

CECILIA CARPONI

*Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere  
e la creazione dei personaggi.  
Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze\**

Michel Saint-Denis ha dedicato gran parte della sua carriera – e della sua vita – alla formazione dell'attore<sup>1</sup>. Il suo testo *Training for the Theatre*<sup>2</sup>, che

\* Colgo l'occasione per ringraziare Guido Di Palma che ha ispirato e pazientemente seguito i miei studi, e che ha saputo indicarmi un approccio metodologico tramite il quale impostare la ricerca; Mara Fazio, senza la quale mi sarebbe stato impossibile recarmi a Parigi per consultare il Fond Michel Saint-Denis della Bibliothèque Nationale de France; e Marco Consolini, che mi ha aiutato non solo ad accedere all'archivio, ma anche a selezionare un segmento dell'attività artistica di Saint-Denis dal quale far partire la mia analisi. Esprimo la mia gratitudine anche a Rosine Gautier, nuora di Saint-Denis, che mi ha fornito alcuni testi difficilmente reperibili, e che ha condiviso con me qualche ricordo. Per una bibliografia introduttiva sulla pedagogia dell'attore di Michel Saint-Denis si vedano: M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, Theatre Arts Books, New York 1960 (II ed. *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, a cura di J. Baldwin, Routledge Theatre Classics, New York 2009); M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di S. Magito, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., New York-London 1982; J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Praeger, Westport (CT) 2003; J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi di laurea, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris 2005.

<sup>1</sup> Nel corso di una lunga carriera, Saint-Denis ha messo a punto una pedagogia attoriale, organizzata in un sistema di insegnamenti e istituzionalizzata all'interno di diverse scuole d'arte drammatica da lui fondate tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta: il London Theatre Studio (1936-1939) e l'Old Vic Theatre Center (1947-1952) a Londra, l'École Supérieure d'Art Dramatique (dal 1953 a oggi) a Strasburgo, la National Theatre School of Canada (dal 1960 a oggi) a Montreal, lo Stratford Studio (1962-1967) a Stratford-upon-Avon e la Drama Division (dal 1968 a oggi) della Juilliard School a New York.

<sup>2</sup> M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, cit. Il testo è curato da Suria Magito, moglie di Saint-Denis, e pubblicato dodici anni dopo la sua morte.

raccoglie una serie di articoli e conferenze prodotte tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, costituisce una *summa* della sua pedagogia attoriale, una sorta di testamento ad uso degli allievi costellato di materiali autobiografici. All'interno di quello che può facilmente essere considerato un manuale, Saint-Denis assegna una cospicua rilevanza al lavoro di sperimentazione con le maschere e alle improvvisazioni con i personaggi: «L'idea di usare l'improvvisazione comica e con i personaggi, con e senza maschera, come elemento integrante del training dell'attore mi venne nel 1924»<sup>3</sup>, scrive in uno dei capitoli centrali. Quel «mi venne» – *came to me* nel testo originale – suggerisce un'originalità metodologica poco attendibile, perché esclude – inconsciamente o deliberatamente – un processo di creazione e apprendimento che ha avuto grande impatto sulla genesi della pedagogia dell'attore di Saint-Denis. Da dove proviene esattamente questa *idea* che è la base delle pratiche pedagogiche sviluppate da Saint-Denis? Cosa c'è all'origine del metodo trasmesso agli allievi che hanno frequentato le scuole da lui fondate tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Sessanta, e ancora oggi utilizzato per formare le nuove generazioni di attori?

L'ammirazione della vedova per l'*homme de théâtre* causa un punto di vista teso non solo a preservare, ma anche a controllare l'eredità di Saint-Denis. A metà tra l'impostazione biografica e l'intento di fornire una guida manualistica al training, il testo appare ambiguo e poco coerente con l'opera di Saint-Denis. Basti pensare che nell'introduzione Magito scrive che quando Saint-Denis iniziò a insegnare in Inghilterra «non aveva dottrine o metodi prestabiliti da seguire» («he had no doctrines or pre-established methods which he followed»). Ivi, p. 11. Una simile dichiarazione evidentemente non tiene conto dell'influenza avuta dalla Scuola del Vieux Colombier, dall'esperienza con i Copiaus e dalla direzione della Compagnie des Quinze sul programma di insegnamento per attori messo a punto da Saint-Denis dal suo trasferimento a Londra (1935) in poi. Tutte le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono dell'autrice.

<sup>3</sup> Ivi, p. 177: «The idea of using Character and Comic Improvisation, with and without masks, as an element in actor training, came to me in 1924».

### *L'uso delle maschere all'École du Vieux-Colombier (1920-1924)*

L'identità teatrale di Saint-Denis<sup>4</sup>, nipote di Jacques Copeau, affonda le sue radici nel Vieux Colombier. Poco più che ventenne, tra la fine del 1919 e l'inizio del 1920, inizia a collaborare con il Patron in qualità di assistente factotum, segretario generale e amministrativo. Ben presto, la presenza attiva di Saint-Denis si estende dal *bureau* del teatro all'allestimento degli spettacoli; infatti, soprattutto in seguito all'allontanamento definitivo di Louis Jouvet, inizia a seguire le prove della compagnia come assistente alla regia e direttore di scena<sup>5</sup>.

Descrivendo i suoi primi anni come braccio destro di Copeau, Saint-Denis scrive:

Mi unii a lui [Copeau] nel 1920 e per i successivi quattro anni trascorsi tutti i miei giorni e tutte le mie notti al Théâtre du Vieux-Colombier. [...] Di tanto in tanto recitavo negli spettacoli e facevo anche visite regolari alla scuola di Copeau, al fine di seguire l'allenamento di un piccolo gruppo di attori della mia stessa età. I loro esercizi, di natura sperimentale, suscitavano la mia curiosità<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Nato il 13 settembre 1897 a Beauvais da Marguerite Copeau (sorella di Jacques) e Charles Saint-Denis, Michel, a sette anni, lascia la città natale per trasferirsi a Parigi con la madre e la sorella minore. Marguerite, che aveva preferito allontanarsi dal marito a causa dei suoi problemi di alcolismo e gioco d'azzardo, si rivolge a Copeau in cerca d'aiuto. Da subito Saint-Denis riconosce nello zio un surrogato della figura paterna che gli era mancata durante la prima infanzia, e lo prende come punto di riferimento per tutta l'adolescenza. Copeau dimostra al nipote interesse e stabilità, e sopperisce all'assenza del padre sia in quanto modello esemplare al quale ispirarsi che come figura autorevole con la quale scontrarsi. Cfr. *Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/1(2).

<sup>5</sup> Sebbene sul piano artistico il contributo di Saint-Denis non sia in grado di rimpiazzare quello degli storici collaboratori del Patron, le sue competenze in ambito organizzativo gli consentono di provvedere alle incombenze pratiche, rendendo la sua collaborazione preziosa e indispensabile.

<sup>6</sup> M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., pp. 25-26: «I joined him in 1920 and for the next four years all my days and evenings were spent at the Théâtre du Vieux-Colombier. [...] From time to time I acted in the plays and I also made regular visits to Copeau's school in order to follow the training of a small group of actors of my own age. Their exercises, experimental in nature, excited my curiosity».

Dunque, nonostante gli incarichi organizzativi e amministrativi gli impediscano di frequentare assiduamente l'École du Vieux-Colombier, inaugurata nel novembre del 1921, Saint-Denis riesce ad assistere ad alcune lezioni e a seguire il lavoro degli allievi-attori, come dimostrano gli appunti di Marie-Madeleine Gautier, che ne segnala la partecipazione attiva nella trascrizione di numerosi esercizi<sup>7</sup>.

