur laquelle, nouveau Valentin Haüy, je me penche avec émotion...

14. «Comœdia», 19 maggio 1910, p. 3 (articolo di Romain de Jaive).

C'est que, moi aussi, j'ai à tirer quelque chose de ces victimes.
Ces deux là, heureusement, sont résistantes et se remettent relativement vite de la beffa de cette horreur de Brod.¹⁵

Al di là della dimensione aneddotica e giocosa, questi e i molti altri frammenti di cronaca dei quali Brod è protagonista ci mostrano una figura perfettamente integrata nelle dinamiche redazionali del giornale, così come altrettanto ben inserita nel mondo del teatro, di cui conosce tutto il personale, dalle maestranze fino ai grandi attori, e che frequenta soprattutto dall'interno, nelle *coulisses*, ancora prima che come spettatore. Ma questi inserti svolgono anche una specifica funzione nella strategia di comunicazione del giornale perché, creando una sinergia tra testo e immagine, permettono di sollecitare il coinvolgimento e la partecipazione attiva del lettore, inducendolo a vivificare il contenuto della rappresentazione. Un processo di attivazione spettacolare dell'immagine che sarà ancora più chiaro nella analisi della produzione fotografica dell'autore.

3. *Dessinateur-photographe*

L'attività fotografica di Brod su «Comœdia» non può essere disgiunta da quella già consolidata di disegnatore e caricaturista. Le due pratiche appaiono infatti per molti versi complementari e strettamente legate tra loro da molti elementi di continuità, oltre che da alcune significative differenze.

La sua produzione grafica si articola essenzialmente in due registri stilistici distinti, che pur nella loro diversità mantengono un tratto ben riconoscibile rispetto alla produzione degli altri disegnatori che compaiono sulle pagine del quotidiano.¹⁶

Alla prima tipologia di immagini appartengono le caricature degli artisti, che si caratterizzano per un tratto incisivo ed essenziale prossimo alla *silhouette*, capace di cogliere l'espressione o l'atteggiamento del carattere del soggetto rappresentato con una bonaria e simpatica prossimità. Come risulta da vari incisi narrativi della cronaca teatrale, questi schizzi sono realizzati solitamente nei ridotti dei teatri, nel corso delle più rilassate *matinées*, in un clima di forte convivialità. Il tempo della posa serve inoltre a predisporre l'atmosfera più favorevole per la conversazione giornalistica con gli intervistati. Oltre ai ritratti di singole personalità, siano essi attori, attrici o drammaturghi, Brod compone spesso tavole orizzontali più complesse nelle quali sono rappresentati vari per-

15. «Comœdia», 3 marzo 1910, p. 2 (articolo di Davin de Champclos).

16. Collaborano con il quotidiano alcuni dei più affermati disegnatori del tempo, tra cui Sem (pseudonimo di Georges Goursat), Daniel De Losques e Charles Gir.

sonaggi, in un'azione coordinata che immortala il momento pregnante di un determinato spettacolo. In questo caso le immagini sono pubblicate al centro della prima pagina e servono a illustrare la pièce oggetto della critica del giorno, in alternativa alle fotografie di scena, tentando di restituire, attraverso la forzatura dei gesti e la stilizzazione delle espressioni, quella teatralità dello spettacolo che la fotografia di teatro non è ancora in grado di comunicare (fig. 3).

In un registro stilistico differente, «Comœdia» accoglie altri disegni di Brod, bozzetti di carattere più descrittivo e narrativo, con una maggiore attenzione per il dettaglio, e più prossimi all'istantanea fotografica. Di formato variabile che va da piccole vignette alla dimensione della mezza pagina del giornale, questi disegni hanno spesso per soggetto la vita interna del teatro negli aspetti meno conosciuti delle professioni minori, degli apparati e delle macchinerie del teatro, come in questo complesso quadro dell'*Envers du théâtre* (fig. 4), e testimoniano, ancora una volta, la curiosità sincera dell'autore per tutto ciò che fa teatro.

