

Tesi di dottorato in cotutela

Università di Roma – Sapienza
Scuola Dottorale: Scienze dell'interpretazione e della produzione culturale
Musica e Spettacolo (26084)
Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo
Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale
XXXI ciclo

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale 267 – Arts et Médias / Équipe d'accueil 3959 – IRET
Thèse de doctorat / Études théâtrales

Cecilia Carponi

Michel Saint-Denis,
dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio.
Premises to the Training

—

Michel Saint-Denis,
du Théâtre du Vieux-Colombier au London Theatre Studio.
Premises to the Training

Direttori di ricerca:

Guido Di Palma, Marco Consolini

Discussione: 3 dicembre 2018

Commissione:

Marco Consolini, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Guido Di Palma, professore associato, Università di Roma - Sapienza

Roberto Cuppone, professore associato, Università degli studi di Genova

Raphaëlle Doyon, maîtresse de conférences, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis

Fabrizio Fiaschini, professore associato, Università di studi di Pavia

Sophie Proust, maîtresse de conférences, Université de Lille

*Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio.
Premises to the Training*

Riassunto

La principale finalità di questo lavoro di ricerca è quella di apportare un contributo allo studio dell'allenamento attoriale, secondo una prospettiva storica. La pedagogia dell'attore di Michel Saint-Denis, che ha dedicato gran parte della sua vita all'*acting training*, è spesso ignorata dagli storici del teatro, nonostante rappresenti, invece, un caso di studio esemplare. Nipote, allievo e tra i principali eredi di Jacques Copeau, è stato il primo a tradurre le pratiche riscoperte e sviluppate all'École du Vieux-Colombier e dai Copiaus, di cui aveva fatto esperienza diretta, in un metodo fisso e definito, e ha traghettato e adattato gli insegnamenti di Copeau nel mondo teatrale anglofono. Ripercorrendo e approfondendo il suo percorso di apprendistato, lo studio effettua un lavoro di ricostruzione e analisi del primo contesto istituzionale creato da Saint-Denis, che costituisce il prototipo della sua pedagogia: il London Theatre Studio, fondato nel 1935 e attivo fino all'inizio della Seconda guerra mondiale. Ciò che ci interessa indagare è il passaggio da un insieme di pratiche sperimentali – ovvero le ricerche effettuate dal Patron con gli allievi dell'École du Vieux Colombier e con i Copiaus in Borgogna – a un metodo pensato per essere trasmesso e dunque sistematizzato in una struttura normativa fissa, rigida. Della *cultura* attoriale che discende da Copeau, Saint-Denis sembra essere il custode: il primo a tradurre un insieme di pratiche sperimentali in un metodo fisso, inserito in un'istituzione formativa convenzionale. Ma non solo: con il trasferimento in Inghilterra, Saint-Denis diviene anello di congiunzione tra due culture teatrali tra loro diversissime.

Parole chiave: teatro, attore, allenamento, formazione dell'attore, maschera, improvvisazione, mimo, archivi.

*Michel Saint-Denis, from the Théâtre du Vieux-Colombier to the London Theatre Studio.
Premises to the Training*

Abstract

The transmission of acting training is a complex and often controversial topic within theatre studies. Within this scholarly discourse, Michel Saint-Denis's actor pedagogy, often neglected by theatre historians, is an exemplary case study for two main reasons: Saint-Denis (Jacques Copeau's nephew, student and one of his major heirs) was the first who translated the acting practices rediscovered in the École du Vieux-Colombier and by the Copiaus group into a fixed and defined method; he led and adapted Copeau's teachings in the anglophone theatrical world. This dissertation explores the first institutional context created by Saint-Denis, that also constitutes the prototype of his pedagogy: the London Theatre Studio, founded in 1935 and active until the outbreak of World War II. What I wish to investigate is the transition from an entirely experimental practice – that is, the research undertaken by Copeau with his pupils at the École du Vieux Colombier and in Burgundy – to a proper method. This system was conceived for being transmitted, and therefore systematized, in a fixed and strictly normative structure – In other words, standardised. Saint-Denis appears to be the custodian of Copeau's legacy, responsible for translating a combination of experimental workshops into a structured method and for their further development in acting schools programs. Furthermore, upon his relocation from France to England, Saint-Denis becomes the link between two different theatre cultures.

Key words: Theatre, Actor, Training, Acting Program, Mask, Improvisation, Mime, Archives.

Résumé

Le but principal de ce travail de recherche est d'apporter un contributeur à l'étude de l'entraînement de l'acteur, selon une perspective historique. La pédagogie de l'acteur de Michel Saint-Denis, qui a consacré une grande partie de sa vie à l'*acting training*, est souvent ignoré par les historiens du théâtre bien qu'il s'agisse plutôt d'un sujet d'étude exemplaire. Neveu, élève et parmi les principaux héritiers de Jacques Copeau, il a été le premier à traduire les pratiques redécouvertes et développées chez l'École du Vieux-Colombier et par les Copiaus, dont il avait une expérience directe, selon une méthode précise et définie, et il a transposé et adapté les enseignements de Copeau dans le monde théâtral anglophone. En approfondissant son parcours d'apprentissage, cette thèse vise à reconstruire et analyser le premier contexte institutionnel créé par Saint-Denis, qui constitue le prototype de sa pédagogie : le London Theatre Studio, fondé en 1935 et actif jusqu'au début de la Deuxième guerre mondiale. Ce que nous intéressent à rechercher c'est le passage d'un ensemble de pratiques expérimentales – c'est-à-dire les recherches effectuées par le Patron avec les élèves de l'École du Vieux Colombier et avec les Copiaus en Bourgogne – à une méthode pensée pour être transmise et donc systématisée dans une structure normative fixe, rigide. Depuis la *culture de l'acteur* qui descend de Copeau, Saint-Denis semble se présenter comme le gardien : le premier qui traduit un ensemble de pratiques expérimentales en une « méthode », pensée pour être *transmise*, puis systématisée en une structure normative, insérée dans un établissement d'enseignement conventionnel. Mais non seulement : avec le transfert en Angleterre, Saint-Denis devient le maillon entre deux cultures théâtrales extrêmement différentes.

Mots clés : théâtre, acteur, entraînement, formation de l'acteur, masque, improvisation, mime, archives.

Michel Saint-Denis,
dal Théâtre du Vieux-Colombier
al London Theatre Studio.
Premises to the Training

Ringraziamenti

La prima volta che ho sentito parlare di Michel Saint-Denis risale esattamente a cinque anni fa, all'interno di un corso di Istituzioni di regia, dal titolo *La trasmissione dei saperi nel teatro del Novecento: Jacques Copeau e i Copians*. Il professore assegnò a ogni studente un approfondimento su uno dei componenti della «troupe à la campagne», per preparare una breve presentazione all'interno del corso; a me, affidò la lettura dei testi di Saint-Denis. Da allora, quella che doveva essere una breve presentazione mi è decisamente sfuggita di mano; è dunque opportuno ringraziare le numerose persone che in questi anni hanno contribuito e sostenuto la mia ricerca.

In primis, devo ringraziare il professore di cui sopra, Guido Di Palma. Non solo mi ha permesso di approfondire la figura di Saint-Denis, ma mi ha insegnato a impostare un problema, a cambiare prospettiva, a far parlare i documenti, a non smettere mai di farmi domande, a rivoltare la direzione di un discorso pur di arrivare al cuore delle cose. Soprattutto, mi ha insegnato che la qualità dello sguardo si affina quando ciò che studiamo ci riguarda, perché in fondo, come la Resistenza, anche la ricerca è una «questione privata».

Non avrei mai neanche potuto accedere al Fonds Michel Saint-Denis (BnF – Richelieu), se l'anno seguente Marco Consolini non mi avesse concesso una lettera di presentazione da consegnare all'archivio. Da allora, con cura e illimitata disponibilità, ha seguito i miei passi spesso incerti e dubbiosi, mai stanco di suggerirmi nuovi spunti di riflessione. Non solo mi ha permesso di consultare una sezione dell'archivio privato di Marie-Hélène Dasté, ma – complice la sua passione per le riviste – ha spesso individuato tracce di Saint-Denis che altrimenti mi sarebbero rimaste ignote. Devo inoltre ringraziarlo per l'estrema pazienza con cui ha supervisionato il mio lavoro di traduzione dal francese, proponendo sempre soluzioni ottimali e originali. E devo ringraziare anche la professoressa Mara Fazio, per aver sostenuto la mia prima permanenza parigina e per avermi raccomandato alla sua attenzione.

Sono infinitamente grata alle persone che hanno incontrato Saint-Denis nel corso delle loro vite, e che hanno acconsentito a condividere con me informazioni e ricordi lontani nel tempo. Soprattutto, ringrazio: Mme Rosine Gautier, sempre sorridente e infaticabile, per i documenti e i contatti che mi fornì; Catherine Dasté, per aver accolto di buon grado le mie domande sul periodo che ha trascorso a Londra nella scuola condotta dallo zio; Baptiste

Marrey, che ha collaborato con Saint-Denis al Centre Dramatique de l'Est, e sua moglie Alix Romero, per la commozione con cui ha richiamato alla memoria gli esercizi del suo apprendistato di giovane allieva-attrice; Kristin Linklater, per essersi mostrata sempre disponibile durante le nostre conversazioni su Skype. Ad esse, aggiungo l'immensa gratitudine per Jeni Dahmus Farah, archivista della Juilliard School di New York, che ha enormemente agevolato la consultazione delle carte relative alla fondazione della Drama Division.

Ringrazio l'inesauribile entusiasmo di Hugh O'Gorman, che ha organizzato il primo e unico convegno interamente dedicato alla figura di Saint-Denis, «Evolutions & Revolutions in Actor Training: Michel Saint-Denis in Contemporary Context», al quale ho avuto l'onore di partecipare grazie alla generosità di Marco Consolini (un motivo in più per ringraziarlo). La conferenza si è tenuta presso lo Château de la Bretesche, vicino Nantes, all'interno dell'International Colloquia Series 2018, con il sostegno di Janna Beling della Albert & Elaine Borchard Foundation On International Education. Durante il convegno, ho avuto modo di conoscere Jane Baldwin, che per prima ha approfondito la figura di Saint-Denis con un lavoro monografico, guida costante della mia ricerca.

Per il mio percorso di dottorato, sono debitrice all'intero collegio dei docenti, che in questi tre anni ha contribuito a indirizzare, arricchire e delineare i contorni della mia ricerca. Soprattutto, Aleksandra Jovicevic in qualità di coordinatrice della sezione Spettacolo, e Mirella Schino, per essersi interessata alle possibili declinazioni di questo studio. Un ringraziamento particolare va inoltre a Stefano Locatelli, che nell'infaticabile lavoro quotidiano come studioso e docente costituisce un modello al quale ispirarsi.

Ci tengo inoltre a ringraziare i professori Roberto Cuppone, Raphaëlle Doyon, Fabrizio Fiaschini e Sophie Proust per aver accettato di partecipare alla discussione come membri della commissione, concedendo tempo ed energie nella valutazione di questo lavoro di ricerca. Per i consigli e l'incoraggiamento, ringrazio il prof. Marco De Marinis, che si è talvolta interessato all'avanzamento del lavoro, e il prof. Guy Freixe, che ha mostrato entusiasmo rispetto all'oggetto del mio studio.

Infine, *last but not least*, ringrazio i componenti del team di cui sono felice di fare parte, per l'aiuto e l'appoggio che hanno voluto darmi in questi anni: Marco Andreoli, Valerio Di Paola, Noemi Massari e Irene Scaturro. Ringrazio Gabriele Sofia, per la sorprendente premura con cui ha saputo elargire preziosi consigli e ancor più preziose rassicurazioni. Per una serie interminabile di motivi che è impossibile riassumere, ringrazio Michele Tosto, che tra gli innumerevoli modi in cui mi sostiene, è riuscito a scovare e a regalarmi due lettere

autografe di Saint-Denis, confluite nei materiali inediti che prendo in esame nel corso di questo lavoro.

Ogni fallo è dunque imputabile solo alla sottoscritta.

Abbreviazioni

BL	British Library
BnF	Bibliothèque nationale de France
CdQ	Compagnie des Quinze
FJC	Fonds Jacques Copeau
FMSD	Fonds Michel Saint-Denis
ITI	International Theatre Institute
LTS	London Theatre Studio
MHDA	Marie-Hélène Dasté Archive
MSDA	Michel Saint-Denis Archive

Sommario

SOMMARIO	9
INTRODUZIONE	12
1. MICHEL SAINT-DENIS, QUI ETES-VOUS ?.....	12
2. IL CASO SAINT-DENIS	15
3. UNA LACUNA STORIOGRAFICA	17
4. LE FONTI PRIMARIE E GLI ARCHIVI: UNA VASTA MOLE DOCUMENTARIA.....	21
5. DEFINIZIONE DEL FOCUS: IL LONDON THEATRE STUDIO. PRIMA DELLA CONTAMINAZIONE	24
PRIMO CAPITOLO: GLI ANNI DI FORMAZIONE	31
1. APPRENDISTA E SEGRETARIO GENERALE AL THEATRE DU VIEUX- COLOMBIER: «CHE IO SIA COME PASTA TRA LE TUE MANI»	31
2. I RAPPORTI CON L'ÉCOLE DU VIEUX-COLOMBIER.....	43
3. LA MESSINSCENA DI AMAL OU LA LETTRE DU ROI.....	52
SECONDO CAPITOLO: ALLENAMENTO E CREAZIONE IN BORGOGNA	62
1. LA «COMMUNAUTE» DELLO CHÂTEAU DE MORTEUIL	62
2. L'ALLENAMENTO DELLA «PETITE TROUPE DE CAMPAGNE» E «LES ELEVES» .	74
3. JEAN BOURGUIGNON PARLANT AU PUBLIC	80
4. HISTOIRE D'OSCAR KNIE.....	87

TERZO CAPITOLO: I COPIAUS TRA «TRAVAIL DRAMATIQUE» E IL BISOGNO DI

UN DRAMATURG	98
1. IL PROBLEMA DELLA DRAMMATURGIA: TRA POESIA E SCENA	98
2. DA AUTORE A DRAMATURG	101
3. LE CREAZIONI COLLETTIVE: «VIVE L'ÉQUIPE!»	106
4. UN «VAGUE PROJET»	116
5. «L'ÉQUIPE EST MORTE».....	123

QUARTO CAPITOLO: LA COMPAGNIE DES QUINZE, «THE SUCCESSOR TO THE

BURGUNDY GROUP»	131
1. «SI LE REJETON VOUS SEMBLE VIVACE, VOUS VOUS DIREZ QUE LA BRANCHE N'EST PAS MORTE»	131
2. «NON INVOCHIAMO UNA DOTTRINA MA UNA CERTA FORMAZIONE TECNICA».	146
3. ANDRE OBEY, JACQUES COPEAU E I QUINZE. DELLO STRAORDINARIO POTERE DELLA PRESENZA UMANA SU UN «TRÉTEAU NU».....	159

QUINTO CAPITOLO: L'ÉCOLE DES QUINZE

167	167
1. SAINT-DENIS E GLI SPETTACOLI DEI QUINZE	167
2. L'ÉCOLE DES QUINZE	179
3. STORIA E DISSOLUZIONE DELLA COMPAGNIE DES QUINZE.....	189

SESTO CAPITOLO: IL LONDON THEATRE STUDIO 202

1.	SAINTE-DENIS E LE TOURNEE DELLA COMPAGNIE DES QUINZE A LONDRA	202
2.	TRA AIX-EN-PROVENCE E LONDRA	210
3.	FONDAZIONE E STRUTTURA DEL LONDON THEATRE STUDIO	222
4.	LA FORMAZIONE DELL'ATTORE AL LONDON THEATRE STUDIO: IL PROTOTIPO DEL TRAINING	238

BIBLIOGRAFIA 252

1.	FONTI	252
2.	LETTERATURA CRITICA SPECIFICA.....	260
3.	LETTERATURA CRITICA GENERALE	270

Introduzione

1. *Michel Saint-Denis, qui êtes-vous ?*

Nel 1964, nel commento di apertura al numero della «Tulane Drama Review»¹ dedicato all'eredità americana di Stanislavskij, Richard Schechner rimprovera ai «veterans of the Group Theatre»² di aver limitato le pratiche e le ricerche del teatro statunitense al lascito del «work of the First Studio: the “inner technique”». «Whatever Stanislavski did later» – prosegue Schechner – «and all the Brecht, Artaud, and St. Denis have done to increase our knowledge of the actor’s work, is not yet flesh»³. Aldilà delle pungenti considerazioni dell'autore dell'articolo sull'attività dei vari Lee Strasberg, Elia Kazan, Bob Lewis, Harold Clurman e Alan Schneider, è estremamente curioso trovare il nome di Michel Saint-Denis, oggetto di questa ricerca, accostato a siffatti maestri del teatro europeo novecentesco, e per giunta dalla mano di un fine e acuto studioso, allora trentenne, come Schechner.

Nonostante l'illustre menzione, infatti, l'*acting training* messo a punto Saint-Denis (1897-1971), che ha dedicato gran parte della sua carriera – e della sua vita – alla formazione dell'attore, è purtroppo dimenticato e talvolta completamente ignorato dagli storici del teatro, nonostante rappresenti, invece, un caso di studio esemplare. Nipote, allievo e tra i principali eredi di Jacques Copeau, la sua rilevanza eguaglia quella dei ben più celebri e studiati Étienne Decroux, Jacques Lecoq, o Jean Dorcy, per due ragioni fondamentali: innanzitutto, è stato il primo a tradurre le pratiche riscoperte e sviluppate all'École du Vieux-Colombier e dai Copiaus, di cui aveva fatto esperienza diretta, in un metodo fisso e definito; in secondo luogo, ha traghettato e adattato gli insegnamenti di Copeau nel mondo teatrale anglofono, con la fondazione di una serie di scuole tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, la cui eredità continua a influenzare le modalità di formazione attoriale ancora oggi vigenti.

¹ Fondata nel 1955 da Robert W. Corrigan, allora docente presso il Carlton College, con il titolo «Carlton Drama Review», la rivista prende il suo nome attuale nel 1957, quando Corrigan inizia a insegnare alla Tulane University. Richard Schechner ne diviene il direttore nel 1962, e vi resta fino al 1969. Per la segnalazione di questo numero in particolare, ringrazio Marco Consolini e la sua passione per le riviste.

² R. Schechner, *TDR Comment: Twilight of the Gods*, «Tulane Drama Review», vol. 9, n. 2, Winter 1964, p. 16. Come è noto, non esiste alcuna connessione tra il Group Theatre fondato a New York nel 1931 da Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheril Crawford, e il gruppo omonimo attivo a Londra tra il 1932 e il 1939 su iniziativa del coreografo Rupert Doone e dell'artista Robert Medley. Tuttavia, incontreremo l'attività di questo secondo Group Theatre nel corso del quinto capitolo della tesi.

³ Ivi, pp. 16-17.

Celebrato in patria solo dopo la Seconda guerra mondiale, e inizialmente non in quanto regista teatrale o pedagogo, bensì sotto lo pseudonimo di Jacques Duchesne, eletto a eroe delle Resistenza per aver condotto la trasmissione radiofonica «Les Français parlent aux Français», Saint-Denis ha in realtà ricoperto, proprio come «homme de théâtre», numerose cariche di rilievo a livello internazionale. Direttore artistico e regista della Compagnie des Quinze tra il 1930 e il 1935, a metà degli anni Trenta Saint-Denis si trasferisce a Londra, dove nel 1936 fonda il London Theatre Studio con il sostegno sia economico che artistico della *crème* teatrale inglese. Dopo aver interpretato un ruolo marginale in *Secret Agent* di Alfred Hitchcock, abbandona completamente la carriera da attore e si dedica essenzialmente alla pedagogia.

Nel secondo dopoguerra, partecipa alla creazione di due centri teatrali, nei quali realizza il progetto di scambio proficuo e collaborazione costante tra una scuola che prepari a tutti i mestieri del teatro, *in primis* al mestiere dell'attore, e l'attività prolungata di una compagnia stabile. Tra i primi centri teatrali polivalenti, l'Old Vic Theatre Centre di Londra (1947-1952) è composto dall'Old Vic Theatre School volta a formare nuove leve, da un teatro per ragazzi, lo Young Vic, che punta non solo a consolidare un pubblico sin dalla tenera età, ma anche a fare da primo banco di prova per gli allievi che hanno terminato il percorso di studi, e infine dalla compagnia stabile del teatro, che lavora a un continuo rinnovo del repertorio ed è pronta ad assorbire gli allievi più promettenti. Il Centre Dramatique de l'Est, fondato a Strasburgo nel 1947, acquisisce una struttura simile – fatta eccezione per il teatro per ragazzi – sotto la direzione di Saint-Denis (1953-1957), che nell'anno del suo arrivo apre l'École supérieure d'art dramatique a Colmar, per poi ampliarla e spostarla a Strasburgo l'anno successivo.

Dalla fine degli anni Cinquanta, collabora in qualità di «artistic advisor» alla pianificazione della National Theatre School of Canada a Montreal, inaugurata nel 1960 e ancora attiva, e della Drama Division della Juilliard School di New York, che apre nel 1968 in seguito a una gestazione durata dieci anni. Nel 1962, divenuto co-direttore della Royal Shakespeare Company insieme a Peter Brook e a Peter Hall, gli viene affidato lo Stratford Studio, un laboratorio di sperimentazione e training permanente per gli attori della compagnia. Dall'anno seguente, e fino al 1967, conduce una serie di convegni sulla formazione dell'attore per l'International Theatre Institute (ITI), che gode del patrocinio dell'UNESCO, di cui era divenuto membro nel 1961.

Allo stesso tempo, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, Saint-Denis produce una consistente riflessione sull'*acting training*, all'interno della quale la divulgazione delle sue tecniche pedagogiche va di pari passo con la rielaborazione del suo percorso di apprendistato.

Questa riflessione si realizza attraverso l'esecuzione di numerose conferenze; soprattutto, tra il 1958 e il 1959, tiene due cicli di «lectures» tra Canada e Stati Uniti. Contestualmente, si dedica alla stesura di un cospicuo numero di articoli, che culmina con la pubblicazione, nel 1960, del suo testo più strutturato, *Theatre: The Rediscovery of Style*⁴. In molti dei saggi che dedica ai suoi anni di formazione e che gli consentono di legittimare il training da lui messo a punto, come ad esempio *Mes années au Vieux-Colombier*, Saint-Denis riconosce chiaramente il suo debito nei confronti di Copeau, con il quale ha collaborato ufficialmente a partire dal 1919, per dieci anni, in quello che, più che come un semplice teatro, considera una «Maison» incomparabile⁵.

All'intensa attività di pedagogo, si aggiunge la direzione di oltre trenta spettacoli, dall'andamento altalenante. È probabilmente nel 1938, con la regia di *Three Sisters* di Cechov e un cast d'eccezione a cui prendono parte John Gielgud, Peggy Ashcroft, Michael Redgrave e Angela Baddley, che raggiunge l'apice del successo. Lo spettacolo, andato in scena al Queen's Theatre, è inserito in una stagione concepita da Gielgud che prevede, oltre a quello diretto da Saint-Denis, altri quattro lavori: *Richard II* di Shakespeare e *The School for Scandal* di Richard Brinsley Sheridan, entrambi diretti da Gielgud, e *The Merchant of Venice* di Shakespeare, diretto da Tyrone Guthrie.

Nel suo testo autobiografico, *Threads of Time: Recollections*, Peter Brook rievoca il suo primo incontro con Saint-Denis, avvenuto nel 1946 e quindi diversi anni prima della codirezione della Royal Shakespeare Company. Saint-Denis aveva assistito a una replica londinese di *Love's Labour's Lost* di Shakespeare, diretto dal giovane regista, allora poco più che ventenne, che per l'ambientazione della commedia si era lasciato ispirare dal «mondo dell'Età dell'oro, puramente immaginario» dei quadri del pittore settecentesco Jean Antoine Watteau:

Poche settimane dopo la prima incontrai una coreografa russa, Suria Magito, che viveva con Michel St Denis, un regista che a quei tempi era una leggenda. Mi invitò a cena e subito dopo propose a Michel di commentare il mio lavoro. Per lei si trattava chiaramente di un grande dono offerto a un giovane alle prime armi, anche se io non ero

⁴ M. Saint-Denis, *Theatre: The Rediscovery of Style*, «Encore: the Voice of Vital Theatre», Vol. 7, n. 3, May-June 1960, ripubblicato nello stesso anno: cfr. M. Saint-Denis, *Theatre: The Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960. Una riedizione del testo, a cui faccio riferimento, è stata pubblicata più recentemente a cura di Jane Baldwin: cfr. M. Saint-Denis, *'Theatre: The Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

⁵ M. Saint-Denis, *Mes années au Vieux-Colombier*, «Europe : revue littéraire mensuelle», XL, n. 396-397 (avril-mai 1962), pp. 62-70, p. 62.

necessariamente pronto a sentire analizzare da un maestro i miei primi tentativi. St Denis si accomodò nella sua poltrona, tirò fuori la pipa, e spiegò che era un grave errore imitare quadri famosi, dato che il teatro è teatro a pieno diritto e la vera arte teatrale non dovrebbe riferirsi a nulla al di fuori di essa. «Posso immaginarla alle prove», aggiunse, «mentre mette assieme le sue composizioni e sistema gli attori, tenendo in mano un libro con le riproduzioni di Watteau». Fu proprio quella frase, forse espressa in modo troppo energico e letteralmente non esatta – non tenevo mai un libro in mano – che mi fece sentire autorizzato a reagire con rabbia, pur contenuta, e il risultato fu che per molti anni non riuscii a comprendere la verità assoluta della sua critica: il teatro è il teatro e non una sintesi di altre arti⁶.

Questo breve estratto consente di riscontrare non solo una certa acutezza nello sguardo critico di Saint-Denis, ma anche la reputazione di cui gode in Inghilterra, non esclusivamente come portatore di una tecnica di formazione attoriale, ma altresì in qualità di regista, «che a quei tempi era» – come dice Brook – «una leggenda».

2. *Il caso Saint-Denis*

La principale finalità di questo lavoro di ricerca è quella di apportare un contributo allo studio dell'allenamento attoriale, secondo una prospettiva storica. Le diverse e numerose scuole per attori fondate dalla generazione di allievi diretti dei maestri innovatori di inizio Novecento costituiscono veri e propri centri di irradiazione delle pratiche formative attoriali. È all'interno di queste scuole che si innescano i processi di diffusione delle tecniche pedagogiche, poiché a ciascuna di esse corrisponde una determinata visione del mondo, una specifica concezione del corpo e del teatro. Tracciando una mappa delle varie esperienze didattiche, appare dunque possibile stabilire delle aree di influenza e dei punti di propagazione, da ciascuno dei quali sono nate e si sono sviluppate delle tipologie diverse del «fare» teatrale.

Per comprendere e storicizzare la trasmissione delle pratiche attoriali e performative, è necessario prima di tutto inscrivere all'interno dei loro precisi contesti di appartenenza. Per studiare le varie morfologie del training dell'attore occorre dunque indagare

⁶ P. Brook, *Threads of Time: Recollections*, Washington DC, Counterpoint, 1998, p. 34. Per la traduzione in italiano cfr. P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, a cura di I. Imperiali, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 45.

approfonditamente ogni singolo caso, tenendo conto delle specifiche circostanze storico-geografiche e socio-culturali.

La ricostruzione e l'analisi della vicenda di Saint-Denis offrono un'angolazione privilegiata tramite la quale osservare un fenomeno di più ampia portata. Figlio di un apprendistato al fianco di Copeau, e testimone di quell'ostinarsi nell'utopia alla ricerca di un'arte dalle forme ancora ignote capace di rifondare un teatro nuovo, Saint-Denis, nel corso di una lunga carriera, ha messo a sistema la cultura attoriale fermentata all'École du Vieux-Colombier e poi in Borgogna, e l'ha traghettata verso orizzonti che mal ne conoscevano la matrice.

La sua non premeditata attività di *normalizzazione* parte *in primis* da una prospettiva differente se confrontata a quella che era appartenuta al Patron: Saint-Denis non avverte la necessità di rifiutare il teatro vigente per costruirne uno *ex novo*, bensì ad esso intende integrarsi, senza metterlo in crisi. Questa diversa prospettiva trasforma la sorgente originaria su almeno due piani distinti: quello delle pratiche, e quello dell'impostazione pedagogica. Per quanto concerne le pratiche appartenenti ai discepoli di Copeau, Saint-Denis le sottopone a un'iniziale mutazione al fine di integrarle e renderle *funzionali* rispetto al primo contesto che le accoglie, ossia il teatro inglese degli anni Trenta; successivamente, ispirato da spunti, elementi, tecniche e metodologie di diversa derivazione, le contamina modificando non solo le prassi ma anche la loro denominazione. Per quanto riguarda l'approccio pedagogico, cambia completamente il tipo di relazione tra maestro e allievo: non si tratta più di intraprendere insieme un percorso di scoperta comune, strettamente connesso alle caratteristiche e alle inclinazioni dei singoli individui coinvolti, che sorprende, arricchisce e permea entrambe le parti; ma, al contrario, si tratta di trasmettere un sapere tecnico di cui il maestro è detentore, e che l'allievo deve apprendere e applicare al fine di forgiare il suo strumento umano a un'espressività scenica completa ed efficace.