Saint-Denis dimostra in più occasioni di conoscere approfonditamente la struttura della Scuola<sup>8</sup> e di averne assimilato la finalità di rifondare l'arte dell'attore. Infatti, durante un seminario sull'eredità teatrale di Copeau, nella primavera del 1959, la descrive come «un luogo per re-inventare il teatro»<sup>9</sup>. Agli allievi era richiesta una disciplina rigorosa<sup>10</sup>, al fine di rinnovare le forme dell'espressione drammatica: «Copeau usava i suoi giovani allievi come bambini dotati con i quali, lontano dall'influenza degli attori fin troppo normali della sua compagnia, desiderava riscoprire i segreti della recitazione e sperimentare sulle nuove o rinnovate forme dell'espressione drammatica»<sup>11</sup>. Saint-Denis, che come Copeau punta a fare dell'attore un artista creatore e non un mero esecutore, si sofferma a lungo sull'importanza degli esercizi di improvvisazione al fine di estirpare la tendenza al *cabotinage* nei giovani talenti: «Lo scopo era quello di permettere all'attore di inventare, di inabissarsi in quella regione profonda da qualche parte dentro di sé, dalla quale la recitazione possa manifestarsi in maniera anti-naturalistica»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. M. Gautier, *École du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/291, s.i.p.

<sup>8</sup> Si veda ad esempio M. Saint-Denis, *Formation du jeune acteur*, in «Le Théâtre dans le monde», vol. IV, 1, janvier 1954, pp. 37-49.

<sup>9</sup> M. Saint-Denis, «*The Theatrical contribution of Jacques Copeau*», an informal talk by Michel Saint-Denis to Theatre Seminar, spring 1959, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/41, s.i.p.: «a place to re-invent the theatre».

<sup>10</sup> Cfr. M. Saint-Denis, *Le Cinquantenaire du Vieux-Colombier*, «Premières», n. 38, octobre 1963, s.i.p.

<sup>11</sup> M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, cit., p. 45: «Copeau used his young pupils as gifted children with whom, away from the influence of the much too normal actors of his company, he wanted to rediscover the secrets of acting, to experiment on new or renewed forms of dramatic expression».

<sup>12</sup> M. Saint-Denis, «*The Theatrical contribution of Jacques Copeau*», an informal talk by Michel Saint-Denis to Theatre Seminar, spring 1959, cit.: «The purpose was to make

È proprio all'interno della Scuola che il Patron – e con lui tutti i suoi giovani discepoli, compreso Saint-Denis – inizia a studiare l'espressione corporale dell'attore. A tal fine la danza, il mimo, l'improvvisazione e le maschere sono assunti come strumenti pedagogici.

In un'intervista del 19 marzo 1933, Saint-Denis si sofferma sui risultati raggiunti nella Scuola quasi dieci anni prima grazie al lavoro con quella che successivamente prenderà il nome di *basic mask*<sup>13</sup>: «Il risultato fu immediato: l'allievo troppo timido raggiungeva subito la libertà nei gesti e, grazie all'espressione accentuata che era costretto a dare a tutto il corpo, trovava immediatamente un suo *stile*»<sup>14</sup>. La maschera viene scoperta, dunque, innanzitutto come elemento costitutivo dall'allenamento dell'attore, come uno strumento volto ad accrescere l'espressività del corpo e il controllo che l'allievo esercita su di esso, oltretutto a dissolvere le inibizioni nello svolgimento delle esercitazioni e in generale nello stare in scena: «Dunque l'utilizzo della maschera, all'inizio, fu per noi un *modo di lavoro*»<sup>15</sup>.

C'è un episodio in particolare, che Saint-Denis racconta a più riprese, grazie al quale è possibile osservare il processo di ricerca pedagogica condotto da Copeau all'École du Vieux-Colombier. Il Patron aveva assegnato a un'allieva-attrice di 19 anni un esercizio basato sull'improvvisazione mimata, ma la ragazza sembrava in difficoltà:

Non era in grado di farlo – era troppo impacciata, era timida, allora lui [Copeau] tirò fuori un fazzoletto dalla tasca, e le disse: «Prova a coprirti il viso con questo e poi torna a ripetere l'esercizio». Ed è così che re-inven-

the actor invent, was to go to that deep region somewhere inside, out of which acting can come of an unnaturalistic kind».

<sup>13</sup> Saint-Denis distingue tra *basic mask* e *mask-character*: in una prima fase gli allievi utilizzano la maschera neutra come strumento di liberazione dell'espressione corporale; successivamente passano all'uso di maschere-personaggio con le quali improvvisare piccoli componimenti drammaturgici. Si veda M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., pp. 169-181.

<sup>14</sup> M. Saint-Denis intervistato da M.H. Berger, in «Excelsior», 19 mars 1933, s.i.p.: «Le résultat fut immédiat, l'élève trop timide eut aussitôt la liberté de ses gestes, il acquit un *style* grâce à l'expression accentuée qu'il dut donner à tout son corps».

<sup>15</sup> *Ibidem*: «L'emploi du masque fut donc d'abord, pour nous, une *manière de travail*» (il corsivo è di chi scrive).

tarono la maschera [...]. Erano loro stessi a realizzare le maschere – non maschere estetiche – non maschere di ispirazione cinese o altro – semplicemente maschere del volto umano. Alcune volte realizzavano maschere del loro stesso viso, o del viso di uno di loro, per vedere che effetto avrebbe avuto sullo sviluppo dell'espressione del corpo<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> M. Saint-Denis, «*The Theatrical contribution of Jacques Copeau*», an informal talk by Michel Saint-Denis to Theatre Seminar, spring 1959, cit.: «She could not do it – she was too self-conscious, she was shy, and he [Copeau] drew his handkerchief out of his pocket, and said to her: “Try to put that on your face, and try to mime with it”. And that way they re-invented the mask [...]. And they made masks – not aesthetic masks – not masks imitated from the Chinese or anything – just masks of human faces. Sometimes the mask of their own face, or the face of one of them, to see what the effect of that would be on the development of expression in the body». Lo stesso aneddoto è riportato anche in M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., pp. 169-170: «L'uso delle maschere nell'allenamento degli attori deve le sue origini a un incidente che avvenne molti anni fa al Théâtre du Vieux-Colombier, quando una giovane attrice bloccò una prova perché non riusciva a superare l'imbarazzo e a esprimere le sensazioni del suo personaggio attraverso delle azioni fisiche appropriate. Stanco di dover aspettare che si rilassasse, Jacques Copeau, il regista, le lanciò un fazzoletto sul volto e le fece ripetere la scena. Immediatamente lei si rilassò e il suo corpo fu in grado di esprimere ciò che le veniva chiesto. Questo brillante incidente ci condusse a esplorare le possibilità del lavoro con le maschere nella formazione dell'attore. Scoprimmo che con il volto coperto da una maschera, l'attore era spesso in grado di dimenticare le inibizioni e di andare oltre i suoi limiti abituali. Essa ne accresceva l'efficacia dell'espressione fisica, e allo stesso tempo gli insegnava l'economia del movimento. Lo incoraggiava a provare a comunicare senza l'aiuto delle parole. Questa fu senza dubbio una scoperta preziosa»; nel testo originale: «The use of Masks in the training of actors had its origins in an incident that happened many years ago at a rehearsal at the Vieux-Colombier Theatre, when a young actress held up a rehearsal because she could not overcome her self-consciousness and express her character's feelings through the appropriate physical actions. Tired of having to wait for her to relax, Jacques Copeau, the director, threw a handkerchief over her face and made her repeat the scene. She at once relaxed and her body was able to express what she had been asked to do. This inspired incident led to our exploring the possibilities of mask work in the training of actors. We found that by covering his face with a mask, the actor was often able to forget his inhibitions and to go beyond his usual limits. While it increased the power of his physical expression, it at the same time taught him economy of gesture. It encouraged him to dare to communicate without the help of words. This was, indeed, a valuable discovery».