Il passaggio dal disegno alla fotografia avviene piuttosto precocemente, verosimilmente come risposta naturale ai bisogni specifici del quotidiano che gli altri fotografi sotto contratto, abituati a ritmi di produzione e modalità di lavoro differenti, non riescono a soddisfare. La prima serie di fotografie pubblicata a suo nome appare già nell'aprile del 1908 e rappresenta l'uscita del pubblico intervenuto alla prima esecuzione della *Messa* di César Franck alla chiesa della Madelaine.¹⁷ Fin dal principio, come in queste immagini, la sua produzione è caratterizzata da un basso profilo, sia per quanto riguarda la qualità delle immagini che la scelta dei soggetti, e da una attitudine volutamente amatoriale sottolineata, tra le altre cose, dall'indicazione ricorrente del tipo di materiale fotografico utilizzato.¹⁸

A partire da questo momento, l'attività fotografica di Brod per il giornale diventa sempre più assidua e diversificata, fino ad assumere una funzione centrale, anche se mai esclusiva rispetto alla caricatura e al disegno, come fotografo 'interno' della redazione. Per venire incontro alle esigenze quotidiane della produzione editoriale, Brod si adatta con grande elasticità a una molteplicità di situazioni e di generi fotografici distinti, finendo inevitabilmente per incrociare e talvolta sovrapporsi agli ambiti specifici di competenza per i quali sono contrattati altri professionisti.

17. Cfr. «Comœdia», 20 aprile 1908, p. 1 (articolo di Davin de Champclos).

18. Questo tratto, piuttosto originale per la tipologia editoriale del quotidiano ma frequente nelle pubblicazioni destinate ai fotografi amatoriali, potrebbe suggerire anche un legame di tipo promozionale. Le lastre negative che vengono indicate sono infatti la *Guillemot* e successivamente la concorrente più prossima, *As de Trèfle*, ambedue produttori di materiali sensibili molto interessati al mercato della nascente fotografia amatoriale.

Rispetto a questi, tuttavia, la sfera di intervento di Brod è circoscritta normalmente a una dimensione minore. Invece dei grandi eventi mondani o di attualità teatrale, esclusiva, almeno nei primi tempi, del reporter Branger e della sua agenzia, Brod fotografa generalmente accadimenti di costume marginali, situazioni occasionali e improvvisate, oppure le iniziative interne del giornale, come i balli e le cene organizzate dalla redazione, che fanno parte di una mondanità più riservata e contribuiscono a definirne la comunità. I suoi reportages fotografici più consistenti sono dedicati, così come per il disegno, alla vita nascosta del teatro, documentando la costruzione o il restauro architettonico delle sale di spettacolo (Odéon, Palais Royal, Les Folies-Bergère), le prove improvvisate degli attori nei corridoi e nei camerini e le attività dei professionisti meno conosciuti, dai decoratori ai macchinisti fino agli agenti di biglietteria, alle addette al vestiario, alle *concierges*, tutti fotografati con grande affetto e simpatia (figg. 5-6). Inutile sottolineare che questi reportages, dei quali Brod è spesso il promotore diretto, rappresentano una testimonianza importante della vita sociale del teatro e offrono preziosi documenti anche sulla stessa pratica della fotografia teatrale, come in questo raro esempio di meta-fotografia, che rappresenta il fotografo Larcher, uno dei pionieri della fotografia di scena, intento nei preparativi di una ripresa di una messa in scena di Antoine al teatro dell'Odéon (fig. 7).¹⁹

La fotografia di scena è un altro ambito di specializzazione nel quale la pratica di Brod incrocia quella di altri colleghi. In ragione della difficoltà e delle esigenze tecniche specifiche, la documentazione fotografica delle pièces più importanti è affidata inevitabilmente a professionisti esperti come Auguste Bert, o ad agenzie specializzate quali Photo-Programme, che producono grandi vedute d'insieme, lasciando eventualmente a Brod la realizzazione di scene di dettaglio o di ritratti dei protagonisti che vengono impaginati come piccoli camei all'interno dell'immagine centrale. Non è raro, tuttavia, imbattersi in alcune fotografie di scena firmate dallo stesso Brod, anche se si tratta sempre di spazi teatrali minori, o di spettacoli di nicchia, come il Grand Guignol, allora sotto la direzione di Max Maurey, specializzato nel teatro dell'orrore (fig. 8). Anche in questo caso le immagini piuttosto incerte che risultano da queste sessioni di posa, frutto di una certa imperizia tecnica compensata però da uno sguardo ben esercitato alla caricatura, restituiscono con spontaneità e naturalezza l'azione performativa e il gioco espressivo degli attori, contribuendo a veicolare la dimensione spettacolare dell'evento, forse meglio delle pose congelate e artificiosamente costruite dei fotografi ufficiali.