Saint-Denis, come altri allievi di Copeau, fatica a comprendere e a far proprio «*l'amour du lointain et de ce qui est à venir*»⁷ che aveva a lungo guidato il suo maestro. Rifiuta la paziente attesa con l'impeto della giovinezza che desidera affermarsi. L'orizzonte dell'utopia si perde, ma le esperienze e gli strumenti acquisiti «percorrendo una rotta tracciata verso nuove terre» permangono nelle «astuzie del fare», come un patrimonio identitario, senza dubbio individuale, che si trasmette per contatto e che «continua a operare nella formazione delle

⁷ J. Copeau, *Prosphère*, «Recueil», n. 32, Septembre-Novembre 1994, p. 115.

coscienze e del mestiere», adattandosi e trasformandosi in funzione dei contesti che lo accolgono e integrano⁸.

Studiando e analizzando l'opera dei *normalizzatori* simili a Saint-Denis, che hanno indubbiamente irrigidito e talvolta immiserito le pratiche sperimentali dei grandi maestri del primo Novecento, è possibile in realtà seguire il corso sotterraneo, dimentico della sua fonte, che ha permesso loro di resistere all'oblio del tempo non solo attraverso la parola scritta, ma anche nelle consuetudini del «fare», di respirare nei luoghi deputati alla formazione dell'attore, di entrare nelle istituzioni che addestrano le leve del teatro contemporaneo.

3. Una lacuna storiografica

Il training attoriale di Saint-Denis è ancora ignorato dalla comunità internazionale degli storici del teatro. Esistono in realtà pochissime pubblicazioni, prevalentemente in lingua inglese, che ne indagano la vicenda artistica nella sua totalità. Per quanto riguarda la questione specifica dell'*acting training*, l'analisi si è finora soffermata soprattutto sul sistema di insegnamenti che Saint-Denis istituisce all'interno dell'Old Vic Theatre School, che costituisce indubbiamente la prima esperienza didattica da lui condotta veramente riuscita, al punto da divenire il modello per le iniziative successive. Del resto, è Saint-Denis stesso a lasciare un resoconto del suo training all'Old Vic, nel testo *Training for the Theatre. The Old Vic School*, che occupa la sezione finale del suo *Theatre: The Rediscovery of Style*⁹.

Una guida introduttiva alla figura di Saint-Denis è fornita dai saggi e dagli articoli di Jane Baldwin, dei quali il più completo e approfondito è *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor* (2003)¹⁰. Il testo costituisce l'unico volume monografico esistente su Saint-Denis, e ne restituisce una presentazione ampia e dettagliata, integrata dall'utilizzo di interviste che risalgono alla fine degli Ottanta a suoi ex-collaboratori di rilievo, che Baldwin stessa ha realizzato per la sua tesi di dottorato, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre* (1991, Tufts University)¹¹. Il volume, sostenuto da un lungo lavoro di ricerca, segue un approccio biografico alla figura di Saint-Denis, analizzandone contestualmente le vicende personali, l'attività registica e le peripezie professionali. Per questo, lo studio prende in

⁸ In questo senso, faccio riferimento a una prospettiva di studio di questo fenomeno specifico tra storia e antropologia, suggerita da Guido Di Palma. Cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, pp. 13-51, p. 46.

⁹ Cfr. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. The Old Vic School*, in Id., *Theatre: The Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, cit., pp. 82-96.

¹⁰ Cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003.

¹¹ Cfr. J. Baldwin, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre*, tesi di dottorato, Tufts University, 1991.

considerazione le pratiche di *acting training* che rientrano nella pedagogia di Saint-Denis solo in modo parziale, fornendo in appendice una rapida analisi del percorso di studi progettato per l'Old Vic Theatre School. Anche in saggi più recenti¹² il metodo di formazione dell'attore di Saint-Denis, considerato in relazione alla sua provenienza e ai contesti in cui si consolida, rimane al margine del focus.

A queste poche pubblicazioni, si aggiungono alcuni studi inediti, sia in ambito nordamericano che in ambito europeo. Tra questi, spicca la tesi del francese Jean-Baptiste Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)* del 2005 (Université Paris I Panthéon Sorbonne)¹³. La ricerca, unica in ambito francese, ha il pregio di fornire una mappatura minuziosa degli archivi che possiedono fondi documentari su Saint-Denis. Ma anche in questo caso l'approccio fortemente biografico esclude una prospettiva di studio che si proponga di analizzare un passaggio cruciale e non ancora indagato, ossia il momento in cui Saint-Denis incontra il teatro inglese. Si tratta di un momento di grande interesse, perché Saint-Denis, percepito come innovatore, si trova nella condizione di dover distillare dalle pratiche che aveva assorbito durante il suo apprendistato con Copeau, in un metodo trasmissibile, efficace, che dia nell'immediato risultati visibili.

Il primo studio interamente dedicato a parte dell'opera registica e pedagogica di Saint-Denis risale al 1935: si tratta dell'analisi che Phyllis Aykroyd dedica all'attività della Compagnie des Quinze, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, nella quale propone una presentazione di ogni spettacolo del gruppo guidato da Saint-Denis¹⁴. Da allora, molte tesi di dottorato sono state consacrate allo studio dei vari aspetti della sua carriera¹⁵.

¹² Cfr. ad esempio J. Baldwin, *Collective Creation's Migrations from the Cotes d'Or to the Golden Hills of California: The Copiaus / Quinze and the Dell'Arte Company*, in J. Baldwin, J.-M. Larrue, C. Page (a cura di), *Vies et morts de la création collective / The Lives and Deaths of Collective Creation*, Sherborn, MA: Vox Theatri, 2008; J. Baldwin, *The Accidental Rebirth of Collective Creation: Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, Léon Chancerel, and Improvised Theatre*, in K.M. Syssoyeva, S. Proudfit (a cura di), *A History of Collective Creation*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

¹³ Cfr. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2005.

¹⁴ Cfr. P. Aykroyd, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, Lausanne, Eric Partridge, 1935.

¹⁵ Operando un'estrema sintesi, riassumo di seguito le più pertinenti rispetto a questa ricerca: L. De Vries, *The Influence of Jacques Copeau on the Actor-Training Theories of Michel Saint-Denis*, tesi di dottorato, University of California, Los Angeles, 1974; G. Berberich, *The Theater Schools of Michel Saint-Denis: A Quest for Style*, tesi di dottorato, California Southern University, 1985; ma anche C.L. Railsback, *Michel Saint-Denis and the Organic Theatre*, tesi di dottorato, Indiana University, 1995. Molto più recentemente, Thomas Cornford propone un'interessante comparazione tra i contesti di training, più o meno coevi, creati da Saint-Denis e da Michael Chekhov: cfr. T. Cornford, *The English Theatre Studios of Michael Chekhov and Michel Saint-Denis, 1935-1965*, tesi di dottorato, University of Warwick, 2012. In uno studio del 2015, Philippa Burt si sofferma sul ruolo giocato da Saint-Denis nella trasformazione delle modalità di formazione dell'attore nel contesto inglese: cfr. P. Burt, *The Ideal of Ensemble Practice in Twentieth-century British Theatre. 1900-1968*, tesi di dottorato, Goldsmiths, University of London, 2015. Nel 2016, invece, Pola Tumarkin, osserva e analizza il discorso pubblico costruito intorno alla fondazione della National Theatre School of Canada, alla quale Saint-Denis contribuisce ampiamente: cfr. P.

Tra i manuali dedicati alle scuole d'arte drammatica del secondo Novecento, sono in pochi a menzionarlo. Ad esempio, nel 1981, Anne-Marie Gourdon, per la sua raccolta di saggi sulla formazione dell'attore, assegna a Jeanne-Marie Bourdet un capitolo sulla scuola del Centre Dramatique de l'Est, nel quale Saint-Denis viene nominato come fondatore¹⁶, e ad Alice Valdin-Guillou un capitolo sulle scuole di recitazione in Gran Bretagna, in cui appare come fondatore del London Theatre Studio, ma soprattutto dell'Old Vic Theatre School¹⁷. Nella riedizione della raccolta, del 2004, Gourdon aggiunge un capitolo dedicato ai metodi formativi canadesi, redatto da Yves Jubinville, che menziona Saint-Denis come autore del piano generale della National Theatre School of Canada¹⁸. È probabilmente Jean-François Dusigne, nel suo testo del 1997, a restituirne un quadro più completo, soffermandosi sull'influenza da lui esercitata sul teatro inglese e su quello americano, per poi rilevare il ruolo centrale avuto dagli eredi di Copeau nel processo di «décentralisation» in Francia, al quale Saint-Denis ha contribuito con la fondazione dell'École supérieure d'art dramatique del Centre Dramatique de l'Est, prima scuola di recitazione fondata fuori Parigi¹⁹.

Non è facile intuire le ragioni di questa trascuratezza da parte degli studi teatrali. Come altri della sua generazione, ha lasciato una produzione scritta tutt'altro che modesta, seppur indubbiamente inferiore sia in termini quantitativi che in termini qualitativi rispetto ai testi prodotti dai grandi maestri di inizio Novecento. Soprattutto, Saint-Denis ha lasciato un training pratico che si tramanda di maestro in allievo all'interno delle scuole da lui fondate, e non solo. Basti pensare che ad esempio, in Inghilterra, molti degli allievi dell'Old Vic Theatre School hanno poi insegnato o addirittura diretto accademie come la Central School of Speech and Drama, la London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA) e la Guildhall School of Music and Drama. La sua eredità appartiene essenzialmente alla dimensione pratica del training, come oggetto di insegnamento all'interno di scuole per attori, piuttosto che agli studi storico-teorici universitari. Non è un caso che il primo e unico convegno a lui interamente consacrato²⁰ sia stato organizzato da Hugh O'Gorman, insegnante di recitazione, direttore

Tumarkin, *An Historiographical Reading of the Founding of Canada's National Theatre School*, tesi di dottorato, York University of Toronto, 2016.

¹⁶ Cfr. J.-M. Bourdet, *L'École nationale supérieure d'art dramatique de Strasbourg*, in A.-M. Gourdon (a cura di), *La Formation du comédien*, cit., pp. 193-216.

¹⁷ Cfr. A. Valdin-Guillou, *La formation du comédien en Grande-Bretagne*, ivi, pp. 293-314.

¹⁸ Cfr. Y. Jubinville, *La formation théâtrale à l'épreuve de l'interdisciplinarité au Québec*, in A.-M. Gourdon (a cura di), *Les Nouvelles formations de l'interprète*, cit., pp. 133-145.

¹⁹ Cfr. J.-F. Dusigne, *Le Théâtre d'art : aventure européenne du XX siècle*, cit., pp. 197-198.

²⁰ Il convegno «Évolutions & Revolutions in Actor Training: Michel Saint-Denis in Contemporary Context», al quale ho avuto il piacere di partecipare grazie alla generosità di Marco Consolini, si è tenuto dal 1° al 4 luglio 2018 presso lo Château de la Bretesche, vicino Nantes, all'interno dell'International Colloquia Series 2018, organizzata con il sostegno della Albert & Elaine Borchard Foundation On International Education.

dell'«Acting Training Program» presso la California State University e presidente della National Alliance of Acting Teachers.

Gli studi finora compiuti su Saint-Denis hanno soprattutto utilizzato ed esaminato la consistente mole dei suoi articoli e conferenze, prodotti soprattutto a partire dalla fine degli anni Quaranta e parzialmente raccolti in due pubblicazioni. Ma occorre tener conto che solo la prima delle due raccolte edite, *Theatre: The Rediscovery of Style*, è stata curata dallo stesso Saint-Denis e pubblicata nel 1960²¹. La seconda, invece, è stata curata dalla moglie Suria Magito, e pubblicata nel 1982 con il titolo *Training for the Theatre. Premises & Promises*, undici anni dopo la morte di Saint-Denis²². 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 ha iniziato a insegnare in Inghilterra, «he had no doctrines or pre-established methods which he followed»²³; una simile dichiarazione evidentemente non tiene conto dell'influenza dell'École du Vieux Colombier, dell'esperienza con i Copiaus e della direzione della Compagnie des Quinze sul programma di insegnamento per attori messo a punto da Saint-Denis. Nel 2009, Baldwin ha curato un'antologia selettiva dei due volumi, dal titolo *'Theatre: the Rediscovery of Style' and Other Writings*; in essa, attraverso gli scritti di Saint-Denis, la studiosa propone un resoconto del training da lui sviluppato per l'Old Vic Theatre School e per le esperienze didattiche successive²⁴.

L'ambizione di questo studio è dunque quella di ricollegare i fili del tempo e prendere in esame la prima fase dell'attività pedagogica di Saint-Denis, rimossa da Suria Magito, e restituire in tal modo le radici e le trasformazioni di un sistema di apprendimento che si è adattato alla cultura teatrale inglese, ma non è da essa che di è generato. Questo delicato passaggio, avvenuto a partire dal suo trasferimento a Londra e culminato con la fondazione del London Theatre Centre, racchiude la *formalizzazione* delle pratiche assimilate durante il

²¹ Cfr. M. Saint-Denis, *'Theatre: The Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, cit.

²² Cfr. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di S. Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann, 1982. Il titolo scelto dalla vedova richiama quello scelto da Saint-Denis per il suo secondo ciclo di conferenze negli Stati Uniti, «Premises and Promises – Elements of a Contemporary Theatre».

²³ S. Magito, *Introduction*, ivi, p. 11.

²⁴ Cfr. M. Saint-Denis, *'Theatre: The Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, cit.

suo apprendistato. Trovandosi ad agire in un contesto teatrale e culturale diverso e a lui sconosciuto, Saint-Denis organizza l'eredità dell'École du Vieux-Colombier e dei Copiaus in un sistema formativo che punta innanzitutto ad ampliare l'espressività corporea degli attori inglesi, ancora orientati, all'epoca, su un registro recitativo di tipo declamatorio, e in secondo luogo a comporre una compagnia d'*ensemble*.

In quest'ottica, il London Theatre Studio (1935-1939) diviene il contenitore in cui la *normalizzazione* della cultura attoriale creata e nutrita da Copeau è testata e modificata in relazione alle necessità del teatro inglese dell'epoca, che desidera avvicinarsi alle sperimentazioni dei teatri d'arte continentali senza tuttavia mettere in discussione il proprio sistema vigente. Il training attoriale proposto all'interno del London Theatre Studio costituisce, dunque, la fase aurorale del sistema di insegnamenti che Saint-Denis svilupperà in seguito, ancora scervo dalle influenze che lo contamineranno dalla fine degli anni Trenta in poi.

4. *Le fonti primarie e gli archivi: una vasta mole documentaria*

Al fine di comprendere e analizzare questo particolare momento della carriera di Saint-Denis è stato indispensabile svolgere una nuova indagine sulle fonti primarie. La vasta mole documentaria, sia edita che inedita, ha permesso non solo di fare luce sull'iniziativa londinese, ma anche di ripercorre il suo apprendistato – svolto all'interno del Théâtre du Vieux-Colombier, con sporadici ma significativi contatti con l'École du Vieux-Colombier, e successivamente in Borgogna con il gruppo dei Copiaus, tra i quali prende ben presto la posizione di guida, proponendosi come intermediario tra gli allievi e il Patron – e la prima attività di «chef de troupe» con la Compagnie des Quinze.

Una rilettura di documenti ampiamente noti e studiati si è rivelata opportuna, al fine di osservare le esperienze a cui Saint-Denis ha preso parte – l'École du Vieux-Colombier e i Copiaus – da una prospettiva differente, ossia quella del nipote-allievo alla ricerca di indipendenza e riconoscimento²⁵.

²⁵ In tal senso, la consultazione del diario di Copeau, pubblicato a cura di Claude Sicard, e di alcune raccolte di corrispondenze sono state di grande aiuto per analizzare il rapporto tra zio e nipote e delineare il contesto culturale da analizzare: cfr. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, a cura di C. Sicard, Paris, Seghers, 1991; J. Copeau, R. Martin du Gard, *Correspondance*, a cura di C. Sicard, Paris, Gallimard, 1972; J. Copeau, L. Jouvett, *Correspondance. 1911-1949*, a cura di O. Rony, Paris, Gallimard, 2013. Inoltre, i materiali confluiti nei *Registres du Vieux-Colombier* sono stati di fondamentale importanza per riesaminare la poetica e il programma del teatro fondato dal Patron. In particolare, i due tomi consacrati agli anni tra il 1919 e il 1924 hanno fornito moltissimi documenti e spunti di riflessione: il *Registres V* per l'attività di Copeau con la compagnia del Vieux-Colombier,

Il lavoro critico di molti studiosi ha fatto da guida alla fase di interpretazione dei numerosi documenti presi in considerazione: se, come abbiamo visto, sulla Compagnie des Quinze e sul London Theatre Studio è stato scritto poco, al contrario, per quanto riguarda le riflessioni e i materiali confluiti nella prima parte della tesi, dedicata alla disamina delle esperienze pedagogiche guidate da Copeau, la bibliografia di riferimento è molto vasta. A partire dagli studi pionieristici, compiuti, ad esempio, ad opera di Maurice Kurtz²⁶ o di Franco Cologni²⁷, ai quali si aggiunge l'imprescindibile *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno* di Fabrizio Cruciani²⁸. Senza ovviamente trascurare gli studi sull'École du Vieux-Colombier portati avanti da Barbara Kusler²⁹, sulla decentralizzazione teatrale in Francia ad opera di Hubert Gignoux³⁰, o gli studi sul mimo e sull'arte dell'attore effettuati da Marco De Marinis³¹. Tra gli studi più recenti, di cui mi limito a segnalare una selezione, ho fatto riferimento agli

e il *Registres VI* per gli esercizi svolti all'interno della Scuola e per quanto concerne il trasferimento a Morteuil alla fine del 1924. Cfr. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, a cura di M.-H. Dasté, S. Maistre Saint-Denis e N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1993; Id., *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, a cura di C. Sicard, Paris, Gallimard, 2000. Le due antologie a cura di Ines Aliverti, che oltre alla traduzione in italiano di diversi testi di Copeau, contengono alcuni documenti che non avevano trovato spazio nelle pubblicazioni precedenti, sono state un punto di riferimento costante per l'attività di ricerca; cfr. M.I. Aliverti, *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Edizione Laterza, Rome, 1997; J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M.I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009. Anche l'articolo sul Nō *Kantan* pubblicato da Nicoletta Guidotti è stato utile al fine di analizzare quello che avrebbe dovuto essere il saggio di fine anno dell'École du Vieux-Colombier; cfr. N. Guidotti, *Suzanne Bing e il Nō Kantan*, «Biblioteca Teatrale», BT 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-92. Per quanto riguarda il periodo in Borgogna, dunque gli anni tra il 1925 e il 1929, di capitale importanza sono stati il *Journal de bord des Copiaus* (cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di D. Gontard, Paris, Editions Segher, 1974), e la recentissima pubblicazione del settimo volume dei *Registres du Vieux-Colombier*, a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini, che fornisce una sistematizzazione di numerosissimi documenti che riguardano un periodo estremamente complesso e delicato (cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, a cura di M.I. Aliverti e M. Consolini, Paris, Gallimard, 2017). Utilissimi si sono rivelati anche l'articolo su *L'illusion* di Roberto Cuppone (cfr. R. Cuppone, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 333-360), e la pubblicazione del copione della creazione collettiva *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, a cura di Miloš Mistrík (cfr. Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire», a cura di M. Mistrík, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, Bratislava-Paris, VEDA, vydavateľstvo SAV-Les Éditions de l'Amandier, 2014, pp. 259-378). Chiaramente, all'insieme di questi materiali si aggiunge la consultazione costante delle due celebri conferenze tenute da Copeau all'inizio del 1931: cfr. J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931 (ristampa anastatica 1975); *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di A. Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962. La prima conferenza è stata ripubblicata nel quinto volume dei *Registres*; cfr. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., pp. 409-431. La seconda conferenza è stata recentemente ripubblicata da Ines Aliverti nel settimo volume dei *Registres*; cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 441-464.

²⁶ Cfr. M. Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, trad. fr. a cura di Claude Cézán, Paris, Les Éditions Nagel, 1950.

²⁷ Cfr. F. Cologni, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Bologna, Capelli, 1962.

²⁸ Cfr. F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

²⁹ Cfr. B. Kusler Leigh, *Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau*, «Mime Journal», 9-10, 1979; B.A. Kusler, *Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux Colombier, 1920-1929*, tesi di dottorato, University of Wisconsin, 1974.

³⁰ Cfr. H. Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau-Léon Chancerel, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, Edition de l'Aire, 1984.

³¹ Cfr. M. De Marinis, *Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel*, in P. Pavis, J.-M. Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, «Bouffonneries», n. 34, 1995, pp. 127-143.

articoli e ai saggi di Marco Consolini³², Guido Di Palma³³, Raphaëlle Doyon³⁴, Guy Freixe³⁵ e Thomas Leabhart³⁶.

Come appare evidente, le fonti edite che toccano il percorso di Saint-Denis riguardano soprattutto la fase del suo apprendistato. Lo stesso vale per il lavoro critico portato avanti da studiosi e ricercatori. È stato dunque necessario effettuare lo spoglio quasi completo degli archivi consacrati alla sua carriera. Dall'esplorazione dei fondi sono emersi documenti di grande interesse non solo sul periodo successivo alla dissoluzione dei Copiaus, ma anche riguardo agli anni trascorsi al Théâtre du Vieux-Colombier e in Borgogna: lettere, bozze di articoli, fascicoli di appunti e scenari ad oggi rimasti ancora inediti.

La ricerca si è basata soprattutto sul Fonds Michel Saint-Denis, conservato a Parigi presso il Département des arts du spectacle della Bibliothèque nationale de France – Richelieu, che ospita un archivio interamente dedicato alla biografia e all'attività artistica del regista. Per fare luce su alcune questioni irrisolte, ho spesso consultato anche il Fonds Jacques Copeau, anch'esso conservato presso la BnF – Richelieu, e l'archivio della Société d'Histoire du Théâtre, che conserva documenti sul periodo in Borgogna e sulla Compagnie des Quinze. Grazie alla generosità di Marco Consolini, ho inoltre avuto modo di consultare una sezione dell'archivio privato di Marie-Hélène Dasté, interamente dedicato alla Compagnie des Quinze.

Per raccogliere informazioni e materiali sul periodo in Inghilterra, in particolare sulle tournée londinesi della Compagnie des Quinze, sul trasferimento di Saint-Denis e sulla

³² Cfr. M. Consolini, *Jacques Copeau and the Work of the Actor*, in C. Balme, P. Vescovo, D. Vianello (a cura di), *Commedia dell'arte in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 243-253; M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des tréteaux e Comédie nouvelle*, in E. Randi (a cura di), *Il mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Roma, Bonanno, 2016, pp. 83-96; M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», n. 12, octobre 2014.

³³ Cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, pp. 13-51.

³⁴ Cfr. R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, 2013, <halshs-00981265>; R. Doyon, *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau. Enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, in *La Construction des patrimoines en question : contextes, acteurs, processus*, coll. «Les Cahiers du LabEx Créations», Paris, Éditions de La Sorbonne, 2015.

³⁵ Cfr. G. Freixe, *L'École de l'improvisation de Jacques Copeau : une nouvelle pédagogie du jeu de l'acteur*, in M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», n. 12, octobre 2014, p. 58-63; G. Freixe, *Jacques Copeau et les Copiaus : une communauté pour renaître*, in M.-C. Autant-Mathieu (a cura di), *Créer ensemble. Point de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e – XX^e siècles)*, coll. «Les voies de l'acteur», Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 259-279; G. Freixe, *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, coll. «Les voies de l'acteur», Montpellier, L'Entretemps, 2013.

³⁶ Cfr. T. Leabhart, *Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau*, P. Pavis, J.-M. Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, cit., pp. 144-157; T. Leabhart, *Jacques Copeau, Étienne Decroux and the Flower of Nob'*, «New Theatre Quarterly», XX, 4, (November 2004), pp. 315-330.

fondazione del London Theatre Studio, è stato necessario consultare il Michel Saint-Denis Archive presso la British Library di Londra; ho inoltre avuto modo di esplorare la sezione riguardante la pianificazione della Drama Division della Juilliard School di New York, conservata presso i Juilliard School Archives, che consente di analizzare i rapporti tra Saint-Denis e il teatro statunitense tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.

Nella fase di interpretazione delle fonti, si è preferito interrogare soprattutto documenti – sia pubblici (comunicati stampa, programmi di stagione, interviste, articoli, ecc.) che privati (scambi epistolari, annotazioni diaristiche, appunti, ecc.) – prodotti nel vivo dei fatti, facendo appello alle fonti tarde – come ad esempio memorie, autobiografie, interviste realizzate in anni più recenti ecc. – solo quando strettamente necessario. L'arco documentario maggiormente analizzato si estende, dunque, dagli anni precedenti la Grande Guerra allo scoppio della Seconda guerra mondiale, e quindi alla chiusura del London Theatre Studio.

5. *Definizione del focus: il London Theatre Studio. Prima della contaminazione*

Al fine di comprendere la formalizzazione dell'*acting training* all'interno del London Theatre Studio è stato necessario ripartire dal percorso di formazione *auprès de Copeau*, tenendo conto dei fattori che maggiormente hanno determinato l'attività successiva di Saint-Denis.

Il primo capitolo è dedicato agli anni che il giovane Michel trascorre al Théâtre du Vieux-Colombier in qualità di apprendista e segretario generale. Attraverso l'utilizzo di lettere e appunti inediti, si delinea e approfondisce il rapporto tra zio e nipote, ma anche la frequenza, per quanto incostante, delle lezioni dell'École du Vieux-Colombier, che culmina con la direzione della messinscena di *Amal ou la lettre du roi*, affidata a Saint-Denis. Dalla lista descrittiva dei costumi per lo spettacolo è possibile ricostruire alcuni aspetti del lavoro, finora rimasto nell'ombra.

Seguono due capitoli consacrati agli anni trascorsi in Borgogna. Nel secondo capitolo, grazie al ritrovamento di alcuni documenti inediti sulle figure di Jean Bourguignon e Oscar Knie, maschere ideate da Saint-Denis, l'attenzione si sofferma sul processo di creazione dei personaggi ad opera dei Copiaus. Mentre nel terzo, analizzando una proposta di scenario elaborato da Saint-Denis, Jean Villard e Charles-Ferdinand Ramuz, ma mai sviluppato né messo in scena, si torna a rileggere il lavoro di creazione collettiva condotto dai Copiaus in relazione non a Copeau, che aveva a lungo assegnato a se stesso il ruolo di *dramaturg* della «troupe à la campagne», ma a un autore esterno al gruppo.

Il quarto e il quinto capitolo analizzano e ricostruiscono la parabola della Compagnie des Quinze, dando rilievo alla sua fondazione. In questa circostanza, Saint-Denis prende pubblicamente le distanze dal Patron, ma allo stesso tempo dichiara un rapporto di continuità tra il Vieux-Colombier e la sua compagnia. La tanto attesa e proclamata indipendenza dall'egida creativa di Copeau, studiando i carteggi inediti dell'epoca, appare fittizia, o almeno parziale. Il quarto capitolo, offrendo una panoramica generale dell'iniziativa, approfondisce il rapporto tra Saint-Denis e gli ex Copiaus con André Obey, «auteur-maison» del gruppo. Il quinto capitolo è invece dedicato alla realizzazione degli spettacoli, ma anche e soprattutto la struttura dell'École des Quinze, istituita in seno alla compagnia stessa al fine di accrescerne il numero dei componenti.

Il sesto e ultimo capitolo, riepiloga l'accoglienza ricevuta nella capitale inglese dagli spettacoli presentati dalla Compagnie des Quinze. Le quattro tournée londinesi del gruppo hanno infatti permesso a Saint-Denis di entrare in contatto con una piccola cerchia di collaboratori, interessati a rinnovare la scena inglese, avvicinandola alle sperimentazioni che avevano avuto luogo negli ambienti teatrali del continente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Infine, dopo aver fatto luce sul contesto che ospita la fondazione del London Theatre Studio, si procede con l'analisi degli appunti inediti redatti da Saint-Denis durante la preparazione delle sue lezioni per gli allievi-attori della scuola.

Il segmento del lavoro di Saint-Denis che viene preso in esame nel corso di questa ricerca costituisce la base di partenza necessaria allo studio e alla comprensione del training che tanto è stato apprezzato in Inghilterra e più tardi in Francia, in Canada e soprattutto negli Stati Uniti. Sebbene gli studi storico-teorici abbiano finora trascurato l'opera sia del pedagogo che del regista, il suo metodo di formazione attoriale si è in realtà propagato in misura consistente, e ha pertanto influenzato le modalità di *acting training* utilizzate ancora oggi in molte accademie d'arte drammatica che contribuiscono a forgiare le nuove generazioni di attori.

Le tracce che Copeau ha lasciato nel tentativo di raggiungere gli orizzonti utopici del suo teatro nuovo sono molteplici e variegate. Egli è il primo a essere consapevole della funzione che ricopre. Il 7 settembre del 1930, riflettendo sulla figura del cerimoniere che è come posseduto dall'azione liturgica e allo stesso tempo la domina senza tuttavia entrarvi, Copeau annota nel suo diario: «Un po' il ruolo che anch'io gioco: lanciare su delle piste che

ho scoperto e sulle quali non sono avanzato che di un passo, altri che andranno più lontano di me»³⁷.