Dovendo fronteggiare problemi legati all'espressività del corpo dell'attore inesperto, il fazzoletto poggiato sul viso si propone come antidoto contro la timidezza, il disagio, la tensione, l'imbarazzo e l'inibizione. Esso dunque suggerisce l'uso della maschera come vero e proprio strumento pedagogico volto a liberare e a potenziare l'espressione corporale dell'attore.

*L'improvvisazione e il lavoro con le maschere con i Copiaus in Borgogna (1925-1929)*

*La creazione di Jean Bourguignon*

È soprattutto con i Copiaus in Borgogna che Saint-Denis entra concretamente in contatto con le pratiche pedagogiche e didattiche di Copeau: «Ormai ero a tutti gli effetti un membro della compagnia e fu lì [in Borgogna] che continuammo a sperimentare con le varie modalità dell'improvvisazione, arrivando più tardi alle improvvisazioni comiche e con i personaggi, con e senza maschera»<sup>17</sup>. Egli acquisisce competenze nel mimo, impara a lavorare con l'improvvisazione, a creare maschere e a usarle all'interno di piccole composizioni drammaturgiche, a scrivere per la scena e a dirigere le creazioni collettive. L'allenamento quotidiano dei Copiaus, finalizzato alla formazione di un gruppo di attori che fossero completi e allenati, è serrato e oscilla tra l'acquisizione di competenze e la ricerca espressiva:

Ci alzavamo alle 7 per fare i nostri esercizi di ginnastica all'aperto. Per Copeau era essenziale che sviluppassimo la muscolatura, affinché l'agilità del corpo potesse aiutarci a esprimere anche i sentimenti interiori. Lavoravamo sul ritmo, con la danza, poi seguivano gli esercizi di dizione e infine le ricerche di mimica con la maschera<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., p. 26: «I was now a regular member of the company and it was there that we went on to experiment with various ways of improvisation, later adding comic and character improvisations with and without mask».

<sup>18</sup> M. Saint-Denis intervistato da M.H. Berger, in «Excelsior», cit.: «Nous nous levions dès 7 heures pour faire dehors nos exercices de gymnastique. M. Copeau tenait essentiellement à ce que nous développions tous nos muscles pour que la souplesse du corps puisse nous aider à exprimer aussi les sentiments intérieurs. Nous travaillons

La costanza del lavoro non tarda a mostrare i suoi frutti: Saint-Denis sviluppa in poco tempo il suo potenziale artistico. È in questo momento che l'utilizzo della maschera cessa di essere esclusivamente pedagogico, si unisce alla ricerca attraverso l'improvvisazione e diviene uno strumento creativo, espressivo e drammaturgico. Non è un caso che sia proprio Saint-Denis a elaborare la prima maschera che i Copiaus presentano al pubblico<sup>19</sup>, Jean Bourguignon, un carattere colorito e pittoresco, fortemente ancorato al territorio, che ricalca le figure dei viticoltori borgognoni «peau cuite et gorge pelée»<sup>20</sup>.

A Pernand-Vergelesses, il lavoro sull'improvvisazione e sulla creazione di tipi fissi si intensifica e la *Comédie nouvelle* diviene il tema di ricerca di fondo dei Copiaus. Il contesto rurale che ospita la compagnia, la condizione di coabitazione e quella di lavoro nella *cuverie* favoriscono e influenzano le improvvisazioni di gruppo, e dunque gli spunti drammaturgici che ne conseguono. Saint-Denis scrive la prima versione del prologo *Jean Bourguignon et les Copiaus* l'8 aprile 1925<sup>21</sup>, e già il 15 agosto dello stesso anno il pubblico borgognone, assistendo al *Prologue de Meursault* seguito dal *Discours de Jean Bourguignon au public*, dimostra di riconoscere Jean Bourguignon<sup>22</sup>. Nel testo del prologo, il personaggio si presenta come una figura arlecchinesca, dotato di intelligenza e furbizia, tendenzialmente incosciente e incline alla derisione:

Penché sur la côte, au flanc du coteau,  
A remonter ou à descendre dans la raie;  
Sous le soleil qui s'enfonce droit dans la terre  
Je me fais l'effet, malgré la peine,  
Malgré la peau cuite et la gorge pelée,  
D'un roi toujours en lutte, toujours en guerre,

le rythme, la danse, puis venaient les exercices de diction et, enfin, les recherches de mimique avec le masque».

<sup>19</sup> Prima della dissoluzione temporanea del gruppo borgognone del febbraio 1925, Auguste Boverio aveva iniziato a lavorare a un personaggio, Bidouille o Bicouille, che però non andrà mai in scena.

<sup>20</sup> Letteralmente, «pelle cotta e gola imberbe». D. Gontard, *Commentaire* a S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di D. Gontard, Editions Segher, Paris 1974, nota n. 88, pp. 179-180, riferita all'annotazione dell'8 aprile 1925 riportata a p. 72.

<sup>21</sup> Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus*, cit., p. 72. Il prologo va in scena durante la prima rappresentazione assoluta dei Copiaus, il 17 maggio 1925.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 84-85.



Qui connaît victoires et revers,  
Mais dont le renom  
Depuis maints siècles  
Domine une partie de la terre  
Car je produis vin de Bourgogne  
Et je me nomme Jean Bourguignon<sup>23</sup>.

Nel suo discorso agli spettatori, Jean Bourguignon si presenta: è uno del pubblico, il tipico viticoltore borgognone che si propone come punto di incontro tra i Copiaus e gli abitanti di Meursault. La funzione del prologo è quella di far conoscere il gruppo al pubblico: gli attori si lasciano introdurre come membri dei Copiaus, mentre le attrici si fingono ragazze del luogo interessate agli attori della compagnia. Boverio conclude il prologo che precede il *Discours de Jean Bourguignon au public* con la battuta:

Signore e signori, questa sera portiamo in scena il nostro spettacolo per la prima volta davanti a voi. Non abbiamo che un desiderio: quello di divertirvi e di piacervi. Ci proveremo. Sarete voi a dire, dopo la rappresentazione, se ci saremo riusciti e se vorrete vederci ricominciare un'altra volta. E adesso, attenzione...<sup>24</sup>

A questo punto Jean Bourguignon racconta agli spettatori di aver assistito alle prove delle farse che andranno in scena quella sera, *Le médecin malgré lui* e *Arlequin Magicien*, e descrive la creazione dello spettacolo attingendo a un registro comico e canzonatorio. Saint-Denis, ammiccando al pubblico nei

<sup>23</sup> «Curvo sul pendio, all'ombra della collina, | A risalire o a scendere nel solco; | Sotto il sole che sprofonda dritto nella terra | Mi sembra, malgrado la pena, | Malgrado la pelle cotta e la gola imberbe, | Un re sempre in lotta, sempre in guerra, | Che conosce vittorie e il loro opposto, | Ma di cui la fama | Dopo tanti secoli | Domina una parte della terra | Poiché produco vino di Borgogna | E mi chiamo Jean Bourguignon». M. Saint-Denis, *Prologue de Meursault*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COLL-83/601, s.i.p.; citato in D. Gontard, *Commentaire*, cit., nota n. 88, pp. 179-180.