Ma è soprattutto nel ritratto d'attore che il linguaggio espressivo di Brod risulta particolarmente efficace e originale, e la continuità con la precedente

19. Cfr. «Comœdia», 10 ottobre 1908, p. 3 (articolo di Pierre Rantz).

attività di disegnatore più evidente, nelle modalità di esecuzione ancora prima che nello stile. Tratto comune di questi ritratti, che li rende facilmente identificabili sulle pagine della rivista, è una forte caratterizzazione espressiva, al limite appunto della caricatura. Ciò che emerge però con maggiore forza da queste immagini è la profonda complicità che lega il soggetto ritratto al fotografo: l'attore o l'attrice sembrano sempre giocare con l'obiettivo esibendo smorfie compiaciute o espressioni caratteristiche dal proprio repertorio scenico, colti dal lampo al magnesio nel vivo e nella continuità di una micro-azione performativa, più che in una posa studiata (fig. 9).

Seguendo la consuetudine che gli deriva dalla pratica della caricatura, i ritratti sono eseguiti generalmente nel ridotto dei teatri, nei camerini, in evidente continuità con la pratica scenica, alcune volte addirittura nell'immediato della rappresentazione e nel pieno della tensione teatrale e dello sforzo fisico, come appare chiaramente dalla descrizione che accompagna il ritratto di Louis Decori (fig. 10) nel ruolo di Coupeau nell'*Assommoir* andato in scena al teatro de l'Ambigu nel 1909:

Le père Coupeau vient de remonter dans sa loge, après son accès suprême de délirium. Le brave Décori est encore tout haletant et tout en transpiration du gros effort qu'il vient de fournir. Et Brod – cet âge est sans pitié! – le force à prendre la pose et braque sur lui son objectif.

– Dépêchez-vous, mon vieux, supplie l'artiste! Je suis vanné, vous savez! et si vous me tenez encore là cinq minutes, je vais devenir loufoque pour de bon!

Pendant que Brod cale son outil, ajuste son châssis, dose son magnésium, je confesse le papa Coupeau.

[...] Des ruisselets de transpiration se forment au sommet du crâne du père Coupeau et lui dégoulinent le long des joues jusqu'à la forêt vierge de la poitrine. Ainsi dépoitraillé, le col de chemise entamé, la barbe pas faite, les yeux révulsés, Décori semble un condamné à mort.

Brod-Deibler presse le dé clic. Justice est faite!²⁰

Nonostante la bassa qualità dell'immagine e l'esagerazione fisiognomica, sulle pagine di «Comœdia» queste fotografie contribuiscono a conferire un tono informale alla comunicazione visiva del quotidiano che contrasta, talvolta in modo significativo, con i ritratti, certamente più composti e formali, realizzati da altri raffinati fotografi d'atelier, come il già citato Henri Manuel, ma anche Reutlinger o Paul Nadar, ai cui repertori il giornale attinge per illustrare le molte note biografiche di artisti, attori e letterati.