Della cultura attoriale avviata e nutrita da questo grande apripista e maestro, Saint-Denis, all'interno del London Theatre Studio, formalizza e istituisce una prima *démarche* di training strutturato. Ma proprio questa prima sistematizzazione tradisce l'impostazione della «pensée mère» da cui essa discende. Copeau, infatti, già nel 1917, in una delle prime conferenze americane, aveva messo in guardia dalla fretta imposta dal teatro commerciale e quindi dalle logiche del successo, a discapito di un più fecondo «spirito di attesa»: «Non andate troppo in fretta. Non vi affrettate a concludere e a cristallizzarvi. Datevi il tempo di preparare la terra, di dissodarla e di renderla fertile, e cercate di farvi attecchire qualche pianta dalla germinazione lenta e difficile, ma robusta»³⁸.

Tuttavia, a Saint-Denis, in un articolo pubblicato a oltre vent'anni di distanza, la *funzionalizzazione* e la *normalizzazione* della cultura attoriale che ha ereditato appaiono come la naturale e necessaria prosecuzione del percorso di rinnovo teatrale avviato dallo zio:

Alla verità, all'origine, se il maestro portava in sé il presentimento del mondo drammatico da scoprire, la scoperta diveniva immediatamente l'oggetto del lavoro comune del maestro e degli allievi. Non c'erano né dottrina, né metodi prestabiliti: l'esperienza vi avrebbe provveduto, ma per il momento, non poteva trattarsi che di invenzione, di scoperta, dunque di libertà e del suo corollario: la disciplina.

Credo di non sbagliare dicendo che tale fu la prima impostazione della prima scuola del Vieux-Colombier; essa non tendeva a formare degli interpreti; in primo luogo, mirava a suscitare dei creatori; in mancanza di nuovi autori, invitava un gruppo di giovani apprendisti attori a ripartire dalle origini per ritrovare i segreti di una creazione drammatica spoglia e

³⁷ Diario di Jacques Copeau, annotazione del 7 settembre 1930: «Un peu le rôle que je joue : lancer sur des pistes que j'ai découvertes et où je ne me suis avancé que d'un pas, d'autres qui iront plus loin que moi». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 301. Cfr. anche J. Copeau, *Registres VII. Les années Copeaus (1925-1929)*, cit., p. 326, pp. 559-560, n. 100.

³⁸ «N'allez pas trop vite. Ne vous hâtez pas de conclure et de vous cristalliser. Donnez-vous le temps de préparer la terre, de l'ameubler et de la féconder, et tâchez d'y faire prendre racine à quelque plante de germination lente et difficile, mais robuste». Conferenza tenuta agli Washington Square Players di New York il 20 aprile 1917, poi pubblicata nei «Cahiers Renaud-Barrault», II, 4 (1954), pp. 8-20. Cfr. J. Copeau, *The Spirit in the Little Theatres*, in Id., *Registres I. Appels*, a cura di M.-H. Dasté, S. Maistre Saint-Denis e N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1974, pp. 120-130, p. 127. Il testo è interamente tradotto in italiano a cura di Ines Aliverti; cfr. J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 112-120, p. 118.

autentica. Certo, più tardi, la riforma avrebbe dovuto raggiungere l'interpretazione, ma le era impossibile cominciare da lì³⁹.

Questo momento iniziale di scoperta comune tra maestro e allievo, per Saint-Denis, che come vedremo parla spesso in termini di «efficacia» e di «utilità teatrale», deve essere seguito dall'articolazione di una tecnica, che l'insegnante *prescrive* e il discente *applica*.

Ma non solo; Saint-Denis finisce per contaminare la dottrina del gioco di Copeau con le forme del lavoro teatrale di Stanislavskij, così come viene restituito nella vulgata inglese di *An Actor Prepares*⁴⁰, che egli studia in occasione della messinscena nel 1938 di *Three Sisters* di Cechov al Queen's Theatre. Lo spettacolo, felicemente riuscito, è accolto dalla critica con unanime approvazione. Sul «News Chronicle», il critico Lionel Hale scrive: «Non riusciremo mai a vedere una produzione di *Three Sisters* superiore a questa; e dobbiamo rendere omaggio al genio di M. Michel Saint-Denis che ce l'ha donata»⁴¹. O ancora, il critico Ivor Brown, del «The Observer», scrive: «Questa amabile presentazione di Cechov può giustamente essere descritta come un cast composto interamente da *star*, in un'opera che non ne prevede, e le *star*, nei loro andamenti modesti, si comportano in modo ammirevole. C'è solo vera recitazione, e nessuna sciocchezza egotistica»⁴².

³⁹ «A la vérité, à l'origine, si le maître portait en lui le pressentiment du monde dramatique à découvrir, la découverte devenait aussitôt l'objet du travail commun du maître et des élèves. Il n'y avait ni doctrine, ni méthodes préétablies : l'expérience y pourvoit, mais pour le moment, il ne pouvait s'agir que d'invention, de découverte, donc de liberté et de son corollaire : la discipline. Je crois bien ne pas me tromper en disant que telle fut la première démarche de la première école du Vieux-Colombier ; elle ne tendait pas à former des interprètes ; elle visait en premier lieu à susciter des créateurs ; à défaut d'auteurs nouveaux, elle invitait un groupe de jeunes apprentis comédiens à repartir des origines pour retrouver les secrets d'une création dramatique dépouillée et authentique. Certes, plus tard, la réforme devrait atteindre l'interprétation, mais il lui était impossible de commencer par là». M. Saint-Denis, *Formation du jeune acteur / A School of Dramatic Art*, «Le Théâtre dans le monde / World Theatre», vol. IV, 1 – L'Acteur / The Actor, Janvier 1954, pp. 37-49, pp. 38-39. L'articolo è stato parzialmente ripubblicato nel 1986, con un titolo diverso ed erroneamente datato al 1957; cfr. M. Saint-Denis, *Formation du jeune acteur. Rien dans les mains, rien dans les poches / Nothing in the Hands nor in the Pockets*, «Théâtre en Europe», n. 9, janvier 1986, pp. 17-19.

⁴⁰ Cfr. K. Stanislavskij, *An Actor Prepares*, trad. ingl. a cura di E. Reynolds Hapgood, New York, Theatre Arts Book, 1936. Sulla complessa vicenda editoriale tra Stanislavskij e Elizabeth Reynolds Hapgood si rimanda a J. Benedetti, *Stanislavski: His Life and Art*, Methuen Drama, 1988; trad. it. a cura di V. Sicurella, *Stanislavskij. La vita e l'arte. La biografia critica definitiva*, vol. II: *Dalla diffusione del "sistema" alla morte (1908-1938)*, Roma, Dino Audino Editore, 2007, pp. 368 sgg.; F. Malcovati, *Prefazione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. VII-XI.

⁴¹ «We shall never see this production of *Three Sisters* surpassed; and we owe homage to the genius of M. Michel Saint-Denis that has given it to us». L. Hale, «News Chronicle», 28 gennaio 1938, p. 9; citato in M. Rose, *Forever Juliet. The Life and Letters of Gwen Ffrangcon-Davies, 1891-1992*, Dereham, Larks Press, 2003, p. 101. Cfr. anche J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., p. 85.

⁴² «This lovely presentation of Chekhov may fairly be described as an all-star cast in a no-star play, and the stars, in their modest courses, behave admirably... It is all real acting and no egotistical nonsense». I. Brown, «The Observer», 30 gennaio 1938; citato in G. McVay, *Peggy Ashcroft and Chekhov*, in P. Miles (a cura di), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 78-100, p. 85.

Questa esperienza contamina il suo sistema formativo di partenza, istituito all'interno del London Theatre Studio. Infatti, il training proposto subito dopo la Seconda guerra mondiale all'interno dell'Old Vic Theatre School appare mutato rispetto a quello che osserveremo nel corso di questo lavoro. Ad esempio, non si parla più di «tecnica del corpo», bensì di «Movement»; la «mimique» che approfondiremo nel corso dell'ultimo capitolo, diviene «silent improvisation». Non si tratta di un semplice processo di traduzione linguistica, bensì di una trasformazione sostanziale delle pratiche. Addirittura, nel testo *Training for the Theatre. The Old Vic School*, che occupa la sezione finale del suo *Theatre: The Rediscovery of Style*, riferendosi alla fase iniziale del percorso formativo dell'allievo-attore, scrive: «Inizierà presto a esperire il bisogno di concentrazione e osservazione; realizzerà l'importanza della memoria emotiva»⁴³.

Ed è questa seconda versione del training che, a partire dagli anni Cinquanta, viene esportata dall'Inghilterra. Soprattutto negli Stati Uniti, essa suscita un fenomeno di grande interesse: il comitato responsabile della fondazione della Drama Division della Juilliard School di New York, annessa al Lincoln Center for the Performing Arts con il sostegno della Rockefeller Foundation, considera Saint-Denis come una possibile alternativa all'«American Method» dell'Actors' Studio, fondato dai reduci del Group Theatre newyorkese, nell'interpretazione dell'eredità stanislavskijana. Ed è per il suo approccio tecnico, molto più corporeo che psicologico, che Robert Chapman, docente presso la Harvard University e coinvolto nell'elaborazione della Drama Division, gli affida il ruolo di «artistic advisor» e «consultant director» nella pianificazione dell'«acting program» – posizione che Elia Kazan, regista della compagnia stabile legata al centro, avrebbe piuttosto preferito affidare a Lee Strasberg⁴⁴.

Dai documenti sulle iniziative pedagogiche di Saint-Denis successive al London Theatre Studio, la contaminazione con il «sistema» non sembra radicarsi in profondità, poiché essa non coincide con un reale mutamento delle tecniche⁴⁵. Infatti, rimangono salde le

⁴³ «He will soon begin to experience the need for concentration and observation; he will realise the importance of emotional memory». M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. The Old Vic School*, in Id., *Theatre: The Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, cit., pp. 82-96, p. 91.

⁴⁴ Sulla questione, si vedano i documenti inediti conservati presso i Juilliard School Archives di New York, in particolare: Office of the Dean (Box 1, 7, 9, 14, 30), Office of the President (Box 31-34, 115-116), Box Michel Saint-Denis. Cfr. anche J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., pp. 161-178.

⁴⁵ Riporto di seguito alcuni documenti inediti a titolo di esempio: nel programma didattico del primo anno dell'Old Vic Theatre School, Saint-Denis suddivide il corso di «Basic Movement» in quattro discipline, in linea con l'allenamento quotidiano che era appartenuto ai Copiaus: «Gym, Dance, Rhythm, Acrobatics» (cfr. M. Saint-Denis, *Timetable planning and classes for the school's*, 1947-1952, Michel Saint-Denis Archive, British Library, Add-MS-81178). Sempre all'Old Vic Theatre School, nella bozza di un prospetto dell'intero percorso di formazione attoriale, l'insegnamento «Improvvised Acting» è seguito dalla dicitura aggiunta a penna tra

«premises»⁴⁶ della cultura attoriale acquisita durante il suo apprendistato. Alla fine degli anni Cinquanta, in uno dei primi «talk» per il comitato organizzativo della Drama Division della Juilliard School, Saint-Denis si presenta così:

Capisco che sono stato chiamato qui perché fino ad ora il mio lavoro è stato una ricerca verso una realtà nello stile. [...] Ho applicato l'osservazione di Stanislavskij, base del Metodo, sin dal 1935⁴⁷ – ma con grande attenzione nella selezione degli elementi, così da marcare una differenza tra il “Sistema” ispirato principalmente dalle necessità, legate a un determinato periodo, del realismo-naturalismo, e [uno ispirato] dalle necessità dello stile classico⁴⁸.

Il regista e pedagogo, ormai navigato, tiene in equilibrio il realismo naturalista (così funzionale alla recitazione cinematografica) con il quale Stanislavskij veniva identificato nel mondo teatrale occidentale, con uno «stile classico» nel quale non è illegittimo riconoscere gli echi, sia pur lontani, di quella «tradition de naissance» su cui si basava il culto dei classici di Copeau, e a cui il giovane Michel era stato educato.

parentesi «Masks» (cfr. M. Saint-Denis, *Old Vic School, Acting Course, Group V, Timetable*, MSDA, BL, Add-MS-81179). Per la scuola d'arte drammatica del Centre Dramatique de l'Est, Robert Chapman, che ha assistito alle lezioni per alcuni mesi di studio, riporta una serie di esercizi in maschera volti alla creazione di personaggi, non dissimili da quelli condotti in Borgogna (cfr. R. Chapman, *Centre Dramatique de l'Est, 1954-1955*, MSDA, BL, Add-MS-81167, pp. 23-24). Per la National Theatre School of Canada, il corso di «Movement» include «dancing, folk dancing, mime, etc.» (cfr. M. Saint-Denis, *Preliminary outline for the establishment of a National Bi-lingual School for the Theatrical Arts*, MSDA, BL, Add-MS-81227, p. 14). L'esempio eclatante è forse costituito da un documento prodotto durante la pianificazione della Drama Division della Juilliard School: sebbene Saint-Denis proponga l'improvvisazione come strumento per sviluppare le attitudini fisiche e psicologiche dell'attore, all'atto pratico la disciplina corporea prevale enormemente negli esercizi destinati agli allievi («For young acting students, the fundamental purpose of improvisation is to make them discover for themselves the nature of acting, the nature and laws of the existence of inner life, and of the existence of physical expression [...]. Although physical and psychical aptitudes exist side by side, nevertheless at the start of the training, in order to simplify matters in a realm wherein they can too quickly become complex, it seems to us sensible to separate these two aptitudes arbitrarily, or if you prefer, to give priority to the physical over the psychical»); cfr. M. Saint-Denis, *Notes on the Training of the Actor*, report per la conferenza dell'ITI, Bucarest, dal 7 al 13 aprile 1964, pp. 2-3. Juilliard School Archive, Box Michel Saint-Denis).

⁴⁶ Per il sottotitolo di questa tesi, ho effettuato un ribaltamento giocando con una formula ideata da Saint-Denis: il titolo di uno dei due cicli di conferenze che Saint-Denis tiene alla fine degli anni Cinquanta negli Stati Uniti è «Premises and Promises – Elements of a Contemporary Theatre»; la vedova Suria Magito, nel curare il suo secondo libro, pubblicato come abbiamo visto nel 1982 sebbene Saint-Denis fosse morto nel 1971, riprende la formula, la modifica e la utilizza come titolo del testo: *Training to the Theatre: Premises and Promises*.

⁴⁷ In realtà, come abbiamo visto, Saint-Denis si avvicina allo studio dell'opera di Stanislavskij solo nel 1938, sebbene nel 1922 abbia avuto modo di incontrare il maestro russo e la sua compagnia durante la tournée parigina de *Il giardino dei ciliegi*.

⁴⁸ «I understand that I have been called here because my past work has been a search towards reality in style. [...] The observation of Stanislavsky, basis of the Method, I have applied since 1935 – but with great care in the selection of elements so as to make a difference between a “System” inspired mainly by period needs of realism-naturalism and the needs of classical styles». M. Saint-Denis, *Philosophy*, Juilliard School Archives, Office of the President, General Administrative Records, box 33, folder 2, pp. 1-2.

L'ambizione di questo lavoro è dunque quella di contribuire a riallacciare le forme dell'*acting training* sviluppato da Saint-Denis con le sue origini, e pertanto con il lavoro di quel gruppo di giovani guidati da un mago visionario e incantatore.

Primo capitolo: Gli anni di formazione

1. Apprendista e segretario generale al Théâtre du Vieux-Colombier: «Che io sia come pasta tra le tue mani»

Per studiare, analizzare, ricostruire e comprendere il training attoriale che Michel Saint-Denis (1897-1971) ha sviluppato nel corso di una lunga carriera, occorre per prima cosa tornare ai suoi anni di formazione, al fine di delinearne le origini e individuarne gli elementi di base. È infatti l'insieme di materiali e pratiche sperimentali che Jacques Copeau aveva ripetutamente destato, incostantemente nutrito e più volte abbandonato a costituirne la pedagogia di partenza, la matrice. Quella stessa pedagogia che, una volta depositata tra le mani dei suoi eredi più stretti e diretti¹, rinuncerà alla sua vocazione di ricerca per cedere alla *transmissibilità*; quella stessa pedagogia che verrà rielaborata e *normalizzata* in un metodo vero e proprio; quella stessa pedagogia che – per utilizzare un'espressione di Fabrizio Cruciani – finirà progressivamente per «morire nelle scuole»².

L'apprendistato teatrale di Saint-Denis affonda dunque le sue radici nel percorso formativo che Copeau ha sviluppato e messo a punto dalla fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier nel 1913, e in particolare dall'istituzione della Scuola per allievi-attori, fino allo scioglimento dei Copiaus nel 1929. In uno dei saggi che dedica ai suoi anni di formazione e che gli consentono di «crearsi un mantello con cui coprirsi»³ per legittimare il training da lui messo a punto, *Mes années au Vieux-Colombier*, Saint-Denis riconosce chiaramente il suo debito

¹ Mi astengo qui dall'utilizzare la dicitura proposta da Ferruccio Marotti per indicare i ben più celebri eredi di Copeau, quei «grandi "allievi"» che pur avendo abbandonato il maestro, ne hanno seguito gli stimoli e le istanze. Nella premessa al testo di Fabrizio Cruciani su Copeau, si direbbe che Marotti faccia implicitamente riferimento a figure come Louis Jouvet, Charles Dullin, forse Étienne Decroux (o forse a esponenti della generazione di allievi successiva, cioè agli allievi dei suoi allievi, come Jean-Louis Barrault o Jacques Lecoq) più che ai componenti dei Copiaus, afflitti dall'abbandono del Patron, piuttosto che fuoriusciti a causa dell'insofferenza verso l'autoritarismo di Copeau e spinti da un desiderio di ribellione. F. Marotti, *Premessa*, in F. Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 11.

² F. Cruciani, *I Padri Fondatori e il teatro pedagogia nel Novecento*, «Quaderni di teatro», 23, 1984, p. 45. Devo la sottolineatura di questa acuta espressione, che si adatta perfettamente ai risultati della mia ricerca, a Marco Consolini, alle nostre conversazioni parigine e al suo intervento, ancora inedito, per il convegno *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea* (Università di Pisa, 26-27 aprile 2018), che ha generosamente condiviso con me prima della pubblicazione degli atti: M. Consolini, «*Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau*: l'eredità controversa di Jacques Copeau», in corso di pubblicazione.

³ Prendo qui in prestito un'espressione che ho sentito utilizzare a Ferdinando Taviani, durante una lezione sul metodo storico tenuta presso il Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo della Sapienza – Università di Roma, il 4 aprile 2014. Utilizzando una bellissima immagine, Taviani descrive così il mestiere dello storico del teatro: «Fare storia del teatro vuol dire creare il mantello, la coda. La domanda che dobbiamo porci è: a che tradizione appartiene? Gli artigiani del teatro devono sempre inventarsi un passato, un mantello con cui coprirsi e quindi legittimarsi. Infatti, la necessità della storia del teatro è dovuta al bisogno di legittimare e nobilitare le pratiche, per diventare *vivente reliquia* di un teatro del passato».

nei confronti dello zio, con il quale ha collaborato ufficialmente a partire dal 1919, per dieci anni, in quello che, più che come un semplice teatro, considera una «Maison» incomparabile⁴. Al fine di delineare quelli che per Saint-Denis – nipote del carismatico Patron e parte integrante del suo nucleo familiare – furono gli anni di un apprendistato inconsueto, sarà opportuno soffermarsi sulla relazione intercorsa tra il giovane Michel e lo zio materno.

Nato il 13 settembre 1897 a Beauvais da Marguerite Copeau (sorella di Jacques) e Charles Saint-Denis⁵, 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'azzardo⁶, si era rivolta a Copeau in cerca di aiuto. Da subito Saint-Denis riconosce nello zio la stabilità economica e sociale che gli era mancata durante la prima infanzia: date le ristrettezze a cui era abituato, gli appartamenti in cui abitava la famiglia materna (prima in rue d'Assas, poi in rue Montaigne, vicino agli Champs-Élysées) gli appaiono lussuosissimi, mentre Copeau gli si rivela come una sorta di eroe⁷.

Copeau dimostra al nipote un vivo interesse, e sopperisce all'assenza del padre, sia in quanto modello esemplare al quale ispirarsi che come figura autorevole con la quale scontrarsi. Dagli scambi epistolari di quegli anni tra Copeau e Saint-Denis emerge la sagoma di un adolescente ribelle e tormentato, svogliato negli studi e insofferente all'autorità; il carattere del giovane Michel è causa di non pochi attriti in famiglia, e soprattutto nella relazione tra il nipote-allievo e lo zio-mentore⁸. Ciononostante, Copeau costituisce un punto

⁴ M. Saint-Denis, *Mes années au Vieux-Colombier*, «Europe : revue littéraire mensuelle», XL, n. 396-397 (avril-mai 1962), pp. 62-70, p. 62. Una copia del testo, elaborato nel mese di febbraio del 1962, è conservato a Parigi, Bibliothèque nationale de France – Richelieu (d'ora in avanti, BnF – Richelieu), Fonds Michel Saint-Denis (d'ora in avanti FMSD), 4-COL-83/26(1), 11 fogli dattiloscritti.

⁵ Cfr. *Extrait d'acte de naissance*. FMSD, 4-COL-83/1(1), fasc. 1.

⁶ In un testo biografico sull'infanzia e l'adolescenza di Saint-Denis, Pierre Rischmann (nome d'arte: Pierre Alder; farà parte della Compagnie des Quinze dal 1930 al 1935 in qualità di allievo-attore e segretario) si sofferma sulle condizioni di povertà esperite dal giovane Michel e lo accosta ad altri uomini di teatro segnati dal fallimento economico paterno – «bankruptcy» nel testo originale – come Anton Cechov, Henrik Ibsen, August Strindberg e George Bernard Shaw. L'avvicinamento, poco legittimo, a siffatti drammaturghi indica la prima vocazione teatrale di Saint-Denis, ossia quella di servire la scena come autore drammatico. Cfr. P. Rischmann, *Chapter One: The Surrogate Father*. FMSD, 4-COL-83/3(1), 51 fogli dattiloscritti, p. 3. La paternità del documento, redatto in lingua inglese, è assegnata a Rischmann da una menzione manoscritta in apice al primo foglio, benché egli fosse di origini svizzere e francofono.

⁷ «Nous menions une vie extrêmement pauvre. [...] Dès 1905, Copeau était pour moi une sorte de héros. [...] Copeau était pour moi le luxe : il habitait un bien plus bel appartement que nous, d'abord rue d'Assas, puis rue Montaigne, à côté des Champs-Élysées». M. Saint-Denis, *Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*. FMSD, 4-COL-83/1(2), 2 fogli dattiloscritti, p. 1. Salvo diversa indicazione, le traduzioni sono a cura di chi scrive. Il documento, estremamente riassuntivo, doveva essere inserito in un'opera di più ampio respiro.

⁸ La dinamica relazionale tra Copeau e Saint-Denis è ampiamente ricostruita grazie allo studio della corrispondenza e del diario di Copeau (J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, a cura di C. Sicard, Paris, Seghers, 1991). Cfr. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2005, pp. 23-28.

di riferimento per tutta l'adolescenza di Saint-Denis: ne incoraggia gli studi⁹, ne stimola l'intelligenza e la preparazione culturale, ne sprona la disciplina e ne accende l'interesse per il teatro¹⁰, al quale Saint-Denis si avvicina inizialmente come aspirante autore¹¹, per cambiare idea nel giro di qualche anno.

Tra il 1911 e il 1914, Copeau porta Saint-Denis a vedere gli spettacoli del Théâtre Antoine e del Théâtre du Châtelet, gli consente di assistere alla prova generale de *Les Frères Karamazov* al Théâtre des Arts¹² e lo invita agli spettacoli messi in scena al Vieux-Colombier¹³. All'interno del suo breve testo autobiografico, Saint-Denis richiama alla memoria l'estate del 1915, durante la quale si trova ad ammettere per la prima volta ad alta voce di voler intraprendere la carriera d'attore:

Nel 1915, ero al Limon, nella casa di Copeau dalla quale lui partì per andare a incontrare Gordon Craig a Firenze. Al suo rientro, una volta seduti a tavola, per cena, mi venne chiesto bruscamente cosa volessi fare nella vita: dissi per la prima volta che volevo essere un attore¹⁴.

⁹ Saint-Denis effettua gli studi secondari tra Parigi e Versailles, dapprima presso il Collège Rollin e successivamente presso il Lycée Hoche. *Chronologie succincte*. FMSD, 4-COL-83/1(1), fasc. 2.

¹⁰ Nella biografia di Saint-Denis, Rischmann scrive: «Neither the daily grind of lessons and essays nor the misery of family rows impinged on his inner life because his spirit was protected by an extra-curricular passion to which he would remain faithful to his dying day. A fire had been lit and kindled during the five years the family lived in Paris, the years when Michel's fascinating uncle Jacques captivated the boy's imagination, gave him inspiration and provided him with emotional security which changed his life forever». P. Rischmann, *Chapter One: The Surrogate Father*. FMSD, 4-COL-83/3(1), p. 6.

¹¹ All'inizio del 1915, Saint-Denis decide di lasciare la scuola per tentare la messinscena di una pièce scritta da lui stesso, dal titolo *Jennesse*. Fallita questa prima impresa teatrale, Saint-Denis elabora una seconda pièce, dal titolo *La douleur de l'enfance*, che lo allontana ulteriormente dagli studi, pur non arrivando a compimento. Cfr. M. Saint-Denis, *Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*. FMSD, 4-COL-83/1(2), p. 1. L'11 agosto 1916, Copeau annota nel suo diario: «J'ai conduit ce matin Michel [Saint-Denis] à la gare de Lyon. [...] Il m'avait lu, la veille de son départ, un acte qu'il vient d'écrire : "La Douleur de l'enfant", où je discerne avec émotion de très réelles qualités d'écrivain dramatique». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 20.

¹² Come è noto, lo spettacolo, adattato dal romanzo di Dostoevskij da Copeau e Jean Croué, debutta al Théâtre des Arts il 6 aprile 1911, con la regia di Arsène Durec. Cfr. F. Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, cit., pp. 54-59; F. Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des «Frères Karamazov» (1908-1911)*, «Revue d'histoire du théâtre», 35 (1983), 1, pp. 42-58; M.I. Aliverti, *Le rose di Provins*, in J. Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di M.I. Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 218-223; J. Le Marinell, *Du roman au théâtre. L'exemple de l'adaptation des Frères Karamazov par Jacques Copeau*, «Revue d'histoire du théâtre», 41 (1989), 3, pp. 253-263; la premessa al saggio di S. Locatelli, «*Il démon*» (1991). *Dostoevskij: il laboratorio di Lev Dodin e del Maly Teatr*, in A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 457-464; C. Meldolesi, R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano, 2007, pp. 83-87; M. Marchetti, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 59-72.

¹³ M. Saint-Denis, *Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*. FMSD, 4-COL-83/1(2), p. 1.

¹⁴ «En 1915, j'étais au Limon, dans la maison de Copeau qui lui partit pour Florence voir Gordon Craig. À son retour, lorsqu'à table, au dîner, on me demanda brusquement ce que je voulais faire dans la vie : je dis pour la première fois que je voulais être acteur». *Ibidem*.

Copeau aveva già manifestato la sua intenzione di coinvolgere Saint-Denis nei suoi progetti futuri per il Vieux-Colombier. Il 17 dicembre 1914 scrive nel suo diario: «Penso molto a Michel, che prenderò con me l'anno prossimo e che voglio formare con le mie mani»¹⁵. In un carteggio inedito con il nipote, lo ribadisce esplicitamente; ne è un esempio una lettera del 24 marzo 1915: «Il Vieux-Colombier riaprirà le sue porte entro il raggiungimento della pace. La sua esistenza è assicurata per diversi anni. Tu sarai chiamato a prendere un posto importante al mio fianco, se ne sarai meritevole»¹⁶. In seguito alla manifestazione esplicita di interesse da parte di Saint-Denis verso il lavoro dell'attore, le proposte di Copeau si fanno più concrete:

[...] Non smetto di pensare al posto che occuperai al mio fianco. Forse non hai ancora completamente capito. Comprenderai poco a poco. Capirai fino in fondo. Si tratta di una cosa che forse non è ancora stata realizzata nel nostro secolo: una grande opera collettiva, una vera rinascita¹⁷.