<sup>24</sup> M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, 4-COLL-83/601, Fond Michel Saint-Denis, BNF, s.i.p.: «Mesdames et Messieurs, Nous donnons ce soir notre première représentation devant vous. Nous n'avons pas qu'un désir, vous amuser et vous plaire. Nous allons essayer. À vous de dire après la représentation, si nous avons réussi et si vous désirez nous voir recommencer une autre fois. Et maintenant attention...».

panni del suo personaggio, utilizza il riso e lo scherzo per prendere in giro il regista della compagnia, Monsieur Copeau, costantemente insoddisfatto, probabilmente dando voce a una certa insofferenza che iniziava a diffondersi tra i componenti dei Copiaus:

Ebbene, se voi vedeste questo metodo di fabbricazione, c'è da morir dal ridere. L'attore arriva nell'atelier, si sveste, tenendosi addosso a mala pena una camicia o delle mutande striminzite, per conservare un minimo di pudore. Là c'è il signor Copeau col suo grande naso, che se ne va in su e in giù, in tutte le direzioni: «Bisogna che sia così, bisogna che sia colà», e spiega. «Bisogna che abbia un ventre appuntito in avanti e un vitino sottile». Ed ecco che fabbricano un ventre sul povero disgraziato. Un po' di ovatta qui, un po' di ovatta là. Va bene? No, non va bene, la pancia è troppo bassa, la pancia è troppo alta, la pancia è di traverso. Quando il ventre è finalmente al suo posto, allora il petto è troppo piccolo. Ovatta sul petto! E il tutto viene fissato con degli spilli. Sì, ah... e il disgraziato sta là in piedi come un palo, costretto a restare immobile, mentre il signor Copeau gli gira intorno come una mosca, si avvicina, si allontana, per giudicare l'effetto. Oh! Che trovata! Bisogna armarsi di pazienza e avere uno sguardo attento. Ebbene, questi fanno tutto ciò con allegria<sup>25</sup>.

Già a quest'altezza cronologica, in cui la creazione di tipi fissi è a uno stato ancora embrionale, la quotidianità reale si mescola alla fantasia e viene messa a servizio della drammaturgia. Si tratta di un aspetto che, come vedremo più avanti, caratterizzerà la genesi di molti dei personaggi creati dai Copiaus.

<sup>25</sup> *Ibidem*: «Eh bien, si vous voyiez cette méthode de fabrication, c'est à crever de rire. L'acteur s'amène dans l'atelier, il se déshabille, il garde juste une chemise ou un petit bout de caleçon pour la pudeur. Y a monsieur Copeau qu'est là avec son grand nez, qui remue dans tous les sens "Faut qu'il soit comme ci, comme ça" qu'il explique. "Faut qu'il ait un ventre pointu en avant, et la taille fine". Et v'la qu'on y fabrique un ventre su lui si malheureux. Un peu de ouate par ici, un peu de ouate par là. Ça va-t-il? Non, ça ne va pas, le ventre est trop bas, le ventre est trop haut, le ventre est de travers. Quand le ventre y est, y a plus de poitrine. De la ouate sur la poitrine. Et tout ça attaché avec des épingles. Oui, hi... et le malheureux est debout comme un piquet à ne pas bouger, pendant que monsieur Copeau tourne autour de lui, comme une mouche, se rapproche, s'éloigne, pour juger de l'effet. Oh! Que truc! Faut de la patience et du coup d'oeil. Eh ben, ils font tout ça gaîment».

*La creazione di Oscar Knie*

Tra il 1925 e il 1926 i Copiaus conquistano il pubblico della Côte d'Or<sup>26</sup>. Copeau, dopo aver momentaneamente preso le distanze dal lavoro in Borgogna, torna a occuparsi della formazione dei suoi allievi e li incoraggia a concentrarsi sulla creazione di personaggi fissi moderni. Il lavoro sulla *Comédie nouvelle* prosegue: la maschera, da semplice strumento di estensione dell'espressione corporale, diventa fattore costituente della formazione identitaria di personaggi fissi, inventati dagli attori e immediatamente riconoscibili. In particolare, Saint-Denis e Jean Dasté creano rispettivamente due personaggi fortemente caratterizzati, Oscar Knie e César<sup>27</sup>, delle maschere a tutto tondo che avranno un ruolo di rilievo nelle creazioni collettive dei Copiaus.

Nel Fond Michel Saint-Denis è conservato un documento inedito grazie al quale è possibile esaminare una delle tappe del processo creativo delle due maschere. Si tratta probabilmente della trascrizione di un esercizio di improvvisazione, volto ad approfondire la caratterizzazione dei personaggi, o del canovaccio di una possibile drammaturgia da sviluppare ulteriormente. Dalla lettura del breve *scénario*, scritto a mano da Saint-Denis che lo intitola *Histoire de Knie*, Knie e César si trovano ad affrontare delle circostanze che mettono in evidenza quanto i loro caratteri siano agli antipodi:

(Scenario) Gli animali:

1. Knie che si presenta – dice che ha appuntamento al Jardin des Plantes con César che è in ritardo – nell'attesa conversa con i bambini – parla con loro della vita a Parigi, della scuola, della bellezza del contatto con gli animali.
2. Arrivo di César = discussione sul luogo dell'appuntamento = davanti ai leoni marini o davanti agli alligatori o alla statua di Buffon.

<sup>26</sup> Per il repertorio completo degli spettacoli dei Copiaus cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus*, cit.; J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, cit., pp. 93-98.

<sup>27</sup> Oltre a loro, anche gli altri componenti dei Copiaus inventano dei personaggi: Jean Villard crea Gilles, Auguste Boverio crea Bitouille e Leon Chancerel crea l'oncle Sebastien. Cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», in «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, p. 36; M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, VEDA, vydavatel'stvo SAV-Les Éditions de l'Amandier, Bratislava-Paris 2014, p. 104.

Si calmano. I due entrano in relazione con i bambini – sotto la guida di Knie. César dice qualche parola ai bambini – li invita ad andare con lui a vedere le belve = sono appena arrivati degli animali particolarmente feroci. Knie ha paura tanto quanto i bambini = preferirebbe vedere le belve feroci al cinema, preferirebbe andare a far visita alla pecora. César afferra Knie e i bambini = appello all'eroismo = conosce le belve e si prepara a entrare in un bar = invita un gruppo di bambini innocenti ad andare con lui. Knie si oppone ed è costretto a seguire César a malincuore.

Entra la tigre.

Entra il leone.

Entra l'orso.

Entra la scimmia.

Entra la mucca.

Sono circondati. Il gruppo di animali minacciosi gli si stringe intorno. Knie si rassegna alla morte e César resiste con tremito. Knie chiama i bambini perché lo aiutino – gli animali sono ormai su di loro.

Si sente una musica. Gli animali si calmano – si agitano – si allontanano.

César canticchia. Knie fugge nella sala.

Arrivo dei custodi con la musica.

I guardiani spiegano che gli animali sono fuggiti e che loro hanno l'abitudine di farli rientrare danzando. Parlano con Knie al quale la mucca ha appena fatto delle avance.

Intrattenimento e uscita burlesca<sup>28</sup>.

<sup>28</sup>M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/17, s.i.p.: «(Scénario) Les animaux: 1. Knie qui se présente – dit qu'il a rendez-vous au Jardin des Plantes avec César qui est en retard – il (converse) avec les enfants en attendant – leur parle de la vie de Paris, du lycée, de l'agrément du contact avec les animaux. 2. Arrivée de César = discussion sur le lieu du rendez-vous = devant les otaries ou devant les alligators ou la statue de Buffon. Apaisement. Prise de contact des deux avec les enfants – sous la conduite de Knie. César dit quelques mots aux enfants – les invite à venir avec eux voir les fauves = il vient d'y avoir des arrivées d'animaux particulièrement sauvages. Knie a peur d'accord avec les enfants = aime mieux les voir au cinéma, préférerait rendre visite au mouton. César attrape Knie et les enfants = appelle à l'héroïsme = il connaît les fauves et se prépare à entrer dans un café = il invite une groupe d'enfants innocents à venir avec lui. Knie s'y oppose et part à regret avec César. Entrée du tigre. Entrée du lion. Entrée de l'ours. Entrée du singe. Entrée de la vache. Ils sont cernés. Le groupe des animaux menaçants se resserre sur eux. Knie est résigné à la mort et César tient leur tremblement. Knie appelle les enfants à l'aide – les animaux sont sur eux. On entend une musique. Les animaux se détendent – s'agitent

Analizzando la struttura del documento appare evidente come César e Oscar Knie componano un duo comico equilibrato, una coppia di moderni Don Chisciotte e Sancho Panza: da un lato César, affamato di esperienze avventurose, ma con poco senso della realtà; dall'altro Oscar, fifone ma più realista. La caratterizzazione dell'uno sembra accentuarsi e rinvigorirsi nel confronto con l'altro non solo a livello drammaturgico, ma anche nei diversi momenti del processo generativo, come fase essenziale della creazione.