È possibile ritrovare nella tensione che si crea tra questi elementi l'origine di quella dicotomia del ritratto fotografico d'attore, sulla quale si soffermerà

20. «Comœdia», 8 aprile 1909, p. 2 (articolo di Davin de Champclos).

più tardi Roland Barthes nel suo celebre saggio sullo Studio Harcourt, paragonando le eteree e atemporali rappresentazioni dello studio fotografico parigino con i ritratti fisici e sociali di Thérèse Le Prat o di Agnès Varda. Le parole riservate a queste ultime professioniste possono descrivere altrettanto bene il lavoro di Brod: «Thérèse Le Prat ou d'Agnès Varda, par exemple, sont d'avant-garde: elles laissent toujours à l'acteur son visage d'incarnation et l'enferment franchement, avec une humilité exemplaire, dans sa fonction sociale, qui est de "représenter", et non de mentir».²¹

4. *'La Royalda': la frontiera del fotoromanzo*

Per l'insieme delle caratteristiche fin qui enunciate, per la sua pratica fotografica come per la relazione diretta e profonda con il mondo del teatro da una parte, e con le dinamiche interne della redazione giornalistica dall'altra, Ernesto Brod incarna, forse anche suo malgrado, una figura nuova e originale nel panorama della fotografia teatrale; particolarmente congeniale al discorso grafico del quotidiano e alla natura specifica del suo supporto materiale. Appare dunque pertinente oltre che stimolante inquadrare la vicenda di Brod e la sua produzione fotografica nella citata dinamica tra 'alta' e 'bassa definizione' che sta alla base della moderna teoria dei media, secondo la distinzione ormai classica proposta da McLuhan tra 'media caldi', appunto ad 'alta definizione', caratterizzati da una ricca densità di dati e che per questo non lasciano molto spazio all'intervento attivo del pubblico, e 'media freddi', a 'bassa definizione', che viceversa sono più poveri di dati e per questo attivano la partecipazione del destinatario.²²

In questo senso, la bassa qualità delle immagini di Brod, l'approccio amatoriale, la materia grafica incerta e poco definita, il carattere ingenuo delle sue *performances* fotografiche, insomma la mancanza di definizione rappresentano una chiave di accesso privilegiato per richiamare l'attenzione e la partecipazione del lettore, alimentando un'implicita teatralità intesa appunto in questo caso come capacità di sinergia attiva con lo spettatore.

Rientra in questa dimensione di condivisione, di scambio e di sociabilità dell'esperienza teatrale attraverso la fotografia l'episodio conclusivo del nostro discorso, che riguarda la partecipazione di Brod al feuilleton *La Royalda*, 'grande romanzo teatrale e poliziesco' che «Comœdia» pubblica a puntate sul-

21. R. BARTHES, *L'attore d'Harcourt* (1957), in ID., *Miti d'oggi*, trad. it. di L. LONZI, Torino, Einaudi, 1974, pp. 37-42: 41.

22. Cfr. nota 4.

le sue pagine dal 14 luglio al 25 settembre 1910. Scritto da Pierre Souvestre e Marcel Allain, *La Royalda* è un'avventura *noir* ambientata nel mondo del teatro, nella quale fanno la loro apparizione celebrità reali o personaggi estremamente verosimili, compresa gran parte della redazione del quotidiano. Come è stato sottolineato da Francis Lacassin,²³ questo romanzo rappresenta un momento importante nella storia della narrativa popolare, essendo il precedente più prossimo della fortunatissima serie di *Fantômas*. Nella nostra prospettiva, tuttavia, questo episodio ricopre, se possibile, un valore ancora più interessante in quanto, per la prima volta nel genere, alle tradizionali illustrazioni grafiche che accompagnano la scrittura si sostituisce la fotografia, in una precoce anticipazione del fotoromanzo. In questo primo e un po' maldestro esperimento di 'teatro su carta', Brod entra non solo come co-autore, insieme ad Achille Lemoine, altro fotografo amatore di successo, delle oltre cinquecento fotografie che illustrano la storia, ma anche proprio come personaggio, specchio reale di sé stesso (fig. 11).

23. Cfr. F. LECASSIN, *Le mille e una notte della Belle Époque*, in *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, a cura di M. DALL'ASTA, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2004, pp. 105-128.