A dire il vero, i progetti che il Patron ha per il nipote divergono dalle aspirazioni di Saint-Denis, che vorrebbe calcare le scene. Piuttosto, Copeau ha intenzione di impiegarlo come assistente obbediente, subordinato ed efficiente. Lo spiega senza mezzi termini in una lettera a Louis Jovet, allora probabilmente il suo collaboratore più fidato. Dopo aver intrapreso insieme un'opera di rifondazione teatrale, e avendo deciso di sostenerla attraverso una «*filiation déjà préméditée*», i due consacrano i loro primogeniti come «*premiers fruits*» di una realizzazione ancora invisibile. Tra i futuri iniziati, Copeau inserisce anche Saint-Denis:

Mio nipote è lì al mio fianco, ogni sera quando faccio con lui la mia passeggiata delle cinque, mi dice «Parlami dell'avvenire». Per il momento si occupa di classificare scartoffie e di battere a macchina. Ma in qualche anno sarà un amico iniziato, un collaboratore, un altro uomo *che si sarà donato*... comprendi? Non occorre affatto *accettare le insufficienze che la routine ci impone nei nostri collaboratori*. Non parlo solamente del personale composto dagli attori, che intendo rinnovare da cima a fondo attraverso la mia

¹⁵ «Je pense beaucoup à Michel, que je vais prendre avec moi l'an prochain et que je veux former de mes mains». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. I, p. 635.

¹⁶ «Le Vieux-Colombier rouvrira ses portes d'ici la conclusion de la paix. Son existence est assurée pour de nombreuses an[nées]. Tu seras appelé à prendre [au]près de moi une place très importante, si tu en es digne». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 24 marzo 1915. FMSD, 4-COL-83/98.

¹⁷ «Je ne cesse de penser à la place que tu devras te faire à côté de moi. Tu n'as peut-être pas encore tout à fait compris. Tu comprendras peu à peu. Tu comprendras jusqu'au fond. Il s'agit d'une chose comme il n'en a peut-être pas été réalisé dans notre siècle : une grande œuvre collective, une véritable renaissance». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 31 maggio 1916. FMSD, 4-COL-83/98.

scuola, ma delle maestranze: macchinisti, attrezzisti, elettricisti. Bisogna fare scuola anche lì, che tra noi e loro si stabilisca un rapporto reale, che siano “nelle nostre mani” e che la nostra parola entri davvero nel loro cuore – realmente e non in modo fittizio¹⁸.

Dal 1913 al 1916 Saint-Denis frequenta il gruppo di intellettuali della «Nouvelle Revue Française» e assiste alla fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier, pur senza prendervi parte attivamente. Il rapporto filiale che lo lega a Copeau lo avvicina profondamente anche alla cugina, Marie-Hélène Copeau, detta Maiène, di pochi anni più giovane; legame che purtroppo, col passare degli anni, sarà increspato da disaccordi, perderà vigore, e verrà parzialmente insidiato dalla rivalità, pur conservando misteriosamente una stima *teatrale* reciproca, come vedremo più avanti.

Ma nel 1914 il Vieux-Colombier, che in poco più di un anno è divenuto un punto di riferimento per il teatro parigino grazie alla sua spinta innovatrice, è costretto a chiudere a causa della Grande Guerra, poiché molti degli attori della compagnia sono chiamati alle armi. Nel 1916, lo stesso Saint-Denis è costretto a partire per il fronte; negli anni della guerra, lo scambio epistolare con lo zio si riempie di speranze e buoni propositi: Copeau attende trepidamente il momento in cui un sostituto affidabile ed efficiente lo sollevi dalle incombenze, liberando il suo spirito e calmandogli i nervi, mentre Saint-Denis promette dedizione, impegno e comprensione¹⁹. Ma il conflitto mondiale lo terrà lontano da Parigi e dall'evoluzione del Vieux-Colombier fino al 1919.

È durante la guerra che Copeau inizia a lavorare concretamente al progetto dell'École du Vieux-Colombier, persuaso che il rinnovamento del teatro francese debba partire da un

¹⁸ «À mon tour j'ai eu le cœur transpercé de joie par ce que tu me dis de ton futur fils. Déjà tu le consacres, tu le dédies ! cela est admirable. C'est ainsi qu'une œuvre se fonde. Par une filiation déjà préméditée. Il me semble que je vois les premiers fruits de cette foi que je portais en moi avant même que le moindre commencement de réalisation ne fût visible. Tu promets ton fils. J'offre ma fille. Mon neveu est là à côté de moi qui, chaque soir quand je fais avec lui ma promenade de cinq heures, me dit 'Parle-moi de l'avenir'. Pour le moment il fait des classements de paperasses et tape sur le 'typewriter'. Dans quelques années ce sera un ami initié, un collaborateur, un homme de plus *qui se sera donné...* Comprends-tu ? il ne faut pas du tout *accepter les insuffisances que la routine nous impose chez nos collaborateurs*. Je ne parle pas seulement du personnel comédien que je prétends renouveler de fond en comble au moyen de mon école, mais du petit personnel : machinistes, accessoiristes, électriciens. Il faut là aussi que nous fassions école, qu'un rapport réel s'établisse de nous à eux, qu'ils soient 'dans notre main' et que notre parole entre réellement dans leur cœur – réellement et non fictivement». Lettera di Jacques Copeau a Louis Jouvet, 25 agosto 1915. J. Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, a cura di M.-H. Dasté, S. Maistre Saint-Denis, N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1979, p. 269. J. Copeau, L. Jouvet, *Correspondance. 1911-1949*, a cura di O. Rony, Paris, Gallimard, 2013, pp. 172-173.

¹⁹ Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 10 agosto 1917. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, a cura di M.-H. Dasté, S. Maistre Saint-Denis e N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1993, p. 90.

nuovo concepimento della figura dell'attore e della sua formazione. Nel settembre del 1915, intraprende il «tour teatrale»²⁰ che lo porta a conoscere Edward Gordon Craig, Adolphe Appia ed Émile Jaques-Dalcroze e a confrontarsi con le correnti della regia europea. Due anni dopo, il ministro Georges Clemenceau gli assegna l'incarico di diffondere la cultura francese negli Stati Uniti; Copeau parte dunque per New York insieme alla compagnia del Vieux-Colombier parzialmente ricostituita. Tra il 1917 e il 1919, dunque, nel teatro messogli a disposizione, il Garrick Theatre, organizza una serie di letture e conferenze, oltre a due stagioni di spettacoli. Tornato a Parigi alla fine del 1919, si dedica completamente alla formazione dell'attore, convinto che «un'industria non può fare a meno del laboratorio»²¹, e nel febbraio del 1920 apre l'École du Vieux-Colombier.

È in questo frangente che Saint-Denis, poco più che ventenne, inizia la sua collaborazione ufficiale presso il teatro, non come allievo-attore, ma in qualità di assistente factotum e segretario generale e amministrativo, perfettamente in linea con quanto gli aveva prospettato Copeau in una lettera del 18 luglio 1919:

[...] Bisognerà che tu sia capace – e in questo ti metterò alla prova – di interessarti ai compiti più umili, persino ai più fastidiosi. Per questo dovrai difenderti dal bisogno di divertimento che io trovo in quasi tutti gli uomini e che sciupa il loro valore. Essi vanno subito al gioco e rifiutano la pena. I loro stessi talenti non hanno fondamento. (Sono tristi o dissipati). Seguono in tutto la loro inclinazione. Più è rapida (e facile), più l'abbracciano con soddisfazione. Se io stesso valgo qualcosa, credo che sia soprattutto perché mi sono trovato, per la forza delle cose, continuamente contrariato nella mia educazione. Non ho mai fatto in pieno ed esclusivamente quel che mi piaceva. Pur avendo sempre perseguito i medesimi scopi, non ho tuttavia mai seguito la mia inclinazione. (Per questo, giovane ancora, ho dietro di me un passato così lungo). A tal punto che ora, quando dovrei lasciarmi andare, provo una qualche pena a fare ciò che mi è più naturale. Ho sempre fatto ciò che ho fatto di tutto cuore. So sbucciare fagioli e curare un bambino. So spazzare il pavimento e disporre un mazzo di fiori. Per natura metto tanta anima in un umile

²⁰ Prendo in prestito un'espressione utilizzata da Ines Aliverti. Cfr. M.I. Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M.I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 17.

²¹ J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931, ristampa anastatica 1975; *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di A. Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 61. Questa e tutte le prossime occorrenze sono citate dall'edizione italiana.

compito materiale, quanto nella più alta espressione artistica di cui sono capace. È quella che io chiamo: cultura umana. Ben imperfetta in me, ma che vorrei spingere più lontano in quelli che mi seguiranno. Questo irraggiamento della coscienza in tutte le cose, questa trasfigurazione della materia grazie all'applicazione dello spirito, tale era, penso la virtù eminente degli antichi operai. Anche il lastricato di una cattedrale gotica ha anima, quanto la più bella figura scolpita del portale o del coro... Sentirai dire oggi che la complicazione e il ritmo febbrile della vita moderna non consentono più di lavorare così e che l'uomo superiore deve fare da sé solamente ciò che non può affidare al lavoro di un subalterno, oppure di una macchina. Da questo deriva forse che gli uomini superiori di oggi non fanno opere superiori, né durevoli, che non fanno comunque opere belle. Poiché la bellezza di un'opera è come il respiro di Dio nella sua creazione²².

Ciò che Copeau domanda in questa lettera costituisce forse l'essenza chiara e inequivocabile della richiesta che il Patron ha posto, nel corso della sua avventura teatrale, a ognuno dei suoi collaboratori o discepoli. In nome di un'opera che possa essere considerata superiore, durevole e bella – ovvero sia la fioritura di un teatro nuovo, in cui la drammaturgia e la scena collaborino in armonia alla creazione di spettacoli che sappiano instaurare una rinnovata relazione tra attore e pubblico – occorrono un'abnegazione completa, il sacrificio delle proprie inclinazioni, la rinuncia al divertimento così come alla soddisfazione personale. Al fine di sollecitare la realizzazione di una «grande œuvre collective» è prima di tutto necessario suscitare e diffondere una “cultura umana”, la cui descrizione rassomiglia in tutto e per tutto a quella di una fede, e che punta a formare una famiglia di artigiani religiosamente votati al loro lavoro. La «virtù eminente degli antichi operai», che ipotizziamo essere la fiducia totale in un disegno divino e quindi superiore, la cui realizzazione era demandata alla precisione di ogni individuo nel lavoro comune al «lastricato di una cattedrale», riecheggia nelle parole che Suzanne Bing scrive a Maurice Kurtz in risposta a una serie di domande sull'École du Vieux-Colombier: «La mia collaborazione, non deve essere citata nel dettaglio, né per la tecnica corporea né per il resto. [...] In una cattedrale l'operaio è anonimo [...].

²² Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 18 luglio 1919. La lettera originale indirizzata a Saint-Denis è andata perduta; il testo è oggi pubblicato in J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, pp. 146-147, ma anche in J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., p. 89. Trad. it. a cura di M.I. Aliverti, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 191-192.

Ogni collaborazione aveva la sua fonte in Copeau»²³. Come vedremo più avanti, per Saint-Denis – e per tutti coloro che sono entrati in contatto col progetto di rinnovo teatrale del Patron – sarà impossibile continuare ad assecondare tali richieste e rinunciare all’emancipazione dopo un apprendistato durato dieci anni. È probabilmente proprio Suzanne Bing l’unica ad aver alimentato e custodito l’«applicazione dello spirito» prescritta da Copeau, così come l’abnegazione e la devozione al maestro e al suo verbo, con il rigore e l’intransigenza di una vestale.

Ma nel 1919, quanto Copeau propone al nipote rappresenta indubbiamente la promessa di un futuro glorioso. La prospettiva di affiancare lo zio in qualità di assistente fidato e di contribuire all’opera collettiva da lui progettata aiuta Saint-Denis a superare gli anni della guerra. Copeau chiede obbedienza e Saint-Denis offre devozione, come si evince dalle lettere che il nipote invia allo zio:

Conducimi a una comprensione il più completa possibile... Insegnami un po' per volta. Indicami la direzione che occorre seguire. Che io sia come pasta tra le tue mani. Vorrei che mi modellassi e mi trasformassi con le dita! [...] Sono questa attività giovane e interamente devota che desideri: poiché sono interamente libero. Tu hai bisogno di un collaboratore che acconsenta a farti da sostituto per qualche anno. Capisco. Quale prospettiva per me... Se fossi anche solo sicuro di potere...²⁴

Nella terminologia scelta da entrambi ricorre una matrice religiosa che accosta Copeau a una figura di creatore divino: i collaboratori e gli allievi non sono solo equiparati agli apprendisti nella bottega di un artigiano, ma anche ai seguaci del capo carismatico di una setta («coloro che mi seguiranno», scrive Copeau a Saint-Denis); la bellezza della grande opera che il Patron si ripromette di forgiare è paragonata al «respiro di Dio nella sua creazione»; Saint-Denis si offre come pasta informe che necessita di essere modellata e trasformata per

²³ Lettera di Suzanne Bing a Maurice Kurtz, 6 maggio 1951. La lettera è conservata a Parigi, BnF – Richelieu, Fonds Jacques Copeau (d’ora in avanti FJC), Boîte 1, Dossier 2, e contiene un allegato di 14 fogli protocollo con le osservazioni dell’attrice sul lavoro di ricerca di Kurtz. Questo frammento è citato da Guido Di Palma, che analizza accuratamente il carteggio tra Bing e Kurtz; cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c’è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, pp. 13-51.

²⁴ «Élève-moi jusqu’à une compréhension aussi complète que possible... Enseigne-moi petit à petit. Donne-moi l’orientation qu’il faut. Que je sois une pâte dans tes mains. Je voudrais que tu me façannes et que je me transforme sous ton pouce! [...] Je suis cette activité jeune et entièrement dévouée que tu veux : car je suis entièrement libre. Tu as besoin d’un collaborateur qui consente à te doubler pendant quelques années. Je comprends. Quelle perspective pour moi... si j’étais sûr seulement de pouvoir...». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, non datata. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., p. 88-89.

seguire la giusta direzione, come Dio diede forma all'uomo dal fango della terra; infine, oltre a essere giovane e libero, si dichiara «interamente devoto» alla causa dello zio.

È così che il suo apprendistato come segretario generale ha inizio, al fianco di Jean Schlumberger, che lo istruisce sulle mansioni assegnategli: responsabile della biglietteria, curatore delle pubbliche relazioni, addetto a incarichi di tipo amministrativo, direttore di scena e assistente durante le prove. Il suo impegno si dimostra efficace e suscita l'approvazione di Copeau, che appunta nel suo diario: «Michel, per la regolarità del suo lavoro, supera le mie aspettative»²⁵. Lo stesso Schlumberger, in una lettera indirizzata a Maria Van Rysselberghe, ne elogia la velocità di apprendimento: «Il giovane Michel è un eccellente segretario generale che si prende delle responsabilità senza che io debba intervenire; potrò progressivamente rimettermi al lavoro [...]»²⁶.

Contrariamente alle speranze di Saint-Denis, il suo lavoro come attore all'interno della compagnia del Vieux-Colombier tarda ad affermarsi; infatti, la sua prima apparizione in palcoscenico risale al 1922, quando interpreta il ruolo di Curio in una ripresa di *La nuit des rois*, diretto da Copeau e andato in scena la prima volta durante la stagione di apertura del Vieux-Colombier. In compenso, gli viene offerta l'opportunità di seguire le prove degli spettacoli in qualità di assistente e direttore di scena, attività che gli consentono di osservare e apprendere il metodo registico del Patron²⁷. Come è facile intuire, il contatto costante e prolungato con il lavoro *produttivo* – e non *pedagogico* – di Copeau segna indelebilmente l'intera carriera artistica di Saint-Denis, e ne forgia la sua visione dell'attore e del teatro. Negli stessi anni, Maiène, Jean Dasté, Étienne Decroux e tutti gli altri allievi dell'École du Vieux-Colombier seguono un percorso *pedagogico* fondato sulla ricerca e sulla sperimentazione, ma separato da qualunque attività di produzione e messinscena della compagnia. Al contrario, l'addestramento di Saint-Denis è completamente immerso nel sistema *produttivo* del Théâtre du Vieux-Colombier, in linea con le modalità di apprendistato tipiche delle compagnie di comici tradizionali. Il giovane Michel si lascia ben presto conquistare dalle «répétitions» professionali della compagnia, e soprattutto dalla profondità del processo creativo che

²⁵ «Michel, par la régularité de son travail, dépasse mon attente». Diario di Jacques Copeau, annotazione del 26 novembre 1919. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 176.

²⁶ «Le jeune Michel fait un excellent secrétaire général qui prend des responsabilités sans que j'aie à intervenir ; je vais progressivement pouvoir me remettre au travail [...]». Lettera di Jean Schlumberger a Maria Van Rysselberghe, citata in J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., p. 135.

²⁷ Come nota Jane Baldwin, Saint-Denis sfrutta l'inizio del suo apprendistato per scoprire e imparare le varie professioni teatrali, sia quelle tecnico-organizzative che quelle artistiche. Cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., p. 19.

Copeau riesce a raggiungere con attori di grande talento, quali Suzanne Bing e Jouvet²⁸. Del resto, già nel 1917, Saint-Denis aveva manifestato stima e fiducia nei confronti di Suzanne Bing, che nel suo quaderno di appunti segnala di aver ricevuto una lettera da parte del giovane Michel, che dice di apprezzare il suo ruolo *complementare* all'opera di Copeau, all'interno della "casa" del Vieux-Colombier:

In risposta a una lunga lettera, racconto di ciò che succede qui, Michel mi ha scritto una lettera di cui sono molto fiera; dice che a suo parere completo l'azione di suo zio in ciò che riguarda la casa; mi dà la sua fiducia di adolescente. Sento la sua giovinezza, che gli fa esaltare la più piccola possibilità di bellezza, l'essere tenuti a non deluderla è uno stimolante eccellente. Adolescenti, è il vostro cuore e il vostro spirito che vorrei cogliere; per la vostra anima, il vostro entusiasmo, il bisogno a ogni costo di ciò che più è bello, la nostra fu abbastanza simile²⁹.

In una lettera dell'estate del 1921, che non ha trovato spazio nelle raccolte di documenti finora pubblicati su questo intervallo cronologico, Saint-Denis comunica allo zio la soddisfazione per quanto ha avuto modo di apprendere grazie alla sua posizione all'interno del Vieux-Colombier, e l'ambizione, per le stagioni successive, di crescere come regista:

Ho imparato molto avvicinandomi alla scena. [...] Il mio mestiere può sembrare un po' ingrato, [...] mi è facile crederlo adesso che ho fatto un passo verso un lavoro più esclusivo vicino alla scena. Non ho fatto altro

²⁸ All'inizio degli anni Sessanta, ricostruendo la sua esperienza con la compagnia del Théâtre du Vieux-Colombier, Saint-Denis ricorda il metodo quasi scientifico che Jouvet seguiva durante le prove con Copeau, senza celare la sua posizione di osservatore incantato. Cfr. M. Saint-Denis, *Mes années au Vieux-Colombier*, cit., pp. 66-67: «Mais ce qui était beau, c'était de le voir [Copeau] traiter des acteurs en possession de leur métier, comme Suzanne Bing, Valentine Tessier, et surtout Louis Jouvet. Jouvet savait répéter. Il y apportait un mélange d'artisanat ouvrier, de modestie et de science, dont je n'ai jamais vu l'équivalent où que ce soit. Il paraissait toujours calme et en possession de lui-même ; il donnait son texte à mi-voix, comme pour ne pas troubler la sorte d'accord qu'il établissait patiemment entre son émission vocale, sa propre vie intérieure et la vie naissante de son personnage. Et cependant, il prenait les indications de Copeau plus rapidement que quiconque [...]. Lorsqu'il avait, avec méthode, presque toujours consciemment, établi ses correspondances intérieures, alors Jouvet commençait à sortir son texte ; il ne courait jamais après son personnage ; on avait l'impression que celui-ci lui était soudainement donné comme un résultat naturel de cette méthode quasi scientifique». Lo stesso brano è citato anche nel quinto volume dei *Registres*. Cfr. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., pp. 176-178.

²⁹ «En réponse à une longue lettre, récit de tout ce qui se passe, Michel m'a écrit une lettre dont je suis bien fière ; il me dit que je complète envers lui l'action de son oncle en ce qui concerne la maison ; il me donne sa confiance d'adolescent. Je sens sa jeunesse, qui lui fait exalter la moindre possibilité de beauté, c'est un excellent stimulant d'avoir à ne pas décevoir cela. Adolescents, c'est votre cœur et votre esprit que je voudrais saisir ; pour votre âme, votre enthousiasme, besoin à tout prix du plus beau, la nôtre fut assez semblable». Annotazione di S. Bing nel suo quaderno di appunti, 15 settembre 1927. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 189

che imparare ciò che è. Ma è sufficiente affinché io possa pensare a un'organizzazione migliore, basata sulla semplice conoscenza. Non mi resta che fare il mestiere con precisione, praticarlo ogni giorno, rigorosamente, intendo il mestiere della regia. [...] Sai già tutto ciò, e quale lavoro mi rimanga da compiere affinché la mia collaborazione sia soddisfacente su questo punto. Ma sento una grande passione che mi dice che devo arrivarci, [...] non ho mai pensato che mi fossi perso, che non fossi sulla mia strada³⁰.

Secondo Paul-Louis Mignon, i servizi di cui Jouvét era incaricato passano in fretta sotto il controllo del segretario generale³¹. Indubbiamente, avendo conquistato la stima e la fiducia dello zio, Saint-Denis ottiene in poco tempo – all'incirca due anni – il ruolo di braccio destro di Copeau. Ma è solo nel settembre del 1922, in una lettera indirizzata a Jouvét, che Copeau espone il nuovo assetto che intende dare al Vieux-Colombier:

Voglio che tutto nella casa obbedisca a una direzione unica e non consideri che il bene e la prosperità di tutti. Ciò, non solo in linea di principio, ma in effetti. E che ciascuno sia impiegato al meglio, nel posto che gli assegnano le sue attitudini e il suo carattere.

Gli Atelier saranno condotti sotto la sorveglianza e la diretta autorità dell'amministrazione del teatro.

Il servizio della scena sarà separato dal servizio degli Atelier, e situato sotto il controllo e la direzione di un servizio di regia che verrà sistemato nel locale che tu occupi attualmente in teatro.

L'amministrazione, gli atelier, la regia saranno collegati alla direzione della segreteria generale che avrà così il controllo generale dei servizi d'esecuzione, ovvero dell'intero teatro o esercizio, nel suo funzionamento quotidiano³².

³⁰ «J'ai beaucoup appris en m'approchant de la scène. [...] Mon métier a pu sembler un peu ingrat, [...] je peux y croire maintenant que j'ai fait un pas vers un travail plus exclusif près de la scène. Je n'ai fait qu'apprendre ce que c'est. Mais cela suffit pour que je puisse songer à une organisation meilleure, basée sur la simple connaissance. Il me reste à faire précisément le métier, à le pratiquer chaque jour, strictement, j'entends le métier de la régie. [...] Tu sais tout cela et quel travail il me reste à abattre pour que ma collaboration soit sur ce point satisfaisante. Mais je me sens une grande passion qui me dit que j'y dois arriver, [...] jamais je n'ai eu la pensée que je m'étais fourvoyé, que je n'étais pas dans ma voie». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 1° agosto 1921. FMSD, 4-COL-83/101.

³¹ P.-L. Mignon, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, Paris, Julliard, 1993, p. 210.

³² «Je veux que tout dans la maison obéisse à une direction unique et n'ayant en vue que le bien et la prospérité de tous. Cela, non pas en principe, mais en fait. Et que chacun soit employé pour le mieux, à la place que lui assignent ses aptitudes et son caractère. Les Ateliers seront ramenés sous la surveillance et l'autorité

Come appare evidente, questa nuova organizzazione conferisce a Saint-Denis un controllo maggiore sui diversi ambiti del Vieux-Colombier, e va di pari passo con l'inasprimento dei rapporti tra Copeau e Jouvet. Poche settimane prima, a tal proposito, il Patron aveva scritto nel suo diario: «J[ouvet] abbastanza patetico, ma su questo punto non cerco più nulla da recuperare, al contrario»³³.

In seguito all'allontanamento definitivo di Jouvet, la presenza di Saint-Denis si dimostra necessaria e indispensabile: se sul piano artistico il suo contributo non è in grado di rimpiazzare quello degli storici collaboratori del Patron, le sue competenze in ambito organizzativo consentono a Saint-Denis di provvedere alle incombenze pratiche. Come scrive in una lettera – ancora inedita – del luglio 1922, Copeau si sente alleggerito da quando il nipote è subentrato alla conduzione del teatro:

Bisogna che tu arrivi ad assistermi interamente. Credo che tu ne abbia la stoffa. Confido in te. Sino ad ora, hai superato di molto le mie aspettative. Ancora un po' di pazienza e realizzeremo un'istituzione solida dalla quale partirà un grande sviluppo. Per questo occorre che tu sia saldo come la roccia, costante come la terra... Lavorare insieme a te, specie quando non mi sento più stanco, diviene per me una cosa così gioiosa.
[...] Tu alleggerisci la mia stanchezza, [...] posso appoggiarmi a te [...], grazie a te il Vieux-Colombier può prendere un nuovo slancio, assumere già dall'anno prossimo una nuova posizione³⁴.

Il principale e immediato obiettivo di Copeau è dunque quello di realizzare «un'istituzione solida», composta da collaboratori fidati, ben saldi e costanti, i quali, occupandosi delle questioni pratiche, lascino a lui il tempo e l'energia necessari affinché il «grand développement» che ha lungamente progettato possa finalmente prendere piede.

directe de l'administration du théâtre. Le service de la scène sera rendu distinct du service des Ateliers et placé sous le contrôle et la direction d'un service de régie qui sera installé dans le local que tu occupes actuellement au théâtre. L'administration, les ateliers, la régie seront reliés à la direction par le secrétariat général qui aura ainsi le contrôle général des services d'exécution, c'est-à-dire du théâtre tout entier ou exploitation, dans son fonctionnement quotidien». Lettera di Jacques Copeau a Louis Jouvet, 28 settembre 1922. J. Copeau, L. Jouvet, *Correspondance. 1911-1949*, cit., p. 449.

³³ «J[ouvet] assez lamentable, mais sur ce point je ne cherche plus rien à rattraper, au contraire». Diario di Jacques Copeau, annotazione del 6 settembre 1922. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 199.

³⁴ «Il faut que tu arrives à me seconder entièrement. Je crois que tu en as l'étoffe. J'ai confiance en toi. Jusqu'à présent, tu as de beaucoup dépassé mon attente. Encore un peu de patience et nous allons réaliser l'établissement solide d'où partira un grand développement. Pour cela il faut que tu sois ferme comme le roc, constant comme la terre ... Notre travail ensemble, dès que je ne suis plus fatigué, devient pour moi quelque chose de si joyeux. [...] Tu soulages ma fatigue, [...] je peux m'appuyer sur toi [...] grâce à toi le Vieux-Colombier peut prendre un nouvel essor, entrer dès l'an prochain dans une place nouvelle». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 29 luglio 1922. FMSD, 4-COL-83/102.

2. I rapporti con l'École du Vieux-Colombier

È proprio all'interno dell'École du Vieux-Colombier³⁵ che il Patron, attraverso il pragmatismo di Suzanne Bing – che come sottolinea Guido Di Palma costituisce la vera e propria «ragion pratica e sperimentatrice di questo lavoro testardo e appassionato»³⁶ – inizia a studiare l'espressione corporea dell'attore. A tal fine la danza, il mimo, l'improvvisazione e le maschere sono assunti come strumenti pedagogici. Con l'obiettivo di rinnovare le forme dell'espressione drammatica, agli allievi, scelti soprattutto per le loro caratteristiche di individui piuttosto che per loro abilità attoriali³⁷, era richiesta una disciplina rigorosa³⁸.

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*³⁹: «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*»⁴⁰. La maschera viene scoperta, dunque, innanzitutto

³⁵ Sulla questione della scuola, si vedano in particolare: B. Kusler Leigh, *Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau*, «Mime Journal», 9-10, 1979; D. Gontard, *Jacques Copeau et les problèmes d'école*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 35 (1983), 1, pp. 110-116; C. Sicard, *Jacques Copeau et l'École du Vieux-Colombier*, in P. Pavis, J.-M. Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, «Bouffonneries», n. 34, 1995, pp. 116-126; J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, a cura di C. Sicard, Paris, Gallimard, 2000; T.J. Donahue, *Improvisation and the Mask at the École du Vieux Colombier: The Case of Suzanne Bing*, «Maske und Kothurn», XLIV, 1-2 (2001), pp. 161-172; G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», cit.; R. Doyon, *Suzanne Bing, l'acolyte, ou l'histoire de la création de l'école du Vieux-Colombier*, in M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», n. 12, octobre 2014, pp. 50-54.

³⁶ G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit, p. 18.

³⁷ Il racconto che Jean Dasté fa a Paul-Louis Mignon sulla sua ammissione alla scuola, è fortemente emblematico: Dasté non descrive un'audizione, bensì un incontro durante il quale Copeau ha cercato di comprendere quali fossero le inclinazioni e gli interessi del giovane, più che le sue doti attoriali vere e proprie. P.-L. Mignon, *Jean Dasté*, Paris, Les Presses Littéraires de France, 1953, p. 15.

³⁸ Oltre alla vasta documentazione esistente, è opportuno citare in aggiunta anche il ricordo di Saint-Denis rispetto a questo particolare argomento. Cfr. M. Saint-Denis, *Le Cinquantenaire du Vieux-Colombier*, «Premières», n. 38, oct. 1963, s.i.p (cfr. FMSD, 4-COL-83/51): «L'École [...] était certes un centre de formation; on n'y entrait pas facilement et l'élève, dont l'initiative et l'invention dramatique étaient constamment sollicitées, y était, en toute liberté, soumis à une discipline et à un régime rigoureux».