In *Training for the Theatre*, Saint-Denis ripercorre minuziosamente il processo creativo che ha portato alla nascita del suo Oscar Knie, e lo propone ad uso degli allievi-attori come parte integrante della sua pedagogia. La descrizione dell'*as I worked* inizia con l'elenco dei *prop* da cui è partito, ovvero di quegli elementi – recuperati da uno spettacolo precedente – capaci di divenire «estensioni dell'attore»:

Sono partito da un costume. Per molto tempo avevo avuto solo delle idee vaghe riguardo a Oscar, e non riuscivo a far nulla finché non ho trovato – tra i costumi di una produzione di Copeau, l'adattamento de *I fratelli Karamazov* – un vecchio cappotto di fine Ottocento e un paio di pantaloni ammuffiti, verde scuro, che erano talmente sformati da cambiare forma a qualsiasi mio movimento.

Avevo un bastone e anche un pezzo di un vecchio tappeto arrotolato, che mi dava una certa aria autorevole che non avrei mai avuto tramite la gestualità della sola mano. Un oggetto non è solo un oggetto, né un bastone è solo un bastone: possono diventare, in qualche modo, estensioni dell'attore e la gamma di trasformazione di cui sono capaci è quasi inesauribile.

Questi quattro oggetti inanimati, il cappotto, i pantaloni, il tappeto e il bastone, hanno destato la mia immaginazione, hanno modellato e iniziato a dar forma alla mia prima intuizione di Oscar. Tutto questo non è avvenuto a un livello intellettuale; non avevo nessuna «idea» rispetto a Oscar, era piuttosto qualcosa che sentivo dentro le ossa<sup>29</sup>.

– s'écartent. César chantonne. Knie s'enfuit dans la salle. Arrivée des gardiens en musique. Les gardiens expliquent que les animaux se sont enfuis et ils ont l'habitude de les faire rentrer en dansant. Ils parlementent avec Knie à qui la vache vient faire des avances. Divertissement et sortie burlesque».

<sup>29</sup> M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., pp. 177-178: «As it happened, I started from a costume. I had had vague notions about Oscar for a long time but I could do nothing at all until I found – among the costumes from a production of Copeau's

La sagoma di Oscar Knie, scaturita dal contatto con i quattro oggetti scenici, viene successivamente nutrita dall'osservazione di persone peculiari con le quali Saint-Denis ha modo di interagire, di figure che appartengono alla sfera pubblica, o alla vicenda biografica dello stesso Saint-Denis, o ancora al mondo letterario:

Questo costume di partenza mi ha portato a osservare da vicino i movimenti e i gesti di un politico francese allora famoso che indossava vestiti dello stesso genere; e a La Chaux-de-Fonds, una piccola cittadina in Svizzera, mi sono lasciato affascinare dal portiere di notte dell'hotel in cui alloggiavamo, che era un tipo piuttosto basso e aveva un modo di camminare, di stare in piedi e di parlare molto particolare. In qualche modo, e non sapevo esattamente come, quegli incontri stavano alimentando Oscar.

C'erano anche dei ricordi di mio padre e alcune influenze letterarie nel lavoro: Dostoevskij e Dickens – avrebbe potuto essere il vecchio Karamazov, o Pickwick? Non ne sono sicuro. Comunque sia, poco a poco, ho avuto chiara l'idea della maschera di cui avevo bisogno e l'ho modellata io stesso. Dalla sensazione degli abiti sul mio corpo, dall'osservazione dell'uomo politico e del portiere di notte, e infine dalla maschera è venuta la mia ispirazione<sup>30</sup>.

adaptation of *The Brothers Karamazov* – an old, late-19th-century coat and a pair of mouldy, black-green, baggy trousers which were so pliable they look on the shape of every move I made. I had a stick and also came upon an old piece of carpet, which, rolled up, gave me an air of authority which I would not have had by using gestures of my hand alone. A prop is not just a prop, nor a stick a stick: they can become, somehow, extensions of the actor and the range of transformation they are capable of is almost inexhaustible. These four inanimate objects, the coat, trousers, carpet and stick, started my imagination working and began to give shape to my early intuitions of Oscar. This was not happening at an intellectual level; I had no "idea" about Oscar; it was more something I could feel in my bones». Una traduzione in italiano del brano si trova anche in G. Di Palma, «*La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera*», cit., pp. 37-39.

<sup>30</sup> *Ibidem*: «This basic costume led me to observe closely the movements and gestures of a then-famous French political figure who wore clothes of a similar cut; and in La Chaux-de-Fonds, a small town in Switzerland, I also became fascinated by the night-porter of the hotel we stayed in, who was rather short and had a peculiar way of walking, standing and talking. Somehow, and I was not sure how, these encounters

Nella costruzione dei personaggi, l'invenzione si nutre di episodi realmente accaduti e la vita degli attori-creatori si mescola alla fantasia. Come Saint-Denis riutilizza il ricordo del padre per l'elaborazione di Oscar Knie, Dasté, narmando la biografia del suo César, recupera elementi dalla sua infanzia e dalla sua adolescenza: ad esempio, si sofferma sull'incontro amoroso con una pastorella, figura molto simile a uno dei personaggi interpretati da Marie-Hélène Copeau, futura moglie di Dasté, durante gli esercizi drammatici della Scuola<sup>31</sup>.

Sono dunque numerosi gli spunti che aiutano Saint-Denis ad alimentare l'espressione fisica del personaggio. Con l'aggiunta di un cappello, Oscar Knie è pronto a entrare in azione. Per far sì che Knie giunga alla sua completa realizzazione, Saint-Denis immagina delle situazioni pratiche (*practical scenarios*), come quella trascritta nel documento già citato, *Histoire de Knie*<sup>32</sup>. Inizia così il lavoro con l'improvvisazione: come si esprime verbalmente? Come interagisce con gli altri? Cosa ama? Cosa odia? Come reagisce al mondo esterno?

Oscar in realtà non era ancora nato; la nascita di un personaggio è un processo estremamente lento. Tutto ciò che esisteva era a una fase embrionale, una sagoma. Oscar aveva qualche difficoltà nel parlare perché, in questo momento iniziale, la sua esistenza era basata soprattutto sulle espressioni fisiche. Oscar ha borbottato per molto tempo, finché la sua sagoma non si è riempita. Non volevo fissare nulla troppo in fretta. Allora ho inserito Oscar in vari scenari semplici, basilari, in diverse situazioni quotidiane. Ad esempio, ha incontrato César per la prima volta. Per caso, Dasté era nella stessa fase di lavoro in cui ero io. Il César di Dasté era una specie di stoccafisso,

began to feed Oscar. There were also memory of my father and some literary influences at work: Dostoyevsky and Dickens – could it have been the old man Karamazov, or Pickwick? I'm not sure. At any rate, bit by bit, I got the idea of the mask I needed and modelled it myself. From the feel of the clothes on my body, from my observation of the politician and the porter and from the mask came my inspiration».