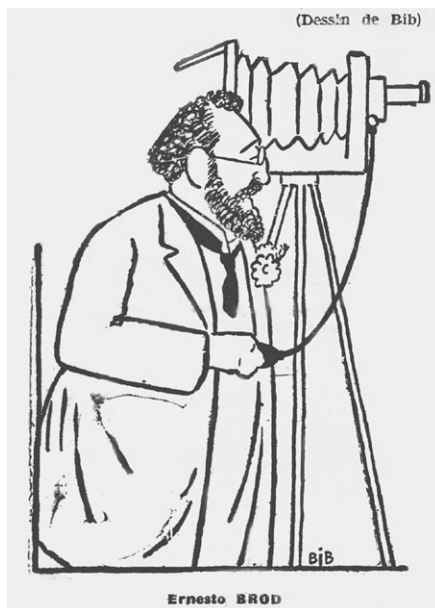
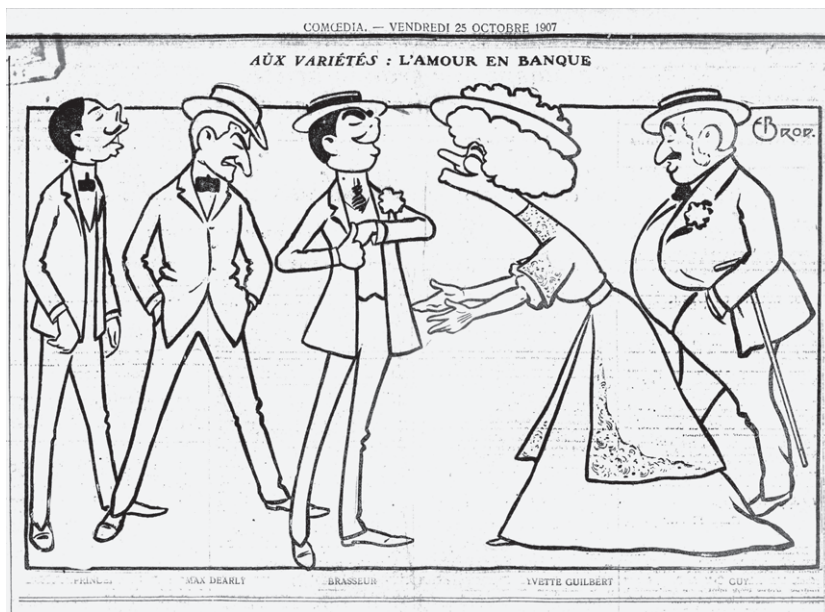


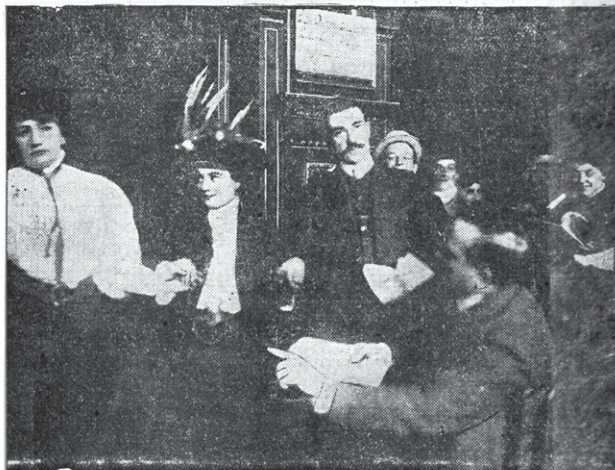
Fig. 1. Bib [Georges Breitl], Ritratto di Ernesto Brod, disegno («Comœdia», 2 gennaio 1921, p. 2, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 2. Ernesto Brod, Il matrimonio di Jean Coquelin, fotografia («Comœdia», 19 maggio 1910, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).



**On répète n'importe où...
dans les couloirs d'un théâtre même**



UNE SCÈNE DE « SON PÈRE » (Ernesto Brod, phot.)
Mlle Louise Dauville Mlle Paulette Goddard M. Normand M. Durafour

Fig. 5. Ernesto Brod, Répétition dans les couloirs, fotografia («Comœdia», 22 giugno 1908, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).

(Ernesto Brod, phot.) (Plaques Guilleménot.)



Au guichet du bureau de location
de la Comédie-Française.