³⁹ Come vedremo nell'ultima parte della ricerca, dedicata all'*acting training* messo a punto da Saint-Denis all'interno delle sue esperienze didattiche londinesi, 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. Cfr. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982, pp. 169-181.

⁴⁰ «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». M. Saint-Denis intervistato da M.H. Berger, in M.H. Berger, *La Compagnie des Quinze qui fit ses débuts, en Bourgogne, dans les villages, est aujourd'hui l'un des théâtres d'art intéressant de Paris*, «Excelsior», 19 mars 1933, p. 5.

come elemento costitutivo dell'allenamento dell'attore, come uno strumento volto ad accrescere l'espressività del corpo e il controllo che l'allievo esercita su di esso, oltreché 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*»⁴¹. Dovendo fronteggiare problemi legati all'espressività del corpo dell'attore inesperto, la copertura del volto 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.

Come anticipato nel paragrafo precedente, per alleggerire la stanchezza del Patron, non deluderne le aspettative e permettere al Théâtre du Vieux-Colombier di seguire un nuovo slancio, Saint-Denis rinuncia almeno temporaneamente alla sua formazione attoriale. Infatti, gli incarichi organizzativi e amministrativi gli impediscono di frequentare assiduamente l'École. Ciononostante, riesce a partecipare ad alcune lezioni, e a seguire – seppur in modo intermittente – il training degli allievi-attori, come dimostrano le annotazioni di Marie-Madeleine Gautier, che, nel suo fascicolo di appunti, ne segnala la presenza attiva nella trascrizione di numerosi esercizi⁴². Si tratta di un documento interamente manoscritto di grande interesse per quanto riguarda gli anni della Scuola. Il fascicolo contiene tre quaderni: nel primo, si trovano annotazioni sulle lezioni di civiltà e di cultura dell'antica Grecia (religione, storia, filosofia, feste, tradizioni, abbigliamento, letteratura, usanze, ecc.); il secondo contiene appunti sulle lezioni di storia della musica; il terzo è dedicato al corso di strumenti musicali tenuto da M. Daniel Lazarus. Ad essi, bisogna aggiungere due quaderni pentagrammati, molto più sottili: il primo contiene la partitura musicale di *Le chant du Jeudi*⁴³, un dramma in versi composto da Georges Chennevière⁴⁴ per gli allievi del gruppo A della Scuola e poi messo in scena nel luglio del 1923 sotto la direzione di Marie-Madeleine

⁴¹ «L'emploi du masque fut donc d'abord, pour nous, un *manière de travail*. *Ibidem*, il corsivo è di chi scrive.

⁴² Cfr. *École du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier, 1921-1922*. FMSD, 4-COL-83/291.

⁴³ Si veda anche «*Le chant du jeudi*» de Georges Chennevière, mise en scène par Marie-Madeleine Gautier, notes de Charles Goldblatt, conduite Marie-Hélène Dasté. FJC, Boîte 3 École, cartella 5. L'individuazione di questo documento si deve alla tesi di dottorato di Gessica Scapin, «*Il s'agit d'être*». Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau, Università degli studi di Padova, 2012, p. 303.

⁴⁴ Georges Chennevière (1884-1927), poeta, drammaturgo e giornalista, insegna all'École du Vieux-Colombier a partire dal 1921. Con entusiasmo si unisce alla trasferta in Borgogna, per lasciare il gruppo il primo marzo 1925.

Gautier⁴⁵; il secondo invece riporta gli spartiti di diversi canti popolari. All'interno del fascicolo sono inoltre conservati numerosi fogli sparsi, sui quali si leggono le descrizioni di alcuni esercizi fatti dagli allievi della Scuola; oltre ai nomi più ricorrenti – Maiène (Marie-Hélène Copeau), Dasté (Jean Dasté), Madeleine (Marie-Madeleine Gautier), Ève (Marie-Ève Lievens), Yvonne (Yvonne Galli) – spunta di tanto in tanto quello di Michel. Tra le annotazioni è possibile distinguere: la trascrizione di un dialogo tra un personaggio non meglio identificato e un coro; degli appunti su alcuni personaggi della Commedia dell'Arte, in particolare Sganarello, Scapino e Brighella; degli appunti presi durante una lezione su Molière tenuta da Copeau, segnalato dalla dicitura *Patron*, cosa che potrebbe farci supporre che il resto degli appunti siano stati presi durante le lezioni ad opera di Suzanne Bing o di altri insegnanti; uno scenario in maschera dal titolo *Les êtres*, con Maiène e Madeleine come personaggi in dialogo con il coro, composto dagli altri allievi, tra i quali figura anche Saint-Denis⁴⁶; la trascrizione di alcuni esercizi con la maschera, condotti da Marie-Ève Lievens e Yvonne Galli⁴⁷. Gli appunti, corredati da rapidi schizzi illustrativi, sono purtroppo redatti con una calligrafia estremamente disordinata e difficile da decifrare.

Tuttavia, è stato possibile distinguere alcuni brani, non dissimili dagli appunti delle lezioni della Scuola presi da Maiène tra la fine del 1921 e l'inizio del 1922⁴⁸, che si soffermano sulla «*préformation de l'action*». Si tratta di quell'«*état préalable*» che deve precedere qualunque azione che l'allievo-attore compia sulla scena o durante un esercizio. Nelle parole di entrambe le allieve, lo “stato preliminare” di silenzio e raccoglimento è imprescindibile al fine di uscire da sé per potersi appropriare di un altro e con l'altro identificarsi, processi essenziali a quel «*sens dramatique*» che ogni attore deve avere. Nelle sue annotazioni, Marie-Madeleine Gautier riporta:

⁴⁵ Cfr. B. Kusler Leigh, *Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau*, cit., pp. 37-38. Il numero speciale della rivista costituisce una pubblicazione parziale della tesi di dottorato di B. Kusler Leigh, dal titolo *Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux Colombier, 1920-1929*, University of Winsconsin, 1974. La studiosa, che per la sua ricerca aveva beneficiato dell'aiuto diretto di Marie-Hélène Dasté, aveva promesso di non pubblicare la sua tesi fin quando il sesto volume dei *Registres*, interamente dedicato alla Scuola, non avesse visto la luce. Cosa che avvenne solo nel 2000; come spiega dettagliatamente Claude Sicard nell'*Avertissement*, Kusler Leigh tenne fede all'impegno preso, con l'unica eccezione del numero speciale di «*Mime Journal*» sopracitato, che tuttavia non è altro che un «*résumé passionnant*» dell'intera tesi (J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 29). Su *Le chant de Jeudi*, cfr. anche: J. Copeau, *Registres V. Les Registres du Vieux Colombier III. 1919-1924*, cit., p. 361; C. Sicard, *Jacques Copeau et l'École du Vieux-Colombier*, in P. Pavis, J.-M. Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, cit., pp. 123-124.

⁴⁶ È possibile che questo scenario corrisponda o integri i *Jeux de petits démons* e il *Jeu du Goldoni*, pubblicati in J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., pp. 308-309.

⁴⁷ Si tratta degli stessi esercizi che Maiène trascrive nei suoi appunti. Cfr. *ivi*, pp. 301-303.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 299 sgg. Alcuni di questi brani sono tradotti in italiano da Ines Aliverti. Cfr. J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 214-215.

Un attore, anche senza testo, deve continuare a vivere il suo personaggio e ad agire. Non ci si può dare se non ci si possiede. Anche prima di darsi a un'azione, bisogna concentrarsi e raccogliersi per dominarsi bene. È nel raccoglimento che avviene la *preformazione dell'azione*.

[...]

La preformazione deve esserci sempre. Occorre uno *stato preliminare* [da compiersi] in un'altra azione, in un altro sentimento o nell'immobilità affinché l'espressione successiva sia visibile e comprensibile⁴⁹.

Seguono le trascrizioni di alcuni esercizi in cui tutte le esecutrici, dopo aver abbassato la maschera sul volto e prima dello svolgimento vero e proprio del compito loro assegnato, si concedono un momento di «absence d'action ou autre action préalable», ognuna a suo modo: Marie-Ève Lievens esamina la stanza, in piedi, con le mani dietro la schiena, contro il muro⁵⁰; Yvonne Galli si guarda intorno, in piedi, nel laboratorio⁵¹; Monique Schlumberger cammina nel laboratorio a testa bassa⁵²; Maiène è seduta su una sedia accanto a un tavolo con le gambe incrociate, e tesse un cesto⁵³. Queste “azioni preliminari” hanno il compito di preparare tanto il corpo quanto lo spirito dell'attore all'«attaque»: servono a favorire la concentrazione e il controllo del proprio strumento affinché la performance in scena sia leggibile, chiara da individuare e da comprendere.

Negli anni successivi alla Scuola, l'espressione “stato preliminare” e il concetto che intende indicare sembrano evolvere in modo poco prevedibile. Nel 1926, ad esempio, in un quaderno di appunti sul lavoro della Scuola dopo il trasferimento a Morteuil, Suzanne Bing adopera la stessa dicitura. Ma a quest'altezza cronologica, la formula «état préalable» viene utilizzata per nominare la capacità dell'attore di attingere alle risorse personali per provare i sentimenti che originano e muovono le azioni del personaggio, poiché essere in grado – o nello *stato* – di provarli è la prima condizione per poterli mostrare⁵⁴.

⁴⁹ «Un acteur, même sans texte, doit continuer à vivre son personnage et à agir. On ne peut pas se donner si l'on ne se possède pas. Aussi avant de se donner à une action, il faut pour bien se posséder, se concentrer, se recueillir. C'est dans le recueillement que se fait la *préformation de l'action*. [...] La préformation doit toujours exister. Il faut un *état préalable* dans une autre action, dans un autre sentiment ou dans l'immobilité pour que l'expression suivante soit visible et compréhensible». *École du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier, 1921-1922*. FMSD, 4-COL-83/291, s.i.p. I corsivi sono di chi scrive.

⁵⁰ «Elle examine la salle, debout, les mains derrière le dos, contre le mur». Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 301.

⁵¹ «Elle cherche des yeux les colombes, debout dans l'atelier». Cfr. *ivi*, p. 302.

⁵² «Elle marche dans l'atelier la tête baissée». Cfr. *ivi*, p. 303.

⁵³ «Elle est assise sur une chaise à côté d'une table, les jambes croisées, et tisse un panier». Cfr. *ivi*, p. 304.

⁵⁴ Cfr. S. Bing, *Notes pour servir à résumer Méthodes*, 1926. FJC, non classé, Boite 2, pochette 6: École (Morteuil), Cahier de Suzanne Bing, note mss., fogli 20-24. Alcuni estratti dal quaderno sono pubblicati e

O ancora, nel 1958, 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 preliminare all'utilizzo della maschera, ovvero l'atto del guardarla attentamente prima di indossarla, di contemplarla in silenzio, in attesa, senza però utilizzare esplicitamente l'espressione «état préalable». Dasté descrive un atteggiamento che denota grande rispetto nei confronti dello strumento:

Prima di abordare 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 sentire⁵⁵.

Per quanto tarda, la testimonianza conferma quanto rilevato sia negli appunti di Maiène che in quelli di Marie-Madeleine Gautier: durante le lezioni della Scuola gli allievi erano autorizzati a procedere con l'esercizio solo in seguito a un momento di preparazione, raccoglimento e concentrazione. Ma a ben guardare, il discorso di Dasté restringe e specifica il concetto di "stato preliminare", consentendo l'esecuzione dell'esercizio solo una volta che gli allievi fossero «ben impregnati di ciò che è una maschera e dell'attitudine interna ed esterna che bisogna avere per portare una maschera»⁵⁶. Questa espansione del concetto denuncia in realtà un tradimento, per quanto inconsapevole. Dasté sembra qui confondere la successione delle ricerche sceniche e anticipare agli anni dell'École du Vieux-Colombier una concezione della maschera tipica, come vedremo più avanti, del lavoro dei Copiaus in Borgogna. Egli infatti supera l'idea della maschera come strumento e attribuisce alla Scuola un elemento che sarà elaborato solo dopo l'allontanamento da Parigi, ossia la maschera-personaggio.

Un ultimo esempio, infine, anch'esso tardo, ci conferma il sospetto di anacronismo involontario nella testimonianza di Dasté. Riguarda l'esperienza fatta da Pierre Rischmann

analizzati in un recente articolo di Guido Di Palma, che ringrazio per avermi fornito una copia della sua trascrizione. Cfr. G. Di Palma, *Per una storia della maschera come strumento della professione*, «Biblioteca Teatrale», BT 117-118, 1, 2016, pp. 187-234. Nell'antologia *Artigiani di una tradizione vivente*, Ines Aliverti inserisce un breve testo non dissimile, sempre firmato da Suzanne Bing, ma precedente di qualche anno, il cui titolo tradotto in italiano è *Maschere. Esercizi di maschera (1921-22): note di Suzanne Bing*. Cfr. J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 214.

⁵⁵ Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis, 1958; testo originale dattiloscritto in *Dialogue avec Jean Dasté: l'École*. FMSD, 4-COL-83/39, s.i.p. Trad. it. a cura di M.I. Aliverti, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 264-265.

⁵⁶ Ivi, p. 265.

(nome d'arte: Pierre Alder) in qualità di allievo-attore all'interno della Compagnie des Quinze (1931-1935), fondata da un gruppo di ex Copiaus dopo la fine dell'avventura in Borgogna, sulla storia della quale ci soffermeremo nel quarto e nel quinto capitolo. Nelle sue memorie (*Les temps de la Compagnie des Quinze*, un documento inedito di circa 130 cartelle dattiloscritte, redatto nel 1984), Rischmann rievoca l'audizione da lui sostenuta con Saint-Denis, regista e direttore artistico, per entrare in compagnia, orientativamente tra il 1930 e il 1931, quindi dopo lo scioglimento dei Copiaus ma prima del debutto parigino dei Quinze. La descrizione dell'incontro si rivela fortemente indicativa per comprendere l'approccio al lavoro di improvvisazione con le maschere della compagnia. Omettendo ancora una volta la dicitura «état préalable», la terminologia che Rischmann utilizza non si discosta affatto da quella di Dasté:

[Saint-Denis] 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»⁵⁷.

Alla luce di queste due testimonianze possiamo dire che sia per Dasté che per Saint-Denis lo “stato preliminare” e dunque indispensabile all'improvvisazione fosse l'essere «ben impregnati», «ben penetrati» dalla stessa maschera. L'essere *divorati* – per utilizzare le parole del Prologo de *L'illusion* – «d'une personne étrangère qui tend à devenir en toi plus présente que toi-même. Tu n'es tout à fait prêt que si tu es complètement remplacé. [...] Moi je ne joue plus, je suis usé»⁵⁸.

⁵⁷ «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'abaisserez. À partir de ce moment vous ne pouvez plus vous exprimer personnellement. Vous direz ce que vous voudrez, ou plutôt de ce que votre personnage dira. Vous ne parlerez en tant que vous même qu'un fois le masque relevé”». P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), pp. 280-281. Il corsivo è di chi scrive.

⁵⁸ Cito dall'articolo di Roberto Cuppone che fornisce un'acuta analisi e un resoconto dettagliato della pièce *L'illusion* di Jacques Copeau, andato in scena per la prima volta in Svizzera il 3 ottobre 1926, e rapidamente divenuto un cavallo di battaglia della compagnia dei Copiaus, che approfondiremo nel corso dei prossimi capitoli. Mi permetto di lasciare la citazione in francese, e di fornire di seguito una mia traduzione in italiano:

La distanza esistente tra i quattro esempi appena riportati, ovvero tra quattro modalità differenti di intendere lo “stato preliminare”, e dunque la *conditio sine qua non* della performance, ci consente di misurare l’evoluzione avvenuta dalle sperimentazioni dell’École du Vieux-Colombier alla prassi produttiva della Compagnie des Quinze. Se per Maiène e Marie-Madeleine Gautier, a cavallo tra 1921 e 1922, si tratta di un momento di silenzio e raccoglimento – del quale Copeau aveva apprezzato i risultati nella ritmica di Jaques-Dalcroze⁵⁹ – volto a valorizzare l’espressione corporea susseguente, quattro anni dopo, in Borgogna, nelle parole di Suzanne Bing, l’«état préalable» diviene la necessità di aver fatto esperienza di ciò che si deve mostrare sulla scena. Saint-Denis e Dasté, invece, dirottano il concetto e lo inseriscono in una prospettiva molto specifica: quella della maschera come personaggio, come elemento drammaturgico. Questo scarto corrisponde al processo di trasformazione che, come vedremo più avanti, sancisce l’allontanamento dei Copiaus dal sentiero tracciato da Copeau.

Inoltre, osservando con più attenzione la testimonianza fornita dalle memorie di Rischmann, un altro aspetto distintivo nell’atteggiamento di Saint-Denis come “maestro” e “regista” emerge chiaramente: il tono che utilizza nel guidare l’esercitazione dell’aspirante allievo-attore è assolutamente prescrittivo. La qualità del suo approccio denuncia già una deriva protocollare: gli esercizi proposti a mo’ di audizione hanno ormai scisso il loro legame con la dimensione della ricerca, e appaiono in qualche modo già collaudati. In altre parole, la ricerca pedagogica di una via di formazione è qui giunta a conclusione. E la scuola interna alla Compagnie des Quinze si prospetta solo come il banco di prova, il luogo di inveroamento dell’efficacia di una serie di esercizi che inducono a una serie di esperienze; all’interno di essa, agli allievi non viene richiesto di *cercare*, come accadeva all’École du Vieux-Colombier, ma di *applicare* un protocollo già confezionato.

La presenza dei quaderni di appunti di Marie-Madeleine Gautier⁶⁰ all’interno del Fonds Michel Saint-Denis a Parigi (BnF – Richelieu) non desta stupore: dopo la separazione dalla moglie Marie Ostroga, detta Miko, dalla quale aveva avuto due figli, Jérôme e Christine⁶¹,

«di una persona estranea che tende a divenire in te più presente che te stesso. Non sei del tutto pronto fin quando non sei completamente sostituito. [...] Io non recito più, sono usato». Cfr. R. Cuppone, «*Moi, je ne joue plus*», *L’illusion* di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, p. 341.

⁵⁹ Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L’école du Vieux-Colombier*, cit., p. 74.

⁶⁰ *École du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier, 1921-1922*. FMSD, 4-COL-83/291.

⁶¹ Sull’attesa della seconda figlia di Michel e Miko Saint-Denis, Christine, oggi in De La Potterie, non ho potuto fare a meno di notare qualche incongruenza nel *Journal de bord des Copiaus*. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di D. Gontard, Paris, Editions Segher, 1974. In un’annotazione del 25 marzo 1925

Saint-Denis ha una lunga relazione con Madeleine, che dura almeno fino al trasferimento a Londra nel 1935, e dalla quale nasce un figlio, Blaise⁶². L'unico altro documento sui tempi della Scuola presente nell'archivio parigino è la bozza di un articolo – poco conosciuto dagli studiosi dell'ambito – per la rivista «La Nouvelle Éducation», dal titolo *L'École du Vieux-Colombier*, firmato dagli allievi⁶³. Probabilmente, la bozza dattiloscritta si trova tra le carte di Saint-Denis poiché è lui a occuparsi delle pubbliche relazioni e a fare da ufficio stampa per tutte le attività del Théâtre du Vieux-Colombier. L'articolo viene pubblicato nel maggio del 1924, e contiene un'interessante descrizione degli «exercices dramatiques», vale a dire degli esercizi concepiti per allenare l'immaginazione drammaturgica degli allievi-attori:

Siamo un gruppo di dieci ragazzi e ragazze che amano il Teatro e vogliamo consacrarvi la nostra vita. Lavoriamo tutti i giorni insieme per sette o otto ore. Al di fuori dei nostri studi propriamente detti: ginnastica, acrobatica, musica, danza, canto, lavori manuali, storia del teatro, ecc., abbiamo diverse ore ogni settimana durante le quali lavoriamo solo tra di noi agli esercizi drammatici. Un allievo ha l'idea di uno scenario, se viene accettata dagli altri ci si mette all'opera. Seguendo l'ordine del lavoro, l'uno o l'altro è incaricato di valutare l'effetto e di avanzare delle critiche. Quando l'esercizio ha preso forma, lo mostriamo al nostro professore, che corregge e consiglia, e dopo un altro periodo di lavoro lo mostriamo al Patron. L'iniziativa personale è lasciata ancora al nostro gruppo per i dettagli dell'organizzazione interna [...]⁶⁴.

è riportato che Saint-Denis annuncia al gruppo dei Copiaus la seconda gravidanza della moglie, con termine previsto per il mese di ottobre dello stesso anno (cfr. *ivi*, p. 71). Il 23 settembre viene infatti segnalata la nascita di Christine Saint-Denis (cfr. *ivi*, p. 90). Eppure, già il 31 maggio, un'annotazione informa del fatto che «Maïène a fait des figurines de Jérôme et Christine» (*ivi*, p. 78), così come il 13 settembre si attende «la naissance de Christine» (*ivi*, p. 89). Considerando l'arretratezza della medicina prenatale dell'epoca, che impediva ai genitori di conoscere il sesso del nascituro prima del parto, possiamo escludere che i Saint-Denis avessero scelto preventivamente il nome del secondogenito, certi del sesso femminile. Queste banali osservazioni, per natura irrilevanti rispetto alla finalità della ricerca, ci consentono però di mettere a fuoco un problema forse ancora poco studiato sul documento: ovvero, non tanto l'autorialità collettiva del *Journal*, sulla quale chiarisce per primo Denis Gontard nell'edizione del documento da lui curata (cfr. *ivi*, pp. 15-16), e altri dopo di lui come vedremo nel capitolo successivo, quanto piuttosto la datazione della redazione del documento, o almeno una sua ampia revisione. Infatti, una plausibile spiegazione di questo uso prematuro del nome Christine è che sia in realtà frutto di una revisione fatta a posteriori.

⁶² Non essendo stato riconosciuto dal padre, Blaise Gautier prende il cognome della madre. Oggi è sua moglie, la vedova Rosine Gautier, a occuparsi dell'eredità teatrale di Saint-Denis.

⁶³ Cfr. *École du Vieux-Colombier, article écrit par un groupe d'élèves pour «La Nouvelle Éducation»*. FMSD, 4-COL-83/290, 2 fogli dattiloscritti.

⁶⁴ «Nous sommes un groupe de dix jeunes gens et jeunes filles qui aimons le Théâtre et voulons y consacrer notre vie. Nous travaillons tous les jours ensemble pendant sept ou huit heures. En dehors de nos études proprement dites : gymnastique, acrobatie, musique, danse, chant, travaux manuels, histoire du théâtre, etc., nous avons plusieurs heures par semaine où nous travaillons seuls entre nous les exercices dramatiques.

Questo frammento è di grande interesse perché ci consegna l'esatta nozione di cosa fossero e di come si svolgessero gli «esercizi drammatici» prima che la Scuola chiudesse per abbandonare la capitale alla volta della provincia rurale. Si tratta a tutti gli effetti di pratiche creative laboratoriali, volte ad accrescere la competenza di elaborare piccole storie, da presentare all'interno di un contesto di apprendimento protetto. Come vedremo nei prossimi capitoli, una volta giunti in Borgogna, i Copiaus, capeggiati da Saint-Denis, Auguste Boverio e Jean Villard, insisteranno per sfruttare l'insieme di questi strumenti pedagogici e assolutamente sperimentali esplorati da Copeau e da Suzanne Bing all'École, in nome di un'istanza produttiva che consenta loro di costruirsi un repertorio di spettacoli da portare in tournée in Francia e all'estero. In altre parole, per un pubblico pagante.

La scuola del Vieux-Colombier fa dunque parte dell'ambiente in cui si forma l'identità teatrale di Saint-Denis; il modello pedagogico di Copeau, che il giovane Michel ha modo di osservare in questi anni, è alla base del sistema formativo attoriale che Saint-Denis istituzionalizzerà nelle scuole d'arte drammatica che fonderà nei decenni successivi⁶⁵. Jean-Baptiste Gourmel, nella sua tesi sull'attività teatrale di Saint-Denis, ne sottolinea la posizione di osservatore attento e privilegiato dell'insieme di pratiche attoriali germogliate tra le mura dell'École⁶⁶. Inoltre, lo studioso si sofferma sulla bivalenza delle figure di Marie-Hélène Copeau e di Saint-Denis: se da un lato possono essere considerati come i primi due beneficiari ufficiosi dell'insegnamento di Copeau, dall'altro incarnano gli elementi che hanno ispirato le ricerche pedagogiche del Patron⁶⁷. È infatti alla loro «éducation complète» che Copeau si è dedicato con attenzione, sin dalla prima infanzia. Nell'agosto del 1920 scrive nel suo diario: «L'éducation dei miei bambini è ai miei occhi il modello e il più puro atto di iniziazione»⁶⁸.

Un élève a l'idée d'un scénario, si elle est acceptée par les autres on se met à l'œuvre. Suivant les convenances du travail, l'un ou l'autre est chargé de juger de l'effet et d'apporter ses critiques. Quand l'exercice a pris forme nous le montrons à notre professeur, qui corrige et conseille et après une autre période de travail nous le montrons au Patron. L'initiative personnelle est encore laissée à notre groupe pour les détails de son organisation intérieure [...]». Ivi, p. 1. L'articolo è consultabile invariato nella rivista: cfr. *L'École du Vieux-Colombier*, «La Nouvelle Éducation», Bulletin N° 25, Mai 1924, p. 41.

⁶⁵ 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) e la Drama Division (dal 1968 a oggi) della Juilliard School a New York.

⁶⁶ «[...] l'École du Vieux-Colombier devait avoir par la suite des répercussions insoupçonnables et fondatrices, surtout pour ceux qui la fréquentèrent, et en particulier pour un observateur privilégié et attentif de ses développements : Michel Saint-Denis». Cfr. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, cit., p. 63.

⁶⁷ Cfr. ivi, pp. 65-67.

⁶⁸ «L'éducation de mes enfants est à mes yeux le modèle et le plus pur moyen d'initiation». Diario di Jacques Copeau, annotazione del 27 agosto 1920. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 180.

L'attenzione per la formazione dei figli e dei nipoti, e soprattutto di Maiène e Michel, consentono a Copeau di intuire l'importanza di un'educazione teatrale che abbia inizio in tenera età, che tenga conto della componente ludica dell'arte drammatica e che sia volta a formare non solo ottimi artisti, ma anche esseri umani: «Questo è ciò a cui aspiro progressivamente: il rinnovamento completo con elementi sempre più giovani, sempre più vicini al mio cuore e al mio spirito: Michel, Maiène»⁶⁹.

3. *La messinscena di Amal ou la Lettre du roi*

Nonostante la sua parziale inesperienza scenica, nel 1924 Saint-Denis si occupa della regia di *Dak Ghar* di Rabindranath Tagore⁷⁰, tradotto in francese da André Gide con il titolo *Amal ou la Lettre du roi*⁷¹, che costituisce, insieme al *Nō Kantan* rielaborato da Suzanne Bing⁷², la prima vera messinscena della Scuola⁷³. Il testo bengalese, di ispirazione fortemente simbolica e filosofica, racconta il percorso di Amal, un bambino orfano rilegato nella casa dello zio adottivo a causa di una malattia incurabile. Per sopportare il logorio del tempo e nutrire l'immaginazione, Amal trascorre le sue giornate alla finestra a dialogare con i passanti: li interroga sulle loro attività quotidiane e sui loro sogni, sui luoghi lontani che hanno visitato, sulle avventure che hanno affrontato. Il guardiano gli racconta della costruzione di un ufficio postale poco distante; l'edificio diviene rapidamente una rampa di lancio per la fantasia del giovane, che inizia a sperare di ricevere una lettera da parte del re. Quando Amal è ormai in fin di vita, non una missiva, bensì il medico di corte in persona, inviato dal re, arriva per visitare il bambino. Purtroppo, le cure giungono in ritardo: il medico non fa in tempo a dire che il fanciullo ha bisogno di uscire e prendere aria fresca, che un sonno mortale e liberatore cala sugli occhi dell'innocente.

⁶⁹ «C'est vers cela que je tends progressivement : renouvellement complet par des éléments de plus en plus jeunes, de plus en plus voisins de mon cœur et de mon esprit : Michel, Maiène». *Ibidem*.

⁷⁰ L'opera fu scritta nel 1912 dal poeta e musicista bengalese, che l'anno successivo fu il primo non occidentale a ottenere un Premio Nobel per la letteratura. La prima traduzione in inglese del dramma fu curata da Devabrata Mukerjea e pubblicata con una prefazione di William Butler Yeats: R. Tagore, *The Post Office*, trad. a cura di D. Mukerjea, London, Macmillan and Co., 1914. La prima messinscena mondiale fu realizzata a Londra; la versione originale, invece, andò in scena a Calcutta solo nel 1917, nello stesso anno in cui M. Sesti-Strampfer ne curò l'edizione italiana: R. Tagore, *L'ufficio postale*, trad. a cura di M. Sesti-Strampfer, Lanciano, Carabba, 1917.

⁷¹ R. Tagore, *Amal ou la Lettre du roi*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924.