<sup>31</sup> Sia la biografia di César che l'esercizio drammatico in cui Majène interpreta il ruolo di una pastorella sono conservati nel Fond Jacques Copeau, il primo in un quaderno inedito datato 1925 (J. Dasté, *L'École du Vieux-Colombier, notes de Jean Dasté*, boîte 3, dossier 12, s.i.p.), e il secondo in s.a., *La Gardeuse des chèvres endormie*, boîte 3, dossier 4. Cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», cit., p. 37, nota n. 45.

<sup>32</sup> M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*, cit., s.i.p.

una sorta di Don Chisciotte, e il mio Oscar stava diventando una specie di Sancho Panza, ma con più sale in zucca e molto più pessimismo. Oscar odiava César.

Tramite gli sketch con Dasté, ho iniziato a scoprire ogni piccolo ma importante aspetto di Oscar. Dovevo prestare la massima attenzione per non perdere questo primo barlume concreto del personaggio. Più tardi, in primo piano, emergevano degli altri tratti in netto contrasto con le caratteristiche spontanee dell'espressione fisica di Oscar. Ogni volta provavo a mettere in azione questi tratti all'interno di situazioni speciali, in modo da individuare quali tra loro si adattassero alla rapida crescita del mio Oscar Knie<sup>33</sup>.

Ancora una volta l'incontro tra Knie e César aiuta Saint-Denis e Dasté a scoprire nuovi aspetti dei loro personaggi, in netto contrasto tra loro.

Al termine di questo lungo e complesso processo creativo, Oscar Knie ha acquisito le sue caratteristiche predominanti:

Dopo tutti questi tentativi ed errori – improvvisando, provando diverse scene, fissandole senza più cambiarle, se non mutandone dei piccoli dettagli o il livello di intensità – Oscar Knie era nato: ingenuo, svagato, sentimentale, debole (ma imperioso quando la spuntava), incline agli estremi, facile alla rabbia e alla disperazione, spesso ubriaco, un gran chiacchierone, sanguigno e, a volte, osceno<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., pp. 178-179: «Oscar was not actually born yet; the birth of a character is a very slow process. All that existed was an embryo, a silhouette. Oscar had some difficulty in speaking because, at this early stage, his existence was based primarily on physical expression. Oscar mumbled for a long time, until his silhouette began to fill out. I did not want to set anything too early. I then took Oscar into various simple scenarios, basic, everyday situations. For example, he met César for the first time. By chance, Dasté had reached the same stage in his work as I. Dasté's César was a kind of dry fish, a sort of Don Quixote, and my Oscar was to become a sort of Sancho Panza, but with much more common sense and a great deal more permission. Oscar hated César. Through the sketches with Dasté, I began to discover one tiny but important personal trait of Oscar's. I had to take the greatest care not to lose this first, concrete glimmer of character. Later, another trait emerged into the foreground in sharp relief to the other spontaneous bits of Oscar's physical expression; then another and other and another and so on. Each time I tried these traits out in action in special situations, seeking which ones would fit into the rapidly growing character of Oscar Knie».

<sup>34</sup> Ivi, p. 179: «After all this trial and error – improvising, rehearsing successive scenes, then setting them, and not changing them, except for changes in minute details



Finalmente Oscar Knie è una maschera a tutti gli effetti, completa, pronta ad andare in scena e a stimolare la fantasia e la penna di un drammaturgo. È un'unità, una cellula. È un personaggio e ha bisogno di una storia. Come scrive Dasté in una lettera non datata che probabilmente risale al 1926, Knie vive in scena come *il cominciamento di qualcosa*: «Non vedo l'ora di lavorare con te, potremmo certamente fare dei progressi insieme. Alcuni atteggiamenti o parole del tuo "Knie" si imprimono nella mia memoria come un canto, come il cominciamento di qualcosa»<sup>35</sup>. A tutti gli effetti ingrediente primario ed elemento basilare della *Comédie nouvelle*.

#### *I tipi fissi negli spettacoli collettivi dei Copiaus*

L'assenza di un autore conduce i Copiaus a dipendere dal Patron, che si occupa di elaborare testi adatti alla compagnia. Ma a partire dal 1926, il gruppo si dedica alla produzione di pièce collettive. Uno dei loro maggiori successi è *La Danse de la Ville et des Champs*, scritto da Saint-Denis con musiche di Jean Villard<sup>36</sup>. Si tratta della drammaturgia in cui il personaggio creato da Saint-Denis fa il suo debutto; è il *qualcosa* di cui Knie era stato il *cominciamento*. Lo spettacolo unisce danza, acrobatica, canto, mimo, grammelot, maschere e improvvisazione. Saint-Denis, oltre a interpretare Oscar Knie, presenta lo spettacolo attraverso un prologo, nel quale Jean Bourguignon introduce la compagnia: «Io sono il capo! Capo della compagnia dei Copiaus, che andrà in scena qui questa sera. È una compagnia di prim'ordine, lo dico con modestia. Essa offre

and intensity – Oscar Knie was born: naïve, vain, sentimental, weak (but imperious when successful), carried to extremes, quick to anger and despair, often drunk, a great talker, full-blooded and, sometimes, obscene».

<sup>35</sup> Lettera di Jean Dasté a Michel Saint-Denis, (1926?), Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/161, s.i.p.: «J'ai envie de travailler avec toi, nous pourrions certainement faire progrès ensemble. Certaines attitudes ou paroles de ton "Knie" me restent comme chant, le commencement de quelque chose».

<sup>36</sup> Lo spettacolo debutta a Meursault il 4 marzo 1928; la prima è seguita da almeno 16 repliche in tournée. Cfr. *La Danse de la ville et des champs. Presse, Calendrier*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/355(3), s.i.p.

un'incomparabile varietà di tipologie umane [...]»<sup>37</sup>. Lo spettacolo riscuote un considerevole successo di pubblico, e anche le critiche si rivelano favorevoli:

*La danse de la ville et des champs* è un gioco. Vi si gioca; vi si canta, vi si danza, vi si mima. È una pièce nata dal territorio borgognone; nell'ambito del romanzo, può essere assimilata all'opera di un C.-F. Ramuz, nell'ambito della pittura all'opera di un Hodler, nell'ambito del teatro, alle nostre feste dei Vignaioli, alle partiture ritmiche di Jacques Dalcroze<sup>38</sup>.

L'anno seguente, i Copiaus portano in scena una seconda creazione collettiva, dal titolo *Les Jeunes gens et l'araignée ou La Tragédie imaginaire*<sup>39</sup>. Lo spettacolo è scritto ancora una volta da Saint-Denis e Villard, e i personaggi principali sono Knie e César. La trama mantiene un intreccio semplice, ma la compagnia inserisce una scena di puro mimo, della durata di venti minuti, destinata ad affascinare il pubblico e a superare il successo de *La Danse de la Ville et des Champs*<sup>40</sup>. Anche la critica apprezza il lavoro dei Copiaus; un articolo pubblicato su «Comœdia» si sofferma sul personaggio di Oscar Knie, e lo accosta ai personaggi della Commedia dell'Arte:

<sup>37</sup> M. Saint-Denis, J. Villard, *La Danse de la Ville et des Champs*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/355(1), s.i.p.: «Je suis chef! Chef de la troupe des Copiaus qui va jouer ce soir ici. C'est une troupe de toute premier ordre, je le dis en toute modestie. Elle offre une incomparable variété de types humains [...]».

<sup>38</sup> R. Molles, apparso in *La Tribune de Lausanne*, 7 juin 1928, s.i.p.: «*La danse de la ville et des champs* est un jeu. On y joue; on y chante, on y danse, on y mime. Elle est née du terroir bourguignon; elle s'apparente dans le domaine du roman à l'œuvre d'un Hodler, dans le domaine du théâtre, à nos fêtes des Vignerons, aux présentations rythmiques de Jacques Dalcroze».

<sup>39</sup> Lo spettacolo va in scena la prima volta il 27 aprile 1929 a Beaune. Cfr. *Les Jeunes gens et l'araignée ou la tragédie imaginaire*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/362. Il testo è oggi pubblicato a cura di M. Mistrík in *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., pp. 259-378.