Fig. 6. Ernesto Brod, Au guichet du bureau de location de la Comédie-Française, fotografia («Comœdia», 19 aprile 1910, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 7. Ernesto Brod, *M. Larcher, le photographe bien connu, debout devant son fauteuil, donnant des instructions à son opérateur qui doit prendre une vue de « Parmi les Pierres »*, fotografia («Comœdia», 10 ottobre 1908, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 8. Ernesto Brod, *Le nouveau spectacle du Grand-Guignol*, fotografia («Comœdia», 3 giugno 1914, p. 1, © gallica.bnf.fr/BnF).

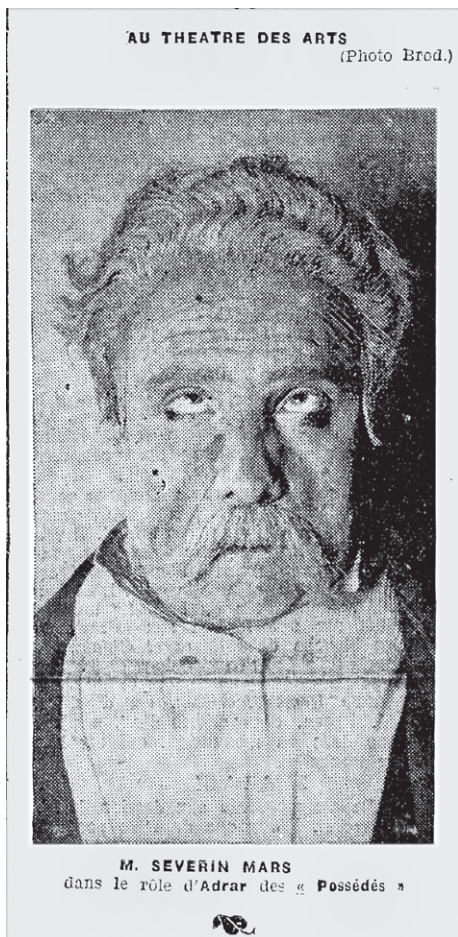


Fig. 9. Ernesto Brod, *M. Severin Mars dans le rôle d'Adrar des « Possédés »*, fotografia («Comœdia», 24 aprile 1909, p. 2, © gallica. bnf.fr/BnF).

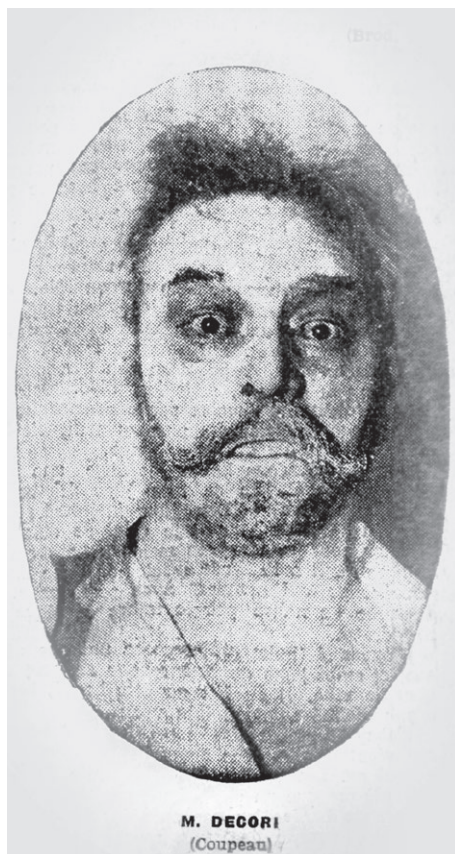


Fig. 10. Ernesto Brod, *M. Decori: ruolo di Coupeau in L'assommoir*, fotografia («Comœdia», 8 aprile 1909, p. 1, © gallica. bnf.fr/BnF).



— Oh ! nom de Dieu !...

Fig. 11. Ernesto Brod-Achille Lemoine, *Oh, nom de Dieu!...* : illustrazione de *La Royalda*, fotografia («Comœdia», 19 agosto 1910, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).