⁷² *Nō* giapponese apparso nel XIV secolo, tradotto da Arthur Waley e pubblicato nell'antologia *The Nō Plays of Japan*, del 1921. Nel *Kantan*, un giovane viaggiatore sogna di diventare imperatore e di governare sul suo regno per un periodo di cinquant'anni. Al risveglio, realizza che la vita che crede di avere vissuto non è che il frutto di un lungo sonno e di un'intensa attività onirica. Sull'argomento, cfr. N. Guidotti, *Suzanne Bing e il Nō Kantan*, «Biblioteca Teatrale», BT 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-92.

⁷³ J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 386.

Molto è stato scritto su *Kantan*, lo spettacolo ispirato al Nō, e sul lavoro guidato da Suzanne Bing. Al contrario, le informazioni a disposizione su *Amal ou la Lettre du roi* sono pochissime. Nei fondi dedicati a Saint-Denis, sia a Parigi (Fonds Michel Saint-Denis, BnF – Richelieu) che a Londra (Michel Saint-Denis Archive, British Library), non vi è alcuna traccia che riguardi il processo creativo, le prove o la costruzione della messinscena. Le poche note che vi fanno riferimento, nei *Registres* o nel *Journal* di Copeau, sono estremamente sintetiche, sbrigative, e in alcuni casi contraddittorie. Come si evince dall’annotazione di Jean Dasté sul *Livre de bord 1923-1924*, che risale all’inizio di marzo del 1924, gli allievi dell’École sembrano dedicarsi al lavoro guidato da Saint-Denis in modo appassionato:

M. Saint-Denis ci ha fatto lavorare molto su *Amal*; solo alla fine del mese iniziava a prendere una qualche piega. La creazione spaziale è molto difficile da regolare perché ci sono pochi movimenti di corpi, ed essi devono concordare perfettamente con l’azione: i ragazzi fanno un buon lavoro. Dorcy, Dasté, Maistre hanno provato nei ruoli che dovrebbero interpretare gli attori. Charles ha lavorato molto, ma vi riuscirà. *Amal* ci piace molto⁷⁴.

Ma da un’annotazione dello stesso mese, firmata da Maiène, emergono da un lato l’insoddisfazione di Copeau, che si mostra scontento dei risultati, e dall’altro l’impossibilità per Saint-Denis di seguire le prove in modo assiduo e regolare:

Il Patron viene a vedere le prove di *Amal*, dà nuove indicazioni e non sembra contento né della recitazione degli attori né della messinscena. [...] Grande costernazione. Per due o tre giorni, il morale, che durante le prove di *Amal* già non era eccezionale a causa dell’irregolarità del lavoro che se ne seguiva, fu a terra. [...] Dopo circa quarantotto ore in questo stato miserabile, decidemmo di comune accordo che bisogna mettervi fine, e il solo modo di mettervi fine era lavorare⁷⁵.

⁷⁴ «M. Saint-Denis nous a fait beaucoup travailler sur *Amal*; à la fin du mois seulement, cela commençait à prendre une tournure. La mise en place est très difficile à régler car il y a peu de mouvements de corps et ceux-ci doivent concorder parfaitement avec l’action : les garçons font un bon travail. Dorcy, Dasté, Maistre ont répété des rôles que doivent tenir les acteurs. Charles a beaucoup travaillé, mais il arrivera bien. Nous aimons beaucoup *Amal*». Annotazione di Jean Dasté, 2 marzo 1924. Ivi, p. 400.

⁷⁵ «Le Patron vient assister aux répétitions d’*Amal*, il donne de nouvelles indications et ne semble content ni du jeu des acteurs ni de la mise en scène. [...] Grande consternation. Pendant deux ou trois jours, le moral qui déjà pendant les répétitions d’*Amal* n’avait pas été brillant, à cause de l’irrégularité du travail qui s’en suivait, fut très bas. [...] Après quarante-huit heures environ de cet état misérable, [on] décida d’un commun accord qu’il y fallait mettre une fin, et le seul moyen d’y mettre une fin était de travailler». Ivi, pp. 400-401.

Solo nel febbraio dello stesso anno, Copeau aveva comunicato all'amico e confidente Roger Martin du Gard: «Michel fa grandi progressi»⁷⁶. Eppure, malgrado il recente elogio, il Patron non esita a intervenire sul lavoro svolto dal nipote per decidere, infine, di accantonare la messinscena di *Amal*. Le lacune documentarie ci impediscono di ricostruire la dinamica degli eventi e di comprendere le cause del diniego. Ignoriamo i contrasti che hanno determinato la sospensione delle prove e la revoca della promozione a “regista” ottenuta da Saint-Denis, così come rimangono nell'oscurità la delusione e il risentimento generati dall'imposizione. Tuttavia, l'annotazione già citata di Dasté spinge a pensare che la pièce – che per certi versi costituisce il racconto di una storia che prefigura la condizione dei giovani allievi – fosse molto amata dagli interpreti e dal debuttante regista. Evidenti sono le somiglianze biografiche tra Amal e Saint-Denis: entrambi hanno a che fare con uno zio che è allo stesso tempo salvifico e opprimente, benefattore e autoritario. In tutti e due i casi, è lo zio materno a porre il veto sul desiderio più agognato: uscire in strada, incontrare e conoscere altri essere umani, viaggiare e scoprire terre lontane nel caso di Amal, e partecipare alla creazione teatrale e artistica in qualità di regista e attore nel caso di Saint-Denis. Tuttavia, l'ironia della sorte gli consentirà di coronare non solo le sue ambizioni, ma anche quel del piccolo Amal, emblema del suo primo fallimento.

Ma non solo: allargando l'ampiezza dell'inquadratura, il protagonista dell'opera incarna una metafora biografica dell'intera comunità della Scuola. Come Amal, gli allievi si impegnano a nutrire e ad allenare la loro immaginazione, protetti dalle pareti dell'École. Non conoscono il teatro all'infuori della «Maison» du Vieux-Colombier in cui sono cresciuti, e acconsentono a sacrificare le ore e i giorni in nome di una *malattia* misteriosa, dai contorni confusi e nebulosi, la cui entità rimane essenzialmente ignota; ed evidentemente, non solo a loro. Per usare le parole di Eugenio Barba, essi seguono «un *paradossale apprendistato, non per un'arte dalle forme note, ma per un'arte a venire*»⁷⁷.

Sulla tentata messinscena del testo bengalese, l'unico altro documento finora rinvenuto, conservato presso il Fonds Jacques Copeau (Parigi, BnF – Richelieu), ci consente almeno di comprendere fino a che punto il progetto dello spettacolo fosse sviluppato⁷⁸. Il

⁷⁶ «Michel fait de grands progrès». Lettera di Jacques Copeau a Roger Martin du Gard, 14 febbraio 1924. J. Copeau, R. Martin du Gard, *Correspondance*, a cura di C. Sicard, tome I (1913-1928), Paris, Gallimard, 1972, p. 387.

⁷⁷ E. Barba, *La stanza fantasma*, «Teatro e Storia», n. 28, 2007, p. 115-128, p. 119.

⁷⁸ *Amal et la lettre du roi ou La poste : projet de spectacle*. FJC, F-COL-1/650. Note per i costumi: 13 fogli manoscritti; scenografie: 6 fogli manoscritti; accessori: 4 fogli manoscritti; liste di accessori per ogni

fascicolo contiene delle schede descrittive del costume di ogni personaggio; da esse è possibile dedurre la distribuzione delle parti, che prevede la collaborazione tra docenti e allievi: il protagonista, il piccolo Amal, è chiaramente interpretato dal più giovane allievo del gruppo A, Charles Goldblatt, appena diciottenne, sebbene la scheda del suo costume riporti la dicitura «puis Mme Bing»; a Yvonne Galli, un'altra allieva della Division A, è affidato il ruolo di Sudha, la piccola mercante di fiori, che intrattiene una tenera conversazione con Amal tramite la finestra, e che gli consente di continuare a esistere promettendogli imperitura memoria. Alla messinscena partecipano anche alcuni allievi della Division B: il lattai («de laitier»), che sempre tramite la finestra offre del formaggio al piccolo Amal, è assegnato a Jean Villard; il capo della polizia (che nella traduzione di Gide viene alternativamente chiamato «de prévôt» o «de bailli») è interpretato da Jean Dorcy; il messaggero del re è affidato ad Aman Maistre. Il medico del re, che giunge troppo tardi per salvare il protagonista, è interpretato da Auguste Boverio, attore della compagnia sin dal 1920 e tra i pochi a seguire Copeau anche dopo la chiusura della Scuola; Saint-Denis interpreta il ruolo del guardiano («de veilleur»), sebbene la sua assegnazione del personaggio sia accompagnata, sulla scheda del costume, dalla dicitura «et Patron?». Infine, ruoli di un certo rilievo sono affidati ad altri attori della compagnia del Théâtre du Vieux-Colombier, che insegnano dizione all'interno della scuola: Madhav, il padre adottivo di Amal, è interpretato da Romain Bouquet; il dottore che costringe il bambino a restare chiuso in casa, è interpretato da Georges Vitray; il personaggio più sopra le righe dell'intera pièce, che in francese viene chiamato Gaffer, che si presenta come un intrattenitore per fanciulli, quasi un giullare, e che nel secondo atto entra in scena travestito da fachiro, è non a caso interpretato da Copeau in persona⁷⁹. Ai personaggi appena elencati, vanno aggiunti tre bambini («des enfants»), che si intrattengono a giocare in strada mentre Amal li osserva dalla sua finestra; la scheda dei loro costumi di scena non riporta ulteriori specificazioni che indichino i nomi degli interpreti.

Per quanto essenziale, il documento prolunga la metafora biografica che *Amal ou la Lettre du roi* rappresenta per il «petit groupe d'apprentissage». Il ruolo da protagonista è assegnato a Charles Goldblatt, che non solo era stato il primo, all'età di quattordici anni, insieme all'allora diciannovenne Marie-Madeleine Gautier, a iscriversi alla Scuola nel 1920⁸⁰;

personaggio: 6 fogli manoscritti; bozzetti dei costumi: 4 fogli. Per la segnalazione di questa fonte, e per tutte le cose che ho avuto modo di apprendere dalla fine del 2013 in poi, ringrazio Guido Di Palma.

⁷⁹ Il fascicolo contiene due schede per questo personaggio: una riporta il nome «Gaffer», accostato all'interprete «M. Copeau», mentre l'altra si distingue dalla dicitura «Fakir», accompagnata dal medesimo interprete, questa volta con l'appellativo di «Patron». Evidentemente la messinscena prevede due costumi differenti per le due entrate del personaggio.

⁸⁰ Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 224.

ma era stato anche il primo a svolgere degli esercizi con il volto coperto dalla maschera⁸¹. Occorre inoltre notare che, sebbene non sia l'allievo più brillante, come dimostrano all'unisono le valutazioni degli insegnanti dell'École du Vieux-Colombier⁸², tra «le petit Charles» e Copeau esiste una predilezione reciproca, un'affinità elettiva. Due anni prima, infatti, nel gennaio del 1922, Charles è anche il primo a cimentarsi nel «modelage» di una maschera, e il volto che sceglie come fonte di ispirazione è proprio quello del Patron. Una volta terminato il processo di fabbricazione, la maschera ottenuta viene offerta al maestro come dono in occasione del suo quarantatreesimo compleanno, il 4 febbraio 1922⁸³. Per di più, il percorso di Goldblatt conserva un posto d'onore non solo all'interno della Scuola, ma anche in relazione agli spettacoli della compagnia del Vieux-Colombier. Oltre vent'anni dopo l'esperienza pedagogica, è così che Copeau celebra il ricordo della collaborazione col giovane allievo-attore:

Mio piccolo Charles, chiamandoti così ringiovanisco. E ti rivedo, con i tuoi quattordici anni e con tua madre nel mio studio al Vieux-Colombier. E ti rivedo anche, qualche settimana dopo, mentre tieni il guinzaglio del grosso cane di Emmanuel in *Cromedeyre-le-Vieil*, e ci arrampichiamo tutti e due, uno dietro l'altro, sulla scala che da sotto ci conduce al proscenio-giardino, verso Vitray e Vermeil. Era il tuo debutto. E non dimenticare, qualche tempo dopo, un altro ruolo, più importante, quello di Saki, nel *Saül* di André Gide⁸⁴. Avevo dimenticato la mia corona, in un momento in cui mi era assolutamente indispensabile per esprimere il disordine interiore che cominciava a svilupparsi in me. Fortunatamente Jovet, che interpretava il Cappellano e che non aveva niente da fare in questa scena, si accorse della catastrofe. Allora afferra l'oggetto, e mi sembra ancora di vederlo avanzare sul cemento, a grandi falcate, con il busto abbassato, mentre mi tende silenziosamente questo strano aggeggio di rame...⁸⁵

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 225, n. 1.

⁸² Cfr. *ivi*, pp. 331-341.

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 275.

⁸⁴ Le prove della pièce iniziano il 4 maggio 1922, e lo spettacolo va in scena al Théâtre du Vieux-Colombier il 16 giugno. Cfr. *ivi*, p. 312, n. 1.

⁸⁵ «Mon petit Charles, en t'appelant ainsi je me rajeunis. Et je te revois, avec tes quatorze ans et avec ta maman dans mon bureau du Vieux-Colombier. Je te revois aussi, quelques semaines après, tenant en laisse le gros chien d'Emmanuel dans *Cromedeyre-le-Vieil*, et nous grimpons tous deux, l'un derrière l'autre, l'échelle qui du dessous nous conduit au proscenium jardin, vers Vitray et Vermeil. C'était ton début. Et rappelle-toi, quelque temps après, un autre rôle, plus importante, celui de Saki, dans *Saül* d'André Gide. J'avais oublié ma couronne, en un moment où elle m'était absolument indispensable pour exprimer le désordre intérieur qui commençait à se développer en moi. Heureusement Jovet, qui jouait le Grand-Prêtre et n'avait rien à faire dans cette scène,

Pur essendo amato e apprezzato dallo zio d'elezione, in qualche modo anche il piccolo Charles, proprio come Amal, *muore* a un passo dalla liberazione. Dopo aver seguito il Patron, Suzanne Bing e il resto del gruppo a Morteuil, rientra sconfitto a Parigi nel marzo del 1925. Sceglie un cognome più breve e orecchiabile e abbandona per sempre quella stanza con una fessura – forse non abbastanza ampia – aperta sul mondo; con il suo nome d'arte, Charles Dorat, d'ora in avanti si dedica alle fantasmagorie del cinematografo.

In linea con la logica della metafora biografica, il ruolo del guardiano è invece assegnato a Saint-Denis. Spronato da Copeau a vegliare sul funzionamento del Vieux-Colombier, l'aspirante regista è abituato a occuparsi delle questioni concrete. Tanto nella vita reale quanto nella finzione scenica, il suo compito è quello di sostituirsi allo zio e accertarsi che le incombenze di carattere pratico siano risolte. Sia nella casa di Madhav che in quella del Vieux-Colombier, la sua funzione è quella di custode. Come un segno quasi premonitore, la pièce anticipa quello che sarà il ruolo di Saint-Denis in Borgogna, soprattutto all'inizio dell'esperienza, subito dopo il trasferimento nel castello di Morteuil: ossia, come vedremo tra poco, quello di garante della disciplina. A tal proposito, la dicitura «et Patron?» riportata sulla scheda del costume, che induce se non altro a mettere in discussione l'esclusiva attribuzione della parte a Saint-Denis, insinua un'incapacità a delegare, una sfiducia nei confronti dei collaboratori, anche di quelli più vicini e fidati. Potrebbe trattarsi solo di un eccesso di zelo da parte di Copeau, che si rende disponibile oltreché pronto nel caso in cui gli impegni organizzativi e amministrativi impediscano al nipote di dedicarsi alla creazione artistica con disciplina e in modo appropriato. Nonostante l'accortezza previdente, tale evenienza lascia sorgere un ulteriore quesito: ovvero, se il Patron dubiti – per non dire diffidi – delle capacità di Saint-Denis. E all'occorrenza, se i suoi dubbi riguardino le sue competenze come attore in grado di interpretare un determinato ruolo, oppure le sue abilità come «veilleur» della Maison.

Un altro aspetto peculiare del documento sui costumi di *Amal ou la Lettre du roi* è la prova del fatto che – per l'ennesima volta – Copeau scelga per sé il ruolo dell'incantatore, dell'illusionista che ammalia la gioventù. Ruolo che in parte, come vedremo più avanti, gli si ritorcerà contro alla fine degli anni Venti, divenendo, nelle parole di un'amara lettera non spedita, scritta da uno dei suoi più intimi amici, Martin du Gard, un'accusa più che un fregio⁸⁶.

s'aperçut de la catastrophe. Il se saisit de l'objet, et je le vois encore s'avancer sur le ciment, à grandes enjambées, le buste incliné, et silencieusement me tendant cet étrange machin de cuivre...». Lettera di Jacques Copeau a Charles Goldblatt, 30 agosto 1948. Ivi, p. 313.

⁸⁶ Si tratta di una lettera indirizzata a Copeau, ma mai spedita, che Martin du Gard scrive dopo aver appreso da Saint-Denis, incontrato in un caffè a Parigi, dello scioglimento dei Copiaus in Borgogna. Nella missiva, sulla quale ci soffermeremo alla fine del terzo capitolo, Martin du Gard qualifica come crudeli le doti da *illusionista* di Copeau, oltreché causa di una strada «lastricata di vittime». Cfr. R. Martin du Gard, *Notes sur la*

Il Gaffer/Fakir corrisponde indubbiamente al ruolo più eccentrico dell'opera: è insieme il giullare, il *trickster*, e il *fool* shakespeariano. Esso ci permette di osservare la dimensione del pennello con il quale il Patron traccia l'immagine di sé che vorrebbe mostrare agli altri. Una volta di più, come ha notato Guido Di Palma, «nella creazione dei personaggi vita e fantasia s'intrecciano»⁸⁷, si mescolano, si sovrappongono e si confondono attraverso un processo generativo che negli anni successivi diventerà sempre più evidente.

Infine, la distribuzione dei ruoli di *Amal* ci aiuta a fare luce sui rapporti tra l'École e la compagnia del Vieux-Colombier. Nelle dichiarazioni di intenti, Copeau elude e depreca ogni possibile contatto tra i suoi allievi – giovani e incontaminati – e gli attori di professione. Eppure, benché si tratti di quello che avrebbe dovuto essere lo spettacolo di fine anno degli allievi della Scuola, non solo vi prendono parte alcuni attori della compagnia, nonché docenti dell'École, ma vi ricoprono peraltro ruoli di peso. Le ragioni potrebbero essere diverse: l'esiguità dei tempi a disposizione tra l'intervento del Patron e la presunta andata in scena?⁸⁸ La complessità del testo e dei personaggi? Il desiderio di permettere agli allievi di concentrarsi sul *Nō Kantan*? Quello che è certo, è che i costumi dello spettacolo sono già pronti per andare in scena, e che se la rappresentazione avesse avuto luogo, le parti sarebbero state suddivise esattamente secondo la lista riportata sopra; lo dimostra il dettaglio dell'acquisto di stoffe per confezionare i costumi, sul quale è annotato il seguente promemoria: «I costumi di *Amal* sono sistemati nell'armadio [...] (lato destro); sono tutti etichettati»⁸⁹.

Abbandonato temporaneamente il tentativo sul testo bengalese, il gruppo di allievi-attori inizia a lavorare a un nuovo esercizio drammatico, questa volta sul tema della guerra. Al contrario, le prove del *Nō Kantan* proseguono con successo, e Copeau non esita a elogiarne la creazione: «Quel *Nō*, [...] resta per me, per la profondità dell'armonia scenica, per misura, stile, qualità di emozioni, uno dei gioielli, una delle ricchezze segrete della produzione del Vieux-Colombier»⁹⁰. Copeau si aspetta molto dall'adattamento del *Nō* giapponese: esso offre la possibilità di un nuovo modo di fare teatro, ha il pregio di unire la recitazione alla danza e

“*Comédie des tréteaux*”, in J. Copeau, R. Martin du Gard, *Correspondance*, cit., pp. 475-476. La lettera è parzialmente tradotta in italiano sia da Marco Consolini che da Guido Di Palma. Cfr. M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, in E. Randi (a cura di), *Il “mito” della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2016, pp. 83-96, p. 94; G. Di Palma, «*La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera*», cit., pp. 42-43.

⁸⁷ G. Di Palma, «*La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera*», cit., p. 37, n. 45.

⁸⁸ La prima era prevista per il 24 marzo 1924.

⁸⁹ «Les costumes d'*Amal* sont rangés dans l'armoire [...] (côté droit) ; ils sont tous étiquetés». *Amal et la lettre du roi ou La poste : projet de spectacle*. FJC, F-COL-1/650, cit.

⁹⁰ J. Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, cit., p. 67.

al canto, prescrive agli attori una declamazione quasi lirica e una lentezza estrema nei movimenti, porta in scena un coro, è concepito per essere recitato all'aria aperta con pochissimi elementi scenografici, e prevede l'utilizzo di costumi e maschere. Quest'ultimo aspetto incontra le esigenze della ricerca scenica di Copeau, poiché fornisce agli attori lo strumento che consente loro di evitare il «cabotinage» e il «jeu de physionomie»⁹¹.

Purtroppo il Nō, che insieme ad *Amal* – in ultimo recuperato – avrebbe dovuto comporre uno spettacolo intero e costituire a tutti gli effetti la prima apparizione pubblica del lavoro laboratoriale portato avanti nella scuola, non andrà mai in scena: durante un esercizio di danza Aman Maistre, al quale era affidato il ruolo principale, si rompe un ginocchio ed è costretto al riposo completo per un mese. Tanta era la speranza riposta in questa rappresentazione, che nelle due famose conferenze del 1931, successivamente pubblicate con il titolo di *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Copeau commenta così la mancata andata in scena: «Se avesse avuto luogo, forse avremmo vinto molte resistenze, forse le nostre sorti ne sarebbero uscite cambiate»⁹².

Ciononostante, il lavoro fatto per la messinscena di *Kantan* segna profondamente l'immaginario degli allievi-attori, e non solo. Al termine delle prove e prima dell'infortunio di Maistre, il Nō viene rappresentato per Copeau e per un illustre – per quanto esiguo – uditorio, all'interno del quale si trovano personaggi di rilievo: Adolphe Appia, Arthur Waley, André Gide, ma anche il regista inglese Harley Granville-Barker, che si complimenta con i giovani attori al punto da dire: «Fino a oggi non ho creduto alla efficacia di una educazione drammatica, ma voi mi avete convinto. Ormai, potete sperare tutto...»⁹³; tra essi, vi è anche un giovane drammaturgo, André Obey, amico ed estimatore del Patron, che negli anni a venire seguirà il lavoro dei discepoli della Scuola e collaborerà con coloro tra i Copiaus che formeranno la Compagnie des Quinze.

Questa messinscena, per quanto abortita, rappresenta il risultato delle ricerche espressive portate avanti per tre anni all'interno della scuola. Come scrive Suzanne Bing in una lettera indirizzata a Maurice Kurtz:

Questa rappresentazione corona i tre anni di studio del Gruppo di Apprendistato, divenuto il coro drammatico auspicato dal Patron [...]. La parola “Scuola” non è dunque più valida a partire da questa data, ed è una

⁹¹ Lo intuisce anche Marc Sorlot nel suo studio su Copeau. Cfr. M. Sorlot, *Jacques Copeau. À la recherche du théâtre perdu*, Mayenne, Ausas Éditeurs Imago, 2011, p. 160.

⁹² J. Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, cit., pp. 66-67.

⁹³ Ivi, p. 67.

compagnia di giovani attori che il Patron conduce in Borgogna. I pochi corsi o lezioni che vi furono dati per giovani stagisti, per la maggior parte stranieri, venuti a condividere la nostra vita, non furono mai designati come “Scuola” per nessuno di noi⁹⁴.

Tale sperimentazione, dal valore sia pedagogico che etico poiché richiede all'attore umiltà e rinuncia oltre a una preparazione tecnica approfondita e raffinata⁹⁵, costituisce inoltre il germe di almeno due spettacoli successivi, sviluppati da chi vi aveva assistito o preso parte: per primo, *Le Viol de Lucrèce*, scritto da Obey e diretto da Saint-Denis, portato in scena dalla Compagnie des Quinze nel 1931; e qualche anno più tardi, *Ce que murmure la rivière Sumida*, diretto da Jean Dasté, interpretato dalla moglie Marie-Hélène Copeau-Dasté e andato in scena per la prima volta nel 1946 a Grenoble, prima che la compagnia si stabilisse a Saint-Étienne⁹⁶, che segnerà profondamente non solo – come è noto – un giovane Jacques Lecoq⁹⁷, ma anche la figlia della coppia, Catherine Dasté⁹⁸. Avendo sofferto enormemente l'assenza dei genitori teatranti, che non avevano potuto seguirla assiduamente durante la crescita, la giovane Catherine aveva più volte affermato con forza irremovibile che non avrebbe mai fatto teatro, per poter crescere i figli che avrebbe avuto in futuro; ma la visione della madre che recitava nel Nō *Ce que murmure la rivière Sumida* la stregò irrimediabilmente: «si c'est ça le théâtre, je vais le faire»⁹⁹. È un'affascinante coincidenza il fatto che uno dei primi ruoli che Catherine Dasté interpreta come attrice, nel 1952, celando peraltro la recentissima attesa del

⁹⁴ «Cette représentation couronna les trois années d'études du Groupe d'Apprentissage, devenu le Chœur dramatique souhaité par le Patron [...]. Le mot 'École' n'est donc plus valable à partir de cette date, et c'est une troupe de jeunes comédiens que le Patron emmène en Bourgogne. Les quelques cours ou leçons qui furent donnés là à de jeunes stagiaires, étrangers pour la plupart, venus partager notre vie, ne furent jamais désignés comme 'École' par aucun de nous». Lettera di Suzanne Bing a Maurice Kurtz, 11 gennaio 1951. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 416.

⁹⁵ Lo sostiene anche Nicola Savarese nel suo studio sull'influenza delle tradizioni orientali nelle ricerche teatrali europee del Novecento. Cfr. N. Savarese, *Teatri orientali e asiatici. Dall'esotismo al teatro eurasiatico*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1141-1143.

⁹⁶ Sui due anni trascorsi da Dasté e dalla sua compagnia a Grenoble, rimando all'acuta analisi di Marco Consolini, in corso di pubblicazione, della quale ho avuto modo di leggere una bozza. Cfr. M. Consolini, *Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ?*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 279 (2018), 3, pp. 21-38, in corso di pubblicazione. Sul debutto di *Ce que murmure la rivière Sumida*, si vedano in particolare le pp. 32-34.

⁹⁷ Cfr. G. Freixe, *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, coll. «Les voies de l'acteur», Montpellier, L'Entretemps, 2013, pp. 84 sgg.; J. Baldwin, *Raising the Curtain on Suzanne Bing's Life in the Theatre*, in K. Mederos Syssoyeva, S. Proudfit (a cura di), *Women, Collective Creation, and Devised Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2016 p. 38.

⁹⁸ Catherine Dasté, nata nel 1929 a Beaune ed erede della Maison Copeau, ha effettuato il suo apprendistato teatrale a Londra, con Saint-Denis, presso la scuola dell'Old Vic Theatre Centre (nella quale incontrò peraltro Graeme Allwright che divenne suo marito). Come vedremo più avanti, fu Maiène, sua madre, a spingerla verso la scuola fondata dal cugino.

⁹⁹ Il 31 ottobre 2016, a Parigi, ho avuto il piacere di intervistare Catherine Dasté, che ringrazio per aver condiviso con me qualche ricordo, parte di un lessico familiare ormai distante e nebuloso; ringrazio inoltre Marco Consolini per avermi dato la possibilità di raggiungerla.

suo primo figlio pur di ottenere la parte, sia proprio Amal, nella stessa traduzione di Gide del testo di Tagore, *Amal ou la Lettre du roi*, presso la Comédie de Saint-Étienne fondata dal padre, Jean Dasté – che, come si è detto pocanzi, pur non figurando tra gli interpreti dell'esercizio diretto da Saint-Denis nel 1924 all'École du Vieux-Colombier¹⁰⁰, dimostra di averne seguito le prove¹⁰¹ – e con la regia di André Clavé, che esattamente nel 1952 lascia a Saint-Denis la direzione del Centre Dramatique de l'Est a Colmar.

¹⁰⁰ Cfr. *Amal et la lettre du roi ou La poste : projet de spectacle*. FJC, F-COL-1/650, cit.

¹⁰¹ Cfr. annotazione di Jean Dasté, 2 marzo 1924, in J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 400.

Secondo capitolo: Allenamento e creazione in Borgogna

1. La «communauté» dello Château de Morteuil

Dopo la chiusura del Vieux-Colombier, al termine della stagione 1923-1924, Copeau cerca fuori da Parigi un luogo dove poter trasferire la scuola, insieme a un gruppo di insegnanti, attori, allievi e tecnici. L'obiettivo è quello di allontanarsi dall'ambiente del teatro parigino per dare maggior respiro all'attività di ricerca dell'École, nella speranza di incontrare un pubblico diverso, aperto agli esperimenti di riteatralizzazione. Il gruppo, composto da trentacinque persone¹, comprese le famiglie dei partecipanti, si installa dapprima presso lo Château de Morteuil, in Borgogna, a metà strada tra Beaune e Chagny, e vi permane a partire dal settembre del 1924 fino al marzo del 1925².