<sup>40</sup> Jean Villard richiama alla memoria la sequenza in un'intervista rilasciata a Gontard del 23 maggio 1967: «c'era una parte (a metà della pièce), che durava venti minuti, di mimo puro, con le maschere. Fu molto impressionante. Ed ebbe molto successo». D. Gontard, *Commentaire*, cit., nota n. 284, p. 212: «il y avait une partie (au milieu de la pièce), qui durait vingt minutes, de mime pur, avec des masques. C'était assez impressionnant. Et cela eut beaucoup de succès».

Questo gustoso personaggio, Oscar Trique<sup>41</sup>, del resto, è una nostra vecchia conoscenza. Era già apparso in *La Danse de la Ville et des Champs*, e diviene una sorta di mito, un personaggio creato di sana pianta dai Copiaus, esattamente come gli Italiani crearono Arlecchino, Pantalone o Scaramuccia. Ispirato alla *Commedia dell'Arte*, Oscar improvvisa il suo testo sulla base di un canovaccio preliminare, e la sua forza comica è di un'attrattiva irresistibile<sup>42</sup>.

Oltre al lavoro artistico, Saint-Denis continua a ricoprire un incarico di tipo amministrativo durante tutta l'esperienza borgognona. Nel novembre del 1927, in seguito alla partenza di Copeau per una serie di letture e conferenze a New York, a Saint-Denis viene affidata la «direction particulière de la Compagnie»<sup>43</sup>. Con l'aumentare delle responsabilità, in Saint-Denis cresce anche il desiderio di indipendenza artistica dal Patron, il quale, in preda a una profonda crisi spirituale, esprime intenzioni incongruenti: vuole liberarsi dal peso delle responsabilità verso la compagnia, ma continua a considerare i Copiaus come degli allievi subordinati; tarda a recidere il vincolo di obbedienza, ma riduce la sua implicazione. Ne consegue un bisogno crescente di autonomia non solo in Saint-Denis, ma in seno a tutti i componenti del gruppo.

Una delle maggiori difficoltà incontrate dai Copiaus è costituita dall'assenza di un autore che conosca gli attori e collabori con la compagnia. Come scrive Saint-Denis in *Training for the Theatre*, il gruppo ha sviluppato una grande capacità di immaginazione e ha rafforzato le competenze tecniche, ma al fine di far nascere e prosperare la *Comédie nouvelle* occorre un drammaturgo che sappia sfruttare il potenziale dei Copiaus:

<sup>41</sup> Durante una tournée in Svizzera, Oscar Knie viene ribattezzato Oscar Trique in onore di una famiglia locale.

<sup>42</sup> V. Vincent, «*Les Jeunes Gens et l'Araignée*» ou «*La Tragédie imaginaire*», in «*Comœdia*», 12 mai 1929, s.i.p. L'articolo è quasi interamente riportato in M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., pp. 120-123: «Ce savoureux personnage d'Oscar Trique, d'ailleurs, est une de nos vieilles connaissances. Il figurait déjà dans *La Danse de la Ville et des Champs*, et devient une manière de mythe, un personnage créé de toutes pièces par les Copiaus, tout comme les Italiens créèrent Arlequin, Pantalón ou Scaramouche. Inspiré de la *Commedia dell'Arte*, il improvise son texte sur un canevas liminaire, et sa verdeur bouffonne est d'un attrait irrésistible».

<sup>43</sup> S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 128.

Dopo gli anni con Copeau, come lui stesso aveva previsto, eravamo diventati una compagnia dotata di fertile immaginazione e degli strumenti tecnici necessari al nostro mestiere per portare in scena i vari aspetti e le molte sfaccettature del mondo. Ciò che ci mancava, senza ombra di dubbio, era qualche attore in più, e soprattutto un autore. Copeau aveva compreso che la condizione necessaria per riuscire a creare quella «œuvre nouvelle», che lui considerava essenziale, era trovare il giusto tipo di autore, una sorta di reincarnazione di Eschilo o di Shakespeare, qualcuno, forse, come Lorca<sup>44</sup>.

*L'uso dell'improvvisazione con le maschere nella Compagnie des Quinze (1930-1935)*

In seguito allo scioglimento dei Copiaux, nel 1929, Saint-Denis tenta di riunire i componenti del gruppo borgognone con la fondazione della Compagnie des Quinze, della quale è regista e direttore artistico dal 1930 al 1935. L'emancipazione creativa dall'egida, talvolta limitante e opprimente, del Patron, si è compiuta e in questo quinquennio Saint-Denis compie le prime esperienze in qualità di *chef de troupe* e soprattutto di formatore di attori, in seno alla compagnia stessa.

Saint-Denis stesso definisce la prima compagnia di cui è ufficialmente direttore e regista, come «uno dei primi discendenti artistici dello spirito creativo di Jacques Copeau»<sup>45</sup>, ma anche «l'erede del gruppo trasferitosi in Borgogna, i Copiaux [*sic*], rinforzato da qualche attore in più»<sup>46</sup>. Effettivamente, in se-

<sup>44</sup> M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., p. 27: «After our years with Copeau, we had, as he had foreseen, become an ensemble with a fertile imagination and the technical means to represent in our work many aspects and facets of the world. What we were lacking was, no doubt, a few more actors and, above all, a writer. Copeau understood that a basic condition for our success in producing that "œuvre nouvelle", which he thought essential, was the discovery of the right kind of author, a kind of reincarnation of Aeschylus or Shakespeare, someone, perhaps, like Lorca».

<sup>45</sup> Ivi, p. 33: «one of the immediate artistic descendants of Jacques Copeau's creative spirit».

<sup>46</sup> *Ibidem*: «the successor to the Burgundy group, Les Copiaux [*sic*], reinforced by a few more actors».

guito al fallimento dell'esperienza borgognona, la Compagnie des Quinze è costituita da un gruppo ristretto di ex Copiaus, al quale si aggiungono alcuni allievi-attori estranei al circolo di Copeau. Sebbene tale vicenda rappresenti per Saint-Denis e per i suoi compagni l'emancipazione creativa, il desiderio che origina l'impresa è quello di recuperare quanto costruito a Pernand. Né Saint-Denis né gli altri ex Copiaus riescono a lasciarsi alle spalle l'atmosfera creativa borgognona, o ad arrendersi al teatro dei *boulevard*.

Nel definire i contorni del programma artistico su cui si svilupperà la Compagnie des Quinze, Saint-Denis individua i punti cruciali che ne costituiranno le basi: la presenza di un drammaturgo che collabori con la compagnia e contribuisca alla produzione di spettacoli inediti; la riunificazione del gruppo di attori che hanno studiato e lavorato insieme, prima all'École du Vieux-Colombier e successivamente in Borgogna; la selezione di allievi-attori che vengano formati grazie al training seguito dagli stessi componenti della compagnia e sviluppato insieme a Copeau; la collaborazione con artigiani teatrali, scenografi e compositori<sup>47</sup>.

Il processo di formazione attoriale utilizzato da Saint-Denis e dalla sua compagnia per allenare gli allievi-attori che sono stati ingaggiati al fine di rafforzare il gruppo dei Quinze recupera le pratiche pedagogiche utilizzate in Borgogna. L'esercizio all'improvvisazione, sia essa «in maschera o a viso scoperto, silenziosa o parlata»<sup>48</sup>, ne costituisce il fondamento. Uno degli allievi-attori – Pierre Alder, nome d'arte di Pierre Rischmann – riporta nelle sue memorie (*Les temps de la Compagnie des Quinze*, un documento inedito di circa 130 cartelle dattiloscritte, conservato nel Fond Michel Saint-Denis) un aneddoto fortemente indicativo sull'approccio al lavoro di improvvisazione con le maschere. Prima di ingaggiare Alder come allievo-attore, Saint-Denis lo invita nello studio di Ville d'Avray per esaminarne le doti creative e l'inclinazione a improvvisare:

<sup>47</sup> Cfr. s.a., *Actes de la Société d'exploitation théâtrale*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/371, s.i.p.