Al fine di comprendere meglio quale sia la posizione di Saint-Denis rispetto alla chiusura del Théâtre du Vieux-Colombier e in che modo egli consideri questo primo e fallimentare inizio dell'avventura borgognona³, è utile prendere in esame due lettere inedite⁴ che Saint-Denis scrive a Pierre Varillon⁵, il quale, come molti intellettuali vicini a Copeau,

¹ Come ricostruisce Claude Sicard, la comunità di Morteuil è composta da: Jacques Copeau, Suzanne Bing, Auguste Boverio, François Vibert, Jean Villard, Alexandre Janvier, Georges Chennevière, Léon Chancerel, Michel Saint-Denis, Suzanne Maistre; gli allievi della scuola: Michette Bossu, Maïène Copeau, Jean Dasté, Étienne Decroux, Jean Dorcy, Yvonne Galli, Marie-Madeleine Gautier, Charles Goldblatt, Aman Maistre, Clarita Stoessel; nuovi allievi: André Chennevière, Marguerite Cavadaski; e le famiglie di alcuni tra i collaboratori: Agnès Copeau con i figli Pascal e Édi, Charlotte Chennevière, Miko Saint-Denis e il figlio Jérôme appena nato, Alexandre Janvier e il figlio René, i figli di Suzanne Bing, Claude (Varèse) e Bernard (Bing), Mme Boverio, Mme Villard e la figlia Laurence, e Mme Chancerel. Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 437.

² Come vedremo più avanti, in seguito a un primo scioglimento della comunità da parte di Copeau, alcuni membri del gruppo abbandonano l'avventura all'inizio di marzo. Coloro che invece restano a formare i Copiaus si trasferiscono a Pernand-Vergelesses alla fine del 1925. In questo lasso di tempo, alla comitiva si sottraggono e aggiungono vari elementi.

³ Copeau incarica Suzanne Bing della compilazione del *Journal de bord des Copiaus* solo il 12 agosto 1925; fino ad allora, secondo la ricostruzione di Denis Gontard, è Léon Chancerel, che si è stabilito non lontano dal casale di Morteuil, a tenere un diario di viaggio. Il *Journal de Morteuil*, integrato dai ricordi di Suze, è pubblicato nel volume a cura di Gontard e occupa quasi un terzo dell'intero registro. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 41-42. Della versione originale del *Journal de Morteuil* ad opera di Chancerel, come rileva l'indagine di Raphaëlle Doyon e Roberta Collu sui documenti conservati presso la Société d'Histoire du Théâtre di Parigi, non vi è alcuna traccia. Cfr. R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, 2013, <halshs-00981265>, p. 37.

⁴ Lettera di Michel Saint-Denis a Pierre Varillon, 10 settembre 1924, 2 fogli manoscritti; lettera di Michel Saint-Denis a Pierre Varillon, 3 gennaio 1925, 1 foglio manoscritto su carta intestata del Théâtre du Vieux-Colombier. Esiste un solo esemplare delle due lettere autografe, che si trovano in mio possesso, e per le quali ringrazio Emmanuel Lorient della Librairie Traces Écrites a Parigi, e Michele Tosto per averle rintracciate.

⁵ Pierre Varillon (1897-1960), coetaneo di Saint-Denis, è stato un esponente del «royalisme» francese; giornalista, autore di saggi e romanzi, collabora sin da tenera età al quotidiano monarchico «L'Action française». Nel corso della sua carriera, ha fatto parte della redazione di numerose riviste e giornali nazionalisti: la «Revue critique des idées et des livres», la «Revue universelle», la «Revue Hebdomadaire», «L'Indépendance française»

reputa la chiusura del Vieux-Colombier «un'imprudenza e un errore»⁶. Dalla lettera del 10 settembre 1924, inviata da Parigi, si evince quanto Saint-Denis prolunghi, anche nel trasferimento a Morteuil, l'impresa *produttiva* condotta sotto i numi tutelari delle due colombe, nel nome della «personne morale du Vieux-Colombier», e dunque con «la firme» del teatro: «[...] È su questo che si costruirà la formazione di una nuova società – il cui fine principale sarà quello di permettere alla scuola di proseguire il suo lavoro, fino al momento in cui sarà in grado di dare *réalisations publiques*»⁷. Già nella fase progettuale, per come Saint-Denis la intende, il risultato finale da perseguire è dunque quello di creare una compagnia autosufficiente, in grado di portare in scena degli spettacoli davanti a un pubblico pagante, che gli consenta di autosostenersi, di guadagnarsi da vivere. È tuttavia interessante mettere in relazione questa definizione, precedente all'effettiva partenza del gruppo per Morteuil⁸, con quanto scrive Suzanne Bing – immersa da soli tre giorni in quella «vie si complète» e «pleinement satisfaisante en soi»⁹ – il 22 ottobre seguente: Parigi le sembra già molto lontana, ed è destinata a volatilizzarsi nel tempo e nello spazio non appena anche il Patron e i coniugi Saint-Denis la lasceranno; e allora «finiremo forse per dimenticare che esiste della gente a cui mostrare il nostro lavoro»¹⁰. Posizione che, come sarà evidente successivamente, precorre l'inclinazione di Copeau e ad essa si avvicina, molto più che a quella dei giovani discepoli, ai quali Saint-Denis – inizialmente designato come intermediario tra il Patron e la compagnia, sia al Vieux-Colombier che in Borgogna – si unisce gradualmente da questo momento in poi. Alla luce di una simile divergenza tra le due prospettive, si possono già intravedere almeno alcune delle cause che, cinque anni dopo, condurranno Copeau a rinunciare al tentativo di raggiungere l'orizzonte ultimo della sua ricerca, la *Comédie nouvelle*, e a sciogliere definitivamente il gruppo.

e «La Nation française». Varillon incontra Copeau nel 1921, ne diventa amico e ne segue il pensiero da vicino soprattutto fino alla chiusura del Théâtre du Vieux-Colombier. Nell'omaggio da lui pubblicato in occasione della morte di Copeau, lo descrive come «le plus grand homme de théâtre français depuis Molière»: Cfr. P. Varillon, *Jacques Copeau*, «Revue des deux mondes», novembre 1949, pp. 291-297, p. 291.

⁶ Ivi, p. 295.

⁷ «[...] C'est là-dessus que va s'échafauder la formation d'une nouvelle société – dont le but principal sera de permettre à l'école de poursuivre son travail, jusqu'au moment où elle sera en mesure de donner des *réalisations publiques*». Lettera di Michel Saint-Denis a Pierre Varillon, 10 settembre 1924, 2 fogli manoscritti, p. 1. I corsivi sono di chi scrive.

⁸ I primi a trasferirsi sono Georges Chennevière, sua moglie e il loro figlio, mentre Maiène li raggiunge il 30 settembre. Gli altri collaboratori arrivano il 4 ottobre, seguiti a scaglioni dagli allievi della scuola e da molti familiari. Suzanne Bing vi si stabilisce il 19 ottobre. I più ritardatari a unirsi sono proprio Michel e Miko Saint-Denis, rallentati dalla nascita del loro primogenito, Jérôme, il 21 settembre. In ultimo Copeau, che dopo varie trasferte parigine si ferma in pianta stabile a Morteuil il 1° dicembre.

⁹ Lettera di Suzanne Bing a Michel e Miko Saint-Denis, 22 ottobre 1924. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 426.

¹⁰ «[...] on finira peut-être par oublier qu'il existe des gens à qui montrer notre travail». *Ibidem*.

Come evidenziano gli studi di Claude Sicard¹¹ e Denis Gontard¹², le difficili condizioni in cui la *troupe* si trova a vivere e a lavorare nel castello di Morteuil causano sconforto all'interno della comunità, sebbene Copeau avesse previsto i rischi e i disagi dell'impresa¹³. Il denaro a disposizione scarseggia, mentre la compagnia da sfamare è numerosa; la priorità diviene dunque quella di farsi propaganda al fine di ricostituire il capitale del Vieux-Colombier¹⁴. È nella speranza di ottenere fondi per la sua comunità decentralizzata che Copeau organizza uno spettacolo-conferenza a Lille, previsto per il gennaio del 1925. Nel suo discorso, volto a sensibilizzare i ricchi industriali del nord, intende chiedere un capitale sufficiente a mantenere se stesso e i suoi allievi per un'annata «pleine et libre», da dedicare interamente allo studio e alla realizzazione di un progetto di rinnovamento teatrale, partendo dalle ricerche portate avanti nella scuola¹⁵. La serata prevede la messinscena di due creazioni: *L'objet ou les contretemps*, il cui titolo precedente era *Les contrariétés*, e *L'impôt*¹⁶. La seconda lettera di Saint-Denis a Varillon, del 3 gennaio 1925, scritta su carta intestata del Vieux-Colombier, ci consente di osservare quale sia la prospettiva di Saint-Denis rispetto al processo creativo, che non necessariamente coincide con quella di Copeau: «Lavoriamo molto qui, di sicuro un numero di ore al giorno di gran lunga superiore rispetto a Parigi. Per il 24 gennaio a Lille, prepariamo uno spettacolo che abbiamo interamente composto da soli: testo del Patron su scenario *commune*, costumi, accessori, musica e danza»¹⁷. A quanto dice Saint-Denis, dunque, le varie fasi del lavoro creativo seguono un ordine così scandito: scenario elaborato *collettivamente*, testo redatto da Copeau, prove di messinscena. Tuttavia, non è chiaro cosa si intenda per «scenario comune»: Saint-Denis intende forse un canovaccio preparato in *ensemble* attraverso esercizi di improvvisazione, di gruppo o individuali, seguendo un tema scelto preventivamente? Né è facile dedurre la nozione precisa di «testo del Patron»: l'espressione sta a significare la sola stesura dei dialoghi, e dunque un semplice lavoro di rifinitura, volto a fermare la parola in uno scritto? O si tratta piuttosto di una costruzione drammaturgica

¹¹ Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., pp. 416-446.

¹² Cfr. D. Gontard, *Introduction*, in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 24-27.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 45.

¹⁴ J. Copeau, «Note importante» del 22 gennaio 1925. Cfr. *ivi*, p. 58.

¹⁵ Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., pp. 431-433, in particolare p. 433.

¹⁶ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, a cura di M.I. Aliverti e M. Consolini, Paris, Gallimard, 2017, p. 473.

¹⁷ «Nous travaillons à force ici et certainement un plus grand nombre d'heures par jour qu'à Paris. Nous préparons pour Lille le 24 janvier un spectacle que nous avons entièrement composé nous-mêmes : texte du patron sur scénario *commun*, costumes, accessoires, musique et danses». Lettera di Michel Saint-Denis a Pierre Varillon, 3 gennaio 1925, 1 foglio manoscritto su carta intestata del Théâtre du Vieux-Colombier, p. 1. I corsivi sono di chi scrive.

strutturale e completa? Gli attori della compagnia possono intervenire su di essa? Occorre fare appello alle altre fonti a disposizione nel tentativo di fare luce sulla terminologia utilizzata da Saint-Denis in questo scambio epistolare.

Purtroppo, nei loro appunti, sia Léon Chancerel¹⁸ che Suzanne Bing rimangono vaghi rispetto alla preparazione *commune* dello scenario di partenza per entrambe le creazioni. Un'annotazione nel diario di Chancerel, con data 13 novembre 1924, riporta: «Il Patron non mi nasconde l'angoscia che ha provato al suo arrivo. Afferma che la cattiva impressione dell'inizio si dissipa, che si sentirà bene quando Michel sarà lì per sollevarlo dai problemi della disciplina. Mi legge uno scenario – *Les contrariétés*. Lo porteremo a Lille a gennaio»¹⁹. Al contrario, nella ricostruzione di Suzanne Bing, non si fa cenno allo scenario di cui parla Chancerel; le uniche notizie fornite sono che la stesura del testo da parte di Copeau, con il titolo definitivo, *L'objet ou les contretemps*, inizia il 2 dicembre e termina il 19, che è lo stesso giorno in cui Copeau inizia a dirigere le prove di messinscena; una lettura intermedia della pièce viene fatta il 6 dicembre, la prima prova senza il Patron il 10 e la distribuzione delle parti l'11²⁰. Per quanto riguarda la seconda creazione da portare a Lille, il 20 dicembre, il *Journal de bord des Copiaus* riporta: «Le scénario de *L'impôt* est fait»²¹, senza alcun riferimento a un lavoro di creazione drammaturgica *commune*. Seguono le vacanze natalizie, e la successiva notizia a tale riguardo, del 28 dicembre, vede Copeau sul punto di terminare la stesura di questo secondo testo, che Mme Chancerel finisce di trascrivere a macchina il 4 gennaio del 1925²². Da quel momento in poi, il diario registra un fitto periodo di prove fino alla sera dello spettacolo a Lille, il 24. Effettuando una rapida analisi testuale del documento, dal 13

¹⁸ Léon Chancerel (1886-1965) incontra Copeau nel 1920 al Théâtre du Vieux-Colombier, e si interessa soprattutto al lavoro di rinnovamento drammaturgico, denotando una felice inclinazione autoriale. In seguito a una discussione con il Patron, e dopo aver valutato l'ipotesi di fondare un «centre dramatique» in Borgogna in modo indipendente da Copeau, lascia il gruppo dei Copiaus nel luglio del 1925. I suoi rapporti con il Patron rimarranno tuttavia strettissimi, anche in seguito allo sviluppo autonomo delle sue numerose attività teatrali, a cominciare dalla costituzione della troupe dei Comédiens Routiers, nel 1929. Cfr. M. Romain, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2005.

¹⁹ «Le Patron ne me dissimule pas l'angoisse qu'il a éprouvée à son arrivée. Il m'affirme que la mauvaise impression du début se dissipe, qu'il se sentira bien quand Michel sera là pour le décharger des soucis de la régie. Il me lit un scénario – *Les contrariétés*. On donnera cela à Lille en janvier». L. Chancerel, *Journal*, annotazione del 13 novembre 1924, citato in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 168, n. 33. Sicard riporta la stessa annotazione nel sesto volume dei *Registres*, ma con un piccolo refuso: trascrive «règle» al posto di «régie». Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 436. Si tratta probabilmente di un lapsus legittimo più che di un refuso, considerato il percorso di conversione al cattolicesimo intrapreso dal Patron; a tal proposito, si veda l'analisi comparata tra la «Règle des Copiaus» e la Regola benedettina. Cfr. R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, cit.

²⁰ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 48-50.

²¹ Ivi, cit., p. 51.

²² Cfr. ivi, pp. 52-53.

settembre 1924 fino al 31 gennaio 1925 le annotazioni che riferiscono esplicitamente e precipuamente lo svolgimento di improvvisazioni individuali o di gruppo ricorrono solo quattro volte:

- il 30 ottobre 1924, in seguito all'arrivo di un pianoforte, l'intera comunità è coinvolta in travestimenti, canzoni e «improvisations», seguiti da una cena a cui partecipano personaggi in costume²³;
- il 14 dicembre, Boverio, Chancerel e Villard passano la giornata a Verdun-sur-Doubs e «improvisent à jet continu»²⁴;
- il 19 dicembre, Copeau è pronto a dirigere le prove de *L'objet ou les contretemps* e a prendere in mano il lavoro fatto sino ad allora dagli attori, che nei giorni precedenti aveva lasciato entrare nei loro personaggi e nello spirito della pièce attraverso «l'improvisation»²⁵;
- infine, il 6 gennaio 1925, il gruppo festeggia l'Epifania con danze e travestimenti «improvisés»²⁶.

L'unica annotazione in cui occorre esplicitamente un lavoro scenico lasciato preparare collettivamente è quella già citata del 19 dicembre 1924: «Nel lavoro dei giorni precedenti, mentre [Copeau] aveva lasciato che gli attori entrassero nei loro personaggi e nello spirito della pièce, tramite l'improvvisazione, tramite la ricerca della musica, tramite una bozza di messinscena, li aveva lasciati *préparer in commune* la materia che avrebbe poi preso in mano»²⁷. Tuttavia, questa “preparazione collettiva” si riferisce alla bozza di messinscena di un testo già scritto per intero o quasi, e non all'elaborazione del primo embrione drammaturgico di un testo ancora tutto da scrivere. È invece interessante notare come nel periodo immediatamente successivo allo spettacolo portato in scena a Lille, in un lasso temporale estremamente inferiore, ossia dal 1° al 12 febbraio 1925, la frequenza di termini

²³ Cfr. *ivi*, p. 43.

²⁴ *Ivi*, p. 50.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 55. Da questo resoconto sono state escluse intenzionalmente due annotazioni: quella del 7 dicembre (p. 48) che vede alcuni attori presentarsi a cena in maschera; e quella dell'8 dicembre (p. 48) che segnala alcuni esercizi drammatici sul mimo e sull'espressione corporale. È inoltre sempre volontaria l'omissione di tutte le altre occorrenze di «jeux» o «exercices dramatiques» in cui il riferimento alla pratica dell'improvvisazione non sia lessicalmente esplicito.

²⁷ «Dans le travail des jours précédents, en même temps qu'il [Copeau] avait laissé les acteurs entrer dans leur personnage et dans l'esprit de la pièce, par l'improvisation, par la recherche de la musique, par une esquisse de mise en scène il les avait laissé *préparer en commune* la matière qu'il allait prendre en main». *Ivi*, p. 50. I corsivi sono di chi scrive.

semanticamente legati alla pratica dell'improvvisazione aumenti a profusione: sette occorrenze in dodici giorni, contro le quattro occorrenze nei precedenti quattro mesi e mezzo. E lo stesso si può dire per la pratica di creazione *collettiva*. Tale rilievo induce a supporre che – almeno nell'arco di questo lasso cronologico – l'improvvisazione e la creazione collettiva siano attività praticate con maggiore costanza nei momenti in cui il gruppo non è impegnato nel preparare un'imminente andata in scena.

Alla luce dell'analisi testuale condotta sul periodo che precede e su quello che immediatamente segue lo spettacolo a Lille del 24 gennaio 1925, è possibile avanzare delle ipotesi su quale sia la tipologia di testo che Copeau affida alla compagnia: ovverosia che – almeno in questo caso specifico – si tratti di un copione flessibile e mutevole, consegnato agli attori e da essi utilizzato anche prima della stesura finale; dunque, un materiale scritto su carta, ma non definitivo. In che modo si configura il lavoro fatto dagli attori su quello che Saint-Denis, nella lettera a Varillon, chiama «testo del Patron»? Dall'annotazione del 19 dicembre 1924 riportata nel *Journal de bord des Copiaus* è possibile dedurre che gli attori entrino nello spirito della pièce e si avvicinino ai loro personaggi specialmente attraverso l'improvvisazione. Ma evidentemente l'esercizio di questa pratica non si limita all'ambito di prova e preparazione della resa scenica; al contrario, corrisponde in qualche modo a un'attività di intervento e completamento del suddetto testo, al punto che Saint-Denis, nella lettera del 3 gennaio 1925, ne parla come di uno «scenario comune», che denota dunque parte della creazione come collettiva.

Dall'analisi testuale effettuata, possiamo inoltre rilevare che Copeau, in questo particolare frangente, considera l'improvvisazione come un'attività non esclusivamente pedagogica, efficace non solo ad allenare l'immaginazione drammatica e a creare delle maschere-personaggio, bensì utile all'attore al fine di prendere confidenza, attraverso il gioco, con il personaggio e con il comportamento del personaggio, a prescindere dall'attività generativa di un personaggio fisso, all'interno di un contesto laboratoriale. Lo spiccato interesse che Saint-Denis dimostra per questa forma dell'improvvisazione e per il lavoro sul personaggio si evince non solo dalla seconda lettera a Varillon, ma anche dal fatto che egli si mostri in grado di utilizzare un lessico esatto e appropriato per nominare (e quindi riconoscere, comprendere e padroneggiare) i due fenomeni, che saranno alla base del suo futuro sistema di training attoriale, di quel modello protocollare che vedrà la sua piena e completa riuscita a Londra, dapprima al London Theatre Studio e successivamente nella scuola dell'Old Vic Theatre Centre. Tale consapevolezza è peraltro confermata da una

testimonianza lasciata nel «journal» della ricerca sulla «comédie à personnages fixes»²⁸, che Saint-Denis era stato incaricato di tenere dal 1° marzo 1925:

Quando arrivai a Morteuil [il 22 novembre 1924], venni a sapere che Villard e Boverio si erano già esercitati nell'*improvvisazione* in alcune serate, dopo cena, per divertire i compagni: Jean si copriva con una qualche livrea trovata nel castello e si acconciava con un berretto rigido in tela cerata. Boverio, per quindici giorni, quasi a ogni pasto, recitava diversi *personaggi*, molto simili gli uni agli altri, e che finirono per fondersi in uno solo: Lord Quick, un vecchio confuso dai modi aristocratici e raffinati, che mangiava e beveva in abbondanza, e che aveva vissuto nel corso della sua esistenza una quantità di difficoltà avventurose...²⁹

Anche Marie-Hélène Dasté e Suzanne Bing, scrivendo da Morteuil, menzionano episodi del genere³⁰. In una lettera del 16 ottobre, Maiène racconta a Copeau di una serata in cui alcuni attori del gruppo hanno allietato gli altri travestendosi con vecchi abiti trovati nel castello; in particolare, descrivendo le capacità e la performance di Jean Villard, dice: «Mi sembra che abbia delle doti sorprendenti per l'*improvvisazione*»³¹. Suzanne Bing, nella lettera già citata, inviata il 22 ottobre a Saint-Denis e a sua moglie, immortalava Georges Chennevière che entra nella sala da pranzo con la testa avvolta in un turbante rosso, accompagnato da due arabo-boemi che gli fanno aria sventolandolo con delle foglie; ed è così che procede la cena:

²⁸ S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 67.

²⁹ «Lorsque j'arrivai à Morteuil, je sus que déjà Villard et Boverio s'étaient exercés à l'*improvisation* certains soirs après le dîner pour amuser les camarades : Jean s'affublait d'une certaine livrée trouvée au château et se coiffait d'une casquette rigide en toile cirée. Boverio, pendant quinze jours, presque à chaque repas, joua plusieurs personnages, très proches les uns des autres, et qui finirent par se fondre en un seul : Lord Quick, vieil original de mœurs aristocratiques et raffinées, mangeant et buvant bien, et ayant au cours de son existence connu quantité de difficultés avventuroses...». Testimonianza senza indicazione di data, ad opera di Michel Saint-Denis, redatta presumibilmente in un momento successivo al 1° marzo 1925, sebbene si riferisca all'arco temporale tra settembre e novembre 1924. Inserita in un quaderno sulla ricerca dei personaggi, del quale non si hanno purtroppo maggiori informazioni e che non rientra tra i documenti rinvenuti da Ines Aliverti per il settimo volume del *Registres* [cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 493, n. 15], è stata pubblicata da Claude Sicard nel sesto volume della medesima collezione. Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 427, n. 1. I corsivi sono di chi scrive.

³⁰ La condivisione del quotidiano, come nota Guy Freixe, comporta all'interno della comunità di Morteuil una continuità ininterrotta tra vita e creazione, che fa sì che alcuni dei personaggi fissi sviluppati maggiormente in seguito nascano proprio nei momenti di condivisione ricreativa, piuttosto che in quelli di lavoro vero e proprio. Cfr. G. Freixe, *Jacques Copeau et les Copiaus : une communauté pour renaître*, in M.-C. Autant-Mathieu (a cura di), *Créer ensemble. Point de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e – XX^e siècles)*, coll. «Les voies de l'acteur», Montpellier, L'Entretemps, 2013, pp. 259-279.

³¹ «L'autre soir nous sommes à moitié morts de rire : M. Chennevière, Vibert, Villard et André avaient trouvé de vieux habits, chapeaux hauts de forme et livrées de domestiques avec lesquels ils s'étaient déguisés. Tu n'imagines pas ce qu'ils ont pu être drôles. Villard était irrésistible. Il me semble qu'il a des dons étonnants pour l'*improvisation*». Lettera di Marie-Hélène Dasté a Jacques Copeau, 16 ottobre 1924. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., pp. 424-425. I corsivi sono di chi scrive.

«Immaginate tutta la *scenetta* che ne segue»³². Entrambe parlano di travestimenti; Maiène nomina l'improvvisazione, mentre Suze parla di «*jeu*». Ciononostante, nessuna delle due sembra voler suggerire un collegamento perspicuo tra l'improvvisazione e la genesi di personaggi. Tra i membri della colonia borgognona, dunque, Saint-Denis è tra coloro maggiormente interessati alla pratica dell'improvvisazione legata alla creazione di personaggi fissi, che non a caso costituirà il fulcro del suo modello pedagogico adottato già all'interno della Compagnie des Quinze e sviluppato ulteriormente a Londra a partire dal 1935.

Sfortunatamente, come è ben noto, le prime due creazioni del gruppo presentate a Lille non suscitano la risposta sperata; pertanto, Copeau decide di rinunciare provvisoriamente al progetto e di sciogliere la comunità di Morteuil. In una lettera del 16 febbraio 1925, affranto dalla morte dell'amico Jacques Rivière³³, assegna al nipote il compito di comunicare agli altri membri della compagnia-famiglia la sua provvisoria rinuncia all'impresa, e di congedare tutti i componenti del gruppo, fatta eccezione per i famigliari e per i collaboratori più stretti:

Mio piccolo Michel,

Non sono affatto in condizione di scriverti, sopraffatto come sono da questo nuovo lutto che mi colpisce profondamente. È tuttavia necessario che tu sappia che ho portato avanti due iniziative per ottenere dei sussidi, e che non sono riuscite³⁴. Non ne vedo altra da tentare che abbia qualche possibilità. Non mi resta dunque che rinunciare provvisoriamente alla Comunità di Morteuil, per quanto mi sia difficile e per quanto debba esserlo per quei piccoli. Poiché sto partendo per Bordeaux, dove la mia presenza al fianco di Isabella è necessaria, e dato che non so esattamente quando tornerò, occorre che tu ti incarichi di avvertire tutti sin d'ora.

Scriverò una lettera ai genitori dei più giovani ma sin da subito bisogna prendere provvedimenti per la partenza al fine di non esaurire le poche risorse che ci restano.

³² «Vous verrez Chennevière [...] entrer dans la salle à manger enturbanné de pourpre, vêtu d'une robe de chambre d'une des filles, accompagné de deux arabo-bohèmes qui l'éventent de feuillages. Il dîne ainsi, et vous imaginez tout le *jeu* qui s'ensuit». Lettera di Suzanne Bing a Michel e Miko Saint-Denis, 22 ottobre 1924. Ivi, p. 426. I corsivi sono di chi scrive.

³³ Jacques Rivière, amico intimo di Copeau dalla fondazione della «Nouvelle Revue Française», muore il 14 febbraio 1925. La scomparsa dell'intellettuale colpisce profondamente il Patron, che il 15 settembre 1924 aveva perso la madre, alla quale era molto legato. Il 9 dicembre 1924, anche Saint-Denis aveva subito un lutto: quello di suo padre, Charles. Si tratta dunque di un momento delicato per la l'intera famiglia.

³⁴ Il 10 febbraio, Copeau aveva avvisato la comunità delle difficoltà riscontrate; li aveva inoltre informati del fatto che si sarebbe recato a Parigi con la speranza di trovare altri finanziamenti per garantire la sussistenza dell'esperienza. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 63.

Solo i Chennevière, i Janvier, Suzanne e i suoi bambini, tu stesso e la piccola Madeleine aspetterete al mio fianco la piega che prenderanno gli eventi. Spiegherai che mi resta un po' di denaro per preparare in qualche mese una riorganizzazione, e la preparazione di una nuova impresa. È necessario che coloro che devono partire si organizzino sin da subito. Metti al corrente innanzitutto Chennevière al quale sfortunatamente non ho il tempo di scrivere. È un compito gravoso quello che ti assegno, mio caro, piccolo Michel. Svolgilo nel modo migliore, come se non ci fosse più un capo e tu dovessi prendere il suo posto. Prova a far comprendere loro che non c'è stata imprudenza da parte mia, che le promesse sono state infrante, che non abbandonano la partita, ma che per provare a recuperare la mia buona sorte, adesso occorre che io possa, per diversi mesi, muovermi liberamente. Ti abbraccio.