<sup>48</sup> M. Saint-Denis, *Mes années au Vieux Colombier*, in «Europe: revue littéraire mensuelle», n. 396-397, avril-mai 1962, pp. 62-70: «masquée ou à visage découvert, silencieuse ou parlée».

Mi disse di guardarla [una maschera] attentamente per qualche istante. Era una testa di uomo paffuto, gentile e ingenuo, un po' infantile. Saint-Denis mi disse: «La indosserai *solo quando ti sentirai ben penetrato* da ciò che rappresenta per te. La prenderai con entrambe le mani e te la metterai sulla testa, come un cappello. Aspetterai ancora un momento, e poi l'abbasserai. A partire da quel momento non potrai più esprimerti personalmente. Dirai ciò che vorrai, o meglio, ciò che dirà il tuo personaggio. Tornerai a parlare in quanto te stesso solo quando ti sarai tolto la maschera»<sup>49</sup>.

Jean Dasté, che in un'intervista condotta da Saint-Denis richiama alla memoria le esercitazioni con le maschere svolte all'École du Vieux-Colombier, presenta un approccio non dissimile. Sia Alder che Dasté parlano di uno *stato preventivo* all'utilizzo della maschera: l'atto del guardarla attentamente prima di indossarla, di contemplarla in silenzio, in attesa. Si tratta, in entrambi i casi, di un atteggiamento che denota grande rispetto nei confronti dello strumento:

Prima di abbordare una qualunque cosa, ci insegnavano a rispettare la maschera; ci insegnavano che non si entra in una maschera, come se si entrasse in una cosa qualunque. Bisognava togliersi l'idea della maschera di carnevale [...] cominciavamo con il rispettare lo strumento, per poter portare questa maschera e prima di tutto sentire<sup>50</sup>.

Saint-Denis chiede ad Alder di indossare la maschera solamente quando si sentirà ben penetrato; allo stesso modo, Dasté riporta che gli allievi dell'École du

<sup>49</sup> P. Alder [Rischmann], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*, 4-COL-83/3(2), Fond Michel Saint-Denis, BNF, pp. 280-281: «Il me dit de le regarder attentivement quelques instants. C'est une tête de bonhomme joufflu, gentil naïf, un peu bête. Saint-Denis me dit: "Vous allez le mettre *quand vous serez bien pénétré* de ce qu'il représente pour vous. Vous le prendrez des deux mains et vous le mettrez sur votre tête, comme un chapeau. Vous attendrez encore un moment et vous l'abasserez. À partir de ce moment vous ne pouvez plus vous exprimer personnellement. Vous direz ce que vous voudrez, ou plutôt ce que votre personnage dira. Vous ne parlerez en tant que vous même qu'un fois le masque relevé"» (corsivo di chi scrive).

<sup>50</sup> J. Dasté intervistato da M. Saint-Denis (1958); testo originale dattiloscritto in *Dialogue avec Jean Dasté: l'École*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/39, s.i.p. Trad. it. di M.I. Aliverti, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M.I. Aliverti, La casa Usher, Firenze 2009, pp. 264-265.

Vieux-Colombier erano autorizzati a procedere con l'esercizio solo una volta che fossero «ben impregnati di ciò che è una maschera e dell'attitudine interna ed esterna che bisogna avere per portare una maschera»<sup>51</sup>. Dunque l'approccio all'utilizzo della maschera, formalizzato da Saint-Denis all'interno dell'École des Quinze, deriva direttamente dalle pratiche sviluppate durante gli anni di sperimentazione alla Scuola del Vieux-Colombier e in Borgogna, sotto la guida di Copeau.

Se il Vieux-Colombier corrisponde all'ambiente in cui si genera l'identità teatrale di Saint-Denis, il modello pedagogico del Patron, che il giovane Michel ha modo di osservare dal 1921 in poi, ne influenza radicalmente il sistema formativo attoriale alla base delle scuole d'arte drammatica che Saint-Denis fonderà nei decenni successivi<sup>52</sup>.

Nella messa a punto del suo training dell'attore, Saint-Denis affida un'importanza di primo rilievo all'improvvisazione e all'uso delle maschere, sia in quanto strumento di potenziamento dell'espressività corporale che come elemento di costruzione di tipi fissi moderni. Si tratta di alcune delle pratiche pedagogiche che ha avuto modo di esercitare durante il suo apprendistato al Vieux-Colombier e con i Copiaus. Infatti, nel suo manuale-testamento, *Training for the Theatre*, conferisce una considerevole rilevanza ai suoi anni di formazione, dai quali derivano gli elementi di base degli insegnamenti proposti nelle scuole per attori da lui fondate. Appare evidente, dunque, che la rielaborazione della sua vicenda come giovane allievo-attore proceda di pari passo con la sistematizzazione dei percorsi di ricerca pedagogica condotti da Copeau con i suoi discepoli, di quel sapere orale che si tramanda solo ed esclusivamente per contatto, fatto di esperienze comuni e di collaborazione.

Di questa *cultura* attoriale, Saint-Denis sembra essere il custode: il primo a tradurre un insieme di pratiche sperimentali in un metodo fisso e definito, e quindi *trasmissibile* all'interno di un'istituzione formativa convenzionale. Ma non solo: trasferendosi in Inghilterra a partire dal 1935, Saint-Denis diviene anello di congiunzione tra due culture teatrali diversissime come quella francese e quella inglese. E le conseguenze di questa contaminazione, le filiazioni e le influenze generate dal contatto tra il teatro dell'esperienza e quello della composizione, costituiscono un territorio vivo e fertile che aspetta ancora di essere esplorato.

<sup>51</sup> Ivi, p. 265.

<sup>52</sup> Cfr. *supra* n. 2.

## FONTI

*Bibliothèque Nationale de France, Fond Michel Saint-Denis*

- Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*, dattiloscritto con note manoscritte, 4-COL-83/1(2).
- P. Alder [Rischmann], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*, testo dattiloscritto, da p. 276 a p. 420 (le pp. 376-385 e 401-403 sono mancanti), 4-COL-83/3(2).
- M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*, 2 fogli manoscritti, 4-COL-83/17.
- M. Saint-Denis, “*The Theatrical contribution of Jacques Copeau*”, *an informal talk by Michel Saint-Denis to Theatre Seminar, spring 1959*, testo dattiloscritto, 11 fogli, 4-COL-83/41.
- Le Cinquantième anniversaire de la création du Vieux Colombier*, intervista di C. Wildman a M.-H. Dasté e M. Saint-Denis, diffusa il 7 novembre 1963, testo dattiloscritto, 21 fogli, 4-COL-83/51.
- J. Dasté, lettera a M. Saint-Denis, (1927?), 15 lettere manoscritte, senza data (1925 - ), 4-COL-83/161.
- M.-M. Gautier, *École du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier*, 3 quaderni manoscritti, 4-COL-83/291.
- M. Saint-Denis, J. Villard, *La Danse de la ville et des champs*, testo dattiloscritto e manoscritto incompleto, 4-COL-83/355(1).
- M. Saint-Denis, J. Villard, *Les Jeunes gens et l'araignée ou La Tragédie imaginaire*, testo manoscritto incompleto, 4-COL-83/362.
- S.a., *Actes de la Société d'exploitation théâtrale*, 4-COL-83/371.
- M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, testi manoscritti dei prologhi andati in scena a Digione, Nuits Saint Georges, Meursault, Fontain, 4-COL-83/601.