J. Copeau³⁵

Nell'elenco dei prescelti che attenderanno con lui un più fasto avvenire, Copeau ovviamente sottintende i suoi figli legittimi, Maiène, Edì e Pascal, e i suoi nipoti, Saint-Denis e sua sorella Suzanne, sposata con Aman Maistre. Oltre alle famiglie di Georges Chennevière e di Alexandre Janvier, specifica anche il nome di Suzanne Bing, sua più fedele collaboratrice oltre che ex concubina, e dei suoi due figli, Claude Varèse (avuta dalla precedente unione col compositore Edgar Varèse) e Bernard Bing, nato dalla relazione con il Patron ma mai riconosciuto. L'unica altra allieva della Scuola invitata a restare è Madeleine, ossia Marie-Madeleine Gautier. Il piccolo nucleo di reduci dalla diaspora è dunque così composto. Ad essi, si aggiungono Jean Villard e Auguste Boverio, che esprimono al Patron il desiderio di

³⁵ «Mon petit Michel, je ne suis guère en état de t'écrire, accablé que je suis par ce nouveau deuil qui me touche profondément. Il faut pourtant bien que tu saches que j'ai fait deux démarches pour obtenir des subsides et qu'elles n'ont pas réussi. Je n'en vois aucune autre à faire qui comporte quelque chance. Il ne me reste donc qu'à renoncer provisoirement à la Communauté de Morteuil, si dur que cela me soit et que cela doive être à ces petits. Puisque je pars pour Bordeaux où ma présence aux côtés d'Isabelle est nécessaire, et que je ne sais exactement quand je reviendrai, il faut que tu prennes sur toi d'avertir dès maintenant tout le monde. J'écrirai une lettre aux parents des plus jeunes mais dès maintenant il faut prendre des mesures pour le départ afin de ne pas épuiser le peu de ressources qui nous restent. Seuls les Chennevière, les Janvier, les Maistre, Suzanne et ses enfants, toi et la petite Madeleine attendrez auprès de moi la tournure que prendront les événements. Tu expliqueras qu'il me reste un peu d'argent pour préparer en quelques mois une réorganisation et la préparation d'une nouvelle exploitation. Il faut que ceux qui doivent partir prennent dès maintenant leurs dispositions. Mets au courant tout d'abord Chennevière à qui je n'ai malheureusement pas le temps d'écrire. C'est une pénible tâche que je te donne là, mon cher petit. Remplis-la pour le mieux, comme s'il n'y avait plus de chef et que tu doives prendre sa place. Tâche de leur faire comprendre qu'il n'y avait pas eu d'imprudences de ma part, que les promesses ont été rompues, que je n'abandonne pas la partie, mais que pour essayer de réparer ma chance il me faut être désormais, pendant plusieurs mois, libre de mes mouvements. Je t'embrasse. J. Copeau». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 16 febbraio 1925. Pubblicata sia in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 64, che in J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., pp. 443-444. L'originale è conservata a Parigi, FMSD, 4-COL-83/104.

rimanere, con la promessa di mantenersi economicamente in maniera autonoma³⁶, ma anche Marguerite Cavadaski e Jean Dasté, chiamati a tornare per accrescere il numero di elementi della compagnia, che si riuniscono al gruppo rispettivamente il 12 maggio³⁷ e il 21 giugno 1925³⁸. Nel mese di luglio, viene in visita un giovane olandese, Paul Storm, affascinato dall'eco del loro lavoro, e si aggrega definitivamente al gruppo in qualità di allievo a partire dal 17 ottobre³⁹. L'unica figura che Copeau non menziona nella sua lettera, ma che appare comunque nel gruppo, è Léon Chancerel; nei mesi immediatamente successivi il rapporto tra i due sembra incrinarsi, come dimostra l'annotazione dell'8 giugno:

[Copeau] si rivolge allora a Chancerel per domandargli, proprio come ha già dovuto fare in separata sede, di mantenere il più grande riserbo nella manifestazione dei suoi sentimenti, i quali, sfogati ora con uno e ora con un altro e seguendo le sue delusioni e i suoi entusiasmi personali, creano nelle relazioni un'atmosfera contraria a quella di un lavoro come il nostro. Chancerel invoca la sensibilità del poeta il suo diritto di darvi libero corso⁴⁰.

Queste parole – che costituiscono indubbiamente un esempio di come Suzanne Bing, nella stesura del *Journal de bord des Copiaus*, detenga talvolta una posizione faziosa in favore del Patron⁴¹ – forniscono l'occasione di introdurre il lato più autoritario di Copeau, il cui peggior risvolto è forse la spiccata reticenza a dare credito alla libera iniziativa dei suoi sodali, e a concedere loro una qualche indipendenza. Anche da un punto di vista pratico e materiale, il Patron si rivela particolarmente rigido, come dimostrano i numerosi avvisi di regolamentazione e i richiami disciplinari che costellano i cinque anni trascorsi lontano da

³⁶ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 66.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 75.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 81.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 82, p. 91.

⁴⁰ «[...] Il [Copeau] s'adresse alors à Chancerel pour lui demander, comme il a dû le faire déjà en particulier, d'apporter la plus grande retenue dans la manifestation de ses sentiments, qui épanchés tantôt vers l'un tantôt vers l'autre et suivant ses déceptions ou ses enthousiasmes personnels, créent dans la relations une atmosphère contraire à celle d'un travail comme le nôtre. Chancerel invoque la sensibilité du poète et son droit à lui donner libre cours». *Ivi*, p. 79.

⁴¹ Occorre segnalare che neanche i rapporti tra Chancerel e Saint-Denis sono distesi. Denis Gontard riporta un'annotazione del 18 gennaio 1925, presa dal *Journal* di Chancerel: in seguito a una conversazione sulle loro divergenze, Chancerel mette in dubbio che la sua presenza a Morteuil sia gradita da Saint-Denis. Cfr. D. Gontard, *Commentaire* a S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 171, n. 53. Anche Jean Villard, nelle sue memorie, conferma il peccato senza però svelare l'identità del peccatore: sostiene infatti che Chancerel abbia deciso di lasciare il gruppo poiché la sua permanenza disturbava un generico "qualcuno". Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, p. 123. Per un resoconto sulla legittimità di questi sospetti, rimando a J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, cit., p. 106.

Parigi⁴². Nella sua autobiografia, Jean Villard riporta il malcontento causato dall'autorità e dalle continue inversioni di strategia del Patron, ma allo stesso tempo sottolinea l'insofferenza di Copeau rispetto a una possibile emancipazione dei suoi allievi-discepoli⁴³. Lo stesso Saint-Denis, in un'intervista rilasciata a Gontard, ammette: «C'era una deviazione di tensione tra Copeau e il gruppo di allievi divenuti i Copiaus. Non è mai stato un regime aperto»⁴⁴. Ad ogni modo, dopo aver valutato l'ipotesi di acquistare una casa a Pernand-Vergelesses⁴⁵ per fondarvi un «centre dramatique» al di fuori della pertinenza di Copeau, Chancerel decide di abbandonare il gruppo e la Borgogna: a luglio, restituisce sia il *Journal de Morteuil* che aveva continuato a compilare fino all'inizio del mese e le maschere alle quali aveva lavorato con sua moglie⁴⁶.

Tuttavia, tra le vittime di questo istinto dispotico, rientra anche lo stesso Copeau. Nella lettera già citata del 16 febbraio, emergono lo stato di insofferenza rispetto al ruolo che ricopre per «ces petits», e soprattutto il bisogno di muoversi liberamente per recuperare le forze sia economiche che intellettuali. In qualche modo, la «communauté» di Morteuil, così numerosa, rappresenta per lui un impegno gravoso che lo costringere a mostrarsi costantemente integro, prudente per sé e per il bene del gruppo, lungimirante e mai incline alla resa. A chiare lettere, chiede a Saint-Denis – che lo aveva già sostituito durante la sua assenza nella direzione delle prove per lo spettacolo da portare in scena a Lille⁴⁷ – di prendere il suo posto, e la responsabilità che ne deriva: «comme s'il n'y avait plus de *chef* et que tu doives prendre sa place»⁴⁸. Menziona la preparazione di una «nouvelle exploitation» da organizzare nel giro di qualche mese, ma all'inizio di marzo, una volta tornato in Borgogna, è al nipote che assegna la direzione della «petite troupe de campagne»⁴⁹. Copeau auspica una compagnia che si renda indipendente da lui sul piano creativo, mettendo in scena degli spettacoli e portando avanti la ricerca sulla «comédie à personnages fixes», e autosufficiente sul piano economico, in grado cioè di mantenersi grazie ai proventi delle rappresentazioni.

⁴² A titolo di esempio, cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 51-54. In un'intervista condotta da Gontard nel 1974, Maiène ha ipotizzato che i richiami all'ordine fossero stati scritti da Saint-Denis, e solo firmati da Copeau: cfr. *ivi*, p. 170, n. 46. Nel 2000, Sicard smentisce l'ipotesi avendo ritrovato gli originali, interamente di pugno del Patron. Cfr. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., p. 438, n. 1.

⁴³ J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 119.

⁴⁴ «Il y avait un écart de tension entre Copeau et le groupe des élèves devenu les Copiaus. Cela n'a jamais été un régime ouvert». Intervista a Michel Saint-Denis, 23 giugno 1964. D. Gontard, *La décentralisation théâtrale en France. 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 71.

⁴⁵ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 81.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 82-83.

⁴⁷ «Jeudi 15 janvier : Spectacle de Lille, sous la direction de Michel». Cfr. *ivi*, p. 57.

⁴⁸ Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 16 febbraio 1925. *Ivi*, p. 64. Il corsivo è di chi scrive.

⁴⁹ *Ivi*, p. 67.

Solo in tal modo potrà dedicarsi al «son propre travail», di tipo più drammaturgico e teorico, sulla farsa e sulla *Comédie nouvelle*⁵⁰. Come farà dire qualche tempo più tardi al Comédien de *L'illusion*, con «la farce sur une épaule et sur l'autre la comédie»⁵¹.

È così che il gruppo inizia a lavorare in maniera autonoma a una farsa di Thomas-Simon Gueullette⁵², con Saint-Denis incaricato per la seconda volta di fare da «veilleur»: direttore della compagnia, responsabile amministrativo e guida “registica” dei processi di messinscena. Ma già a metà del mese successivo Copeau torna ad assistere alle prove. Se fino al 29 aprile le prove avvengono semplicemente «en présence»⁵³ del Patron, dal primo maggio esse si svolgono «sous la direction» del medesimo⁵⁴. Per quanto a parole dica di volersi emancipare dall'oneroso incarico, nei fatti non riesce a farsi da parte, non resiste alla necessità di partecipare e condurre, di tenere per sé il ruolo di «chef» e «patron». L'8 giugno, dopo una serie di spettacoli ben riusciti – portati in scena con il «timbre des colombes», e quindi con il “marchio” del Théâtre du Vieux-Colombier, da quella che viene ormai riconosciuta a tutti gli effetti come una compagnia, e decide di adottare il nome «Les Copiaus»⁵⁵ – Copeau riunisce nuovamente il gruppo per comunicare la sua nuova risoluzione, diametralmente opposta a quella affermata meno di tre mesi prima: «[...] poiché, alla prova, la sua collaborazione è divenuta più frequente e più necessaria di quanto era stato previsto, e poiché si è trovato a dirigere il lavoro, [il Patron] ritiene più proficuo per il progresso e per la prosperità della giovane compagnia di assumerne onestamente la direzione»⁵⁶. Tale scelta appare evidentemente *necessaria* tanto a Copeau quanto a Suzanne Bing, in nome di una completa dedizione alla *Comédie nouvelle* ancora da raggiungere, in nome di una ricerca che rimanga autentica e fedele ai principi di re-invenzione del teatro, e che non si corrompa nelle mani dei suoi allievi. I Copiaus, invece, vedono forse sfumare una possibilità di emancipazione già di per sé flebile: tutti i mezzi a loro disposizione, dai costumi alle scenografie, dagli oggetti ai materiali di illuminotecnica necessari per andare in scena, appartengono al Théâtre du Vieux-

⁵⁰ Ivi, p. 69.

⁵¹ Cito dallo studio effettuato da Roberto Cuppone sulla pièce. Cfr. R. Cuppone, «*Moi, je ne joue plus*», «*L'illusion*» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», cit., p. 333.

⁵² Si tratta di quello che costituirà il primo spettacolo dei Copiaus: *Les sottises de Gilles*. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 69.

⁵³ Ivi, p. 74.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. ivi, p. 75. Nel *Journal de bord des Copiaus*, il termine viene utilizzato la prima volta l'8 aprile (p. 72), nel titolo di uno dei prologhi elaborati da Saint-Denis; poi di nuovo il 18 aprile (p. 73); infine, il 9 maggio (p. 75) viene segnalata l'origine del nome: sono i paesani a battezzare così il gruppo, storpiando il nome del Patron. Il termine Copiaus è dunque una sorta di patronimico, e sta a indicare i «figli di Copeau».

⁵⁶ «[...] puisqu'à l'épreuve sa collaboration est devenue plus fréquente et plus nécessaire qu'on ne l'avait prévu, et qu'en fait il s'est trouvé amené à diriger le travail, [le Patron] juge plus profitable au progrès comme à la prospérité de la jeune troupe d'en assumer franchement la direction». Ivi, p. 79.

Colombier; allo stesso modo, Alexandre Janvier, macchinista ed elettricista del teatro, garantisce la sua presenza e il suo contributo in quanto collaboratore del Patron. Quanto a Saint-Denis, dopo la vicenda legata alla messinscena di *Amal ou la Lettre du roi*, è già la seconda attestazione di stima che lo zio gli dimostra, per poi rimangiarsela quasi immediatamente; di nuovo, subito dopo avergli conferito una posizione di guida, la ritira smentendo la fiducia che ripone nel nipote, privandolo della possibilità di mettersi davvero alla prova, di sperimentare in prima persona cosa voglia dire dirigere una compagnia e curare la regia di uno spettacolo dall'inizio alla fine.

2. L'allenamento della «petite troupe de campagne» e «les élèves»

Ancora capeggiati da Copeau, i Copiaus proseguono dunque la loro attività teatrale, e puntano a sussistere con mezzi propri, sfruttando la ricchezza della regione che si dimostra interessata e aperta all'arte drammatica⁵⁷. A partire dal maggio del 1925, il gruppo recita periodicamente nelle campagne circostanti e ottiene un certo riconoscimento, al punto che il termine «copiaus» diventa per gli abitanti del luogo sinonimo di «comédien»⁵⁸. Durante l'estate, Copeau acquista un casale a Pernand-Vergelesses, con un grande magazzino annesso alla proprietà – la Cuverie – da utilizzare come sala prove⁵⁹. Entro la fine dell'anno, i Copiaus lasciano Morteuil e si spostano nelle vicinanze di quello che fino al 1929 resterà il loro punto di riferimento⁶⁰. Oltre allo Château, abbandonano anche la condizione di «communauté» a carico del Patron, per abbracciare a tutti gli effetti un nuovo status, ovvero quello di «petite troupe de campagne» che punta all'autosufficienza.

In tutti i testi di rielaborazione autobiografica che Saint-Denis produce soprattutto dal suo trasferimento a Londra in poi, egli riconduce senza esitazione il suo effettivo apprendistato teatrale come attore e regista, nucleo originario alla base del training attoriale che ha sviluppato, a questi anni⁶¹. La documentazione a disposizione non manca di passi che

⁵⁷ L'accoglienza degli spettacoli dei Copiaus da parte del pubblico borgognone è dettagliatamente analizzata da Ines Aliverti nel suo saggio introduttivo alla seconda antologia di testi di Copeau tradotti in italiano: cfr. M.I. Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, cit., pp. 84 sgg.

⁵⁸ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 107.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 82, p. 89, p. 91.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 97.

⁶¹ Lo stesso fa anche Georges Lerminier, autore di una biografia inedita su Saint-Denis. Cfr. G. Lerminier, *Michel Saint-Denis*, Presses Littéraires de France, 1954, 72 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/2(1), pp. 5-6. L'autore del testo biografico si avvale non solo dei saggi elaborati direttamente da Saint-Denis per articoli e conferenze, ma anche di molti articoli e recensioni su quotidiani e riviste di teatro, oltreché della testimonianza di T.S. Eliot, Laurence Olivier, Glen Byam Shaw, André Barsacq, André Obey e Pierre Sonrel. Una copia della bozza depositata presso la casa editrice Presses Littéraires de France, ricca di correzioni e note

gli riconoscono una certa riuscita attoriale. Basti pensare alla lettera che Agnès Copeau invia a Isabelle Rivière dopo aver assistito a una prova di *Arlequin magicien*: «[Lo spettacolo] è molto riuscito, divertente, fresco, gradevole e tutti hanno fatto molti progressi. Michel per esempio è davvero eccellente, molto divertente, davvero comico, non dubito che diventi un buon attore a breve»⁶². Ma anche il debutto, definito «eccellente», in *Le Misanthrope*⁶³. Tuttavia, se si osservano le annotazioni raccolte nel *Journal de bord des Copiaus*, almeno fino all'inizio del 1926, la presenza di Saint-Denis si delinea come una figura sfuggente, dinamica, costantemente in moto: una sorta di impresario che indubbiamente partecipa alle riflessioni del Patron sulla *Comédie nouvelle*, ma che soprattutto si occupa di acquistare tanto il necessario per scenografie e costumi quanto le maschere di carnevale⁶⁴, di piazzare serate⁶⁵, fare sopralluoghi, organizzare tournée, scovare abitazioni per i membri della compagnia⁶⁶ ecc. Del resto, è anche vero che il gruppo di giovani allievi-attori si dedica all'allenamento, alla sperimentazione e alla pratica drammatica, in modo diverso rispetto ai tempi della Scuola. A quest'altezza cronologica, la finalità dell'esercizio non combacia più con quel «quelque chose» di indefinito che Copeau chiede di mettere «au-dessus de soi», di amare «plus que soi-même»⁶⁷; l'urgenza che li muove è la creazione di un repertorio di spettacoli da portare in scena nei paesi vicini, «un repertorio mobile e adattabile» – per utilizzare un'efficace definizione di Marco Consolini⁶⁸. Come sottolineano gli approfondimenti condotti da Ines Aliverti per la recente pubblicazione del settimo volume dei *Registres*, al quale rimando per la

manoscritte, è conservata a Parigi, nel FMSD, e consente di constatare l'incompiutezza del lavoro. Gourmel riconduce l'abbandono del progetto alla prematura dipartita dell'autore (cfr. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, cit., p. 375, n. 1399). Tuttavia, Lerminier passa a miglior vita nel 1978, sette anni dopo la scomparsa di Saint-Denis, e ben ventiquattro anni dopo la stesura del documento. Non è dunque possibile affermare con certezza le cause che hanno impedito la pubblicazione del testo. In ogni caso, occorre rilevare che nell'esplorare gli archivi dedicati a Saint-Denis (il FMSD presso la BnF di Parigi e il Michel Saint-Denis Archive presso la British Library di Londra), si incorre in diversi tentativi di sistematizzazione dei documenti in vista di progetti biografici iniziati e abbandonati in itinere, rimasti tali a causa dell'ingerenza della seconda moglie, Suria Magito Saint-Denis, costantemente insoddisfatta dall'andamento dei lavori.

⁶² «C'est très réussi, amusant, frais, agréable et tous sont tellement en progrès. Michel par exemple est vraiment excellent, très amusant, d'un bon comique, je ne doute pas qu'il ne fasse un bon acteur d'ici peu». Lettera di Agnès Copeau a Isabelle Rivière, 11 agosto 1925. La lettera è conservata nell'archivio privato di Marie-Hélène Dasté (d'ora in avanti MHDA), e pubblicata nel settimo volume dei *Registres*, a cura di Ines Aliverti. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 62-63.

⁶³ «Excellents débuts de Michel et de Villard dans Philinte et dans Oronte». Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 100.

⁶⁴ «Michel achète à Beaune des masques de Carnival». Cfr. *ivi*, p. 66.

⁶⁵ A titolo di esempio: «Michel va à Savigny-lès-Beaune pour préparer la deuxième représentation du 6 septembre». Cfr. *ivi*, p. 85.

⁶⁶ «Michel cherche des logements, en découvre à Aloxe-Corton, fait les démarches nécessaires pour en obtenir la location». Cfr. *ivi*, p. 88.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 45.

⁶⁸ M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, in E. Randi (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, cit., p. 91.

ricostruzione minuziosa dell'opera di Copeau in questi anni, la pratica teatrale che si afferma in Borgogna – soprattutto a Pernand-Vergelesses – non deriva da un partito preso d'avanguardia, ma da dinamiche dominate dalle difficoltà concrete e comandate dal contesto socio-economico in cui Copeau e i Copiaus si trovano ad agire⁶⁹. È per questa ragione che gli spazi dedicati allo studio slegato dagli spettacoli e alla formazione pura si diradano; dal mese di aprile del 1925, il *Journal de bord des Copiaus* si limita a indicare due occorrenze:

- il 14 aprile, il Patron segnala come necessario un «travail d'étude» che Maiène, Saint-Denis, Marie-Madeleine Gautier, Aman Maistre e Léon Chancerel sono tenuti a seguire insieme a lui almeno tre volte a settimana⁷⁰;
- nel mese di luglio, Maiène, Marie-Madeleine Gautier e Jean Dasté conducono un «exercice mimé» ispirato ai loro personaggi inventati per una serata di travestimenti⁷¹.

Per colmare la carenza di esercizio, il 26 luglio si procede con la riorganizzazione di un nuovo orario, che comprenda quotidianamente, oltre alle prove e al lavoro negli atelier, «la gymnastique, les exercices dramatiques, la diction»⁷². Il generico «travaux, cours, exercices»⁷³ annotato nel mese di agosto tradisce una mancata costanza nell'applicazione del nuovo orario, come si evince dagli scambi epistolari di questi anni: a più riprese, i vari componenti si spronano vicendevolmente a lavorare meglio, ad allenarsi di più⁷⁴; le incitazioni reciproche lasciano supporre che la pratica dell'esercizio sia intermittente. Le lettere di resoconto che Maiène invia al padre durante le sue numerose trasferte tracciano periodi di maggiore disciplina e applicazione, soprattutto per quanto concerne la ginnastica e il «modelage» delle maschere⁷⁵, che si alternano a lunghi momenti di minor costanza⁷⁶.

⁶⁹ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 74.

⁷⁰ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 72.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 82.

⁷² *Ivi*, p. 83.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ A titolo di esempio, la lettera che Jean Dasté invia a Michel Saint-Denis il 22 maggio [1927]. FMSD, 4-COL-83/161. Alcune delle lettere contenute in questo fascicolo sono state pubblicate da Ines Aliverti e Marco Consolini nel settimo volume dei *Registres du Vieux-Colombier*. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit. Per la lettera che porto qui come esempio, cfr. pp. 321-323.

⁷⁵ Per l'analisi del carteggio tra Jacques Copeau e Maiène (MHDA), rimando allo studio di Ines Aliverti. Cfr. *ivi*, pp. 309-312.

⁷⁶ In una lettera del 25 febbraio 1928, ad esempio, Maiène scrive al padre: «Abbiamo ripreso il lavoro, spero che vada bene – credo. Sono ben contenta di ricominciare a fare ginnastica, ne sentivo la mancanza». Questo breve passo è chiaramente stato preceduto da un periodo di allenamento minore o assente. Cfr. *ivi*, p. 386: «Nous avons repris le travail, j'espère que ça va aller – je crois. Je suis bien contente de refaire de la gymnastique, ça me manquait».

La ragione di questa discontinuità risiede in un cambiamento importante nella prassi sperimentale nata all'interno dell'École du Vieux-Colombier: infatti, gli elementi pedagogici – ovvero l'allenamento fisico, gli esercizi drammatici e mimici, l'improvvisazione, il lavoro con le maschere, la danza – vengono ora applicati alla preparazione degli spettacoli. Il *Journal de bord des Copiaus* testimonia questa trasformazione: se da un lato, come abbiamo visto, diminuiscono le segnalazioni di “pura scuola”, dall'altro aumentano le annotazioni che provano come questi “strumenti” siano messi a servizio della produzione delle messinscene. Mi limito a riportare di seguito solo qualche esempio:

- durante le prove di *Les sottises de Gilles*, il 16 maggio 1925 e quindi a un giorno dal loro debutto assoluto, «on refait à l'improvisation» la scena del Maître à Grammaire, che è il personaggio interpretato da Copeau⁷⁷;
- il 29 luglio, Jean Dasté «modèle son masque» per il personaggio di Arlecchino, che interpreta nella messinscena di *Arlequin magicien*⁷⁸;
- il 25 ottobre, a Meursault, i Copiaus portano in scena un *divertissement* ideato da Maïène dal titolo *Le lavoir*, che viene così descritto: «scène mimée et première présentation dans une réalisation en public des recherches de l'École»⁷⁹;
- l'11 novembre, durante la preparazione della Fête des Vins per Nuit-Saint-Georges, Suzanne Bing annota: «*Arlequin magicien* aveva per la prima volta presentato due maschere della Commedia italiana; la prima scena del *Divertissement champêtre* era stata la prima prova in pubblico di un'attività mimata suggerita: *La Célébration du Vin, de la Vigne et des Vignerons*, è la nostra prima creazione totale»⁸⁰.

Dall'osservazione di queste occorrenze è possibile dedurre che l'allenamento dei Copiaus, finalizzato alla formazione di un gruppo di attori completi, continua sì a essere quotidiano, ma la ricerca qui messa in atto si configura in maniera inedita rispetto alla Scuola. Essa è infatti volta non più a dilatare l'efficacia espressiva dell'attore in un contesto puramente sperimentale e laboratoriale, ma a servire l'invenzione scenica legata a creazioni

⁷⁷ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 76.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 83.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 90-91.

⁸⁰ «*Arlequin magicien* avait pour la première foi présenté deux masques de la Comédie italienne ; la première scène du *Divertissement champêtre* avait été le premier essai en public d'une activité mimée suggérée : *La Célébration du Vin, de la Vigne et des Vignerons*, est notre première création totale». *Ivi*, p. 93. Le rappresentazioni di Nuit-Saint-Georges, per la Fête des Vins del 23, 24 e 25 agosto 1925, costituiscono per i Copiaus un vero banco di prova: è la prima volta che si trovano a confrontarsi, come i veri Comici dell'Arte, con il «champ de foire».

concrete e precise. Il fine ultimo non è più *cercare* un corpo nuovo, per un nuovo attore in un nuovo teatro, bensì *trovare* un determinato effetto che sia funzionale per un determinato spettacolo da presentare a un determinato pubblico. L'approccio "libero" e sperimentale che aveva spinto Copeau a concentrarsi sulla formazione dell'attore, svincolata dai problemi contingenti dell'andare in scena, torna qui a dover seguire le regole dell'efficacia, al fine di rispondere a un contesto di restituzione pubblica.

A partire dal 1926, e fino alla dissoluzione definitiva del gruppo, Copeau cerca a più riprese di arginare questa tendenza, e di riportare i Copiaus alla condizione di allievi-attori, poiché per inventare, occorre saper obbedire⁸¹. Il *Journal de bord des Copiaus* è infatti costellato di piani di riorganizzazione degli orari interni: l'obiettivo del Patron è quello di accostare alla preparazione degli spettacoli, non solo un allenamento quotidiano – ginnastica, dizione, esercizi drammatici in gruppo, «modelage» – ma anche lo studio e la ricerca, e dunque la sperimentazione con le maschere, l'elaborazione di scenari comici e il lavoro di improvvisazione. Nonostante i tentativi, le tournée si fanno pressanti; Copeau prova allora a imporre alla «petite troupe» che una parte degli spettacoli sia «matière à études et à recherches»⁸². Ma una mancata supervisione da parte sia sua che di Suzanne Bing, la cui assenza da Pernand-Vergelesses si protrae dal novembre 1926 fino all'aprile 1927, fa sì che le ricerche dei Copiaus siano condotte ancora una volta in vista di futuri spettacoli, ossia le creazioni collettive su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo. È per questo che a partire dal giugno del 1927 il Patron inizia a reclutare nuovi allievi, in gran parte stranieri⁸³. Da questo momento in poi, gli orari delle lezioni appaiono diversificati: dapprima, il corso di dizione,

⁸¹ Prendo in prestito, ancora una volta, le parole del Comédien de *L'illusion*: «Pour savoir inventer, il faut savoir obéir». Cfr. R. Cuppone, «*Moi, je ne joue plus*», «*L'illusion* di Jacques Copeau», «Teatro e Storia», cit., p. 338.

⁸² Cfr. *ivi*, p. 106.

⁸³ Il *Journal de bord des Copiaus* ne nomina diversi: come nota Roberto Cuppone, «sembra l'Odin Teatret di Eugenio Barba, mezzo secolo prima» (R. Cuppone, «*Moi, je ne joue plus*», «*L'illusion* di Jacques Copeau», «Teatro e Storia», cit., p. 344). Il primo allievo in assoluto ammesso nel gruppo dei Copiaus è l'olandese Paul Storm, che detiene una posizione ibrida, seguendo alcune lezioni tra «des élèves» ma collaborando a pieno ritmo con «la troupe». Oltre a lui, appaiono ufficialmente attivi a partire da ottobre 1927 anche Claude Varèse (prima figlia di Suzanne Bing) e Paul Paulet (che aveva seguito alcuni corsi all'École du Vieux-Colombier). Ad essi si aggiungono, in ordine, e a partire dal gennaio 1928: Trinidad Japp, selezionata da Copeau nel giugno 1927 e unitasi al gruppo nel gennaio 1928 (cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 120 e p. 132); la svizzera Christiane Champedal, che entra a far parte degli allievi il 2 maggio 1928 (cfr. p. 137); l'inglese Bennett, che si trasferisce il 31 maggio 1928 per uno stage di due anni (cfr. *ivi*, p. 138), per poi tornare in Inghilterra il 4 novembre (cfr. *ivi*, p. 149); l'americana Ada Calfagna, che arriva il 18 giugno 1928 (cfr. *ivi*, p. 140); Jean-François Guenot, che si aggiunge definitivamente il 4 settembre 1928 (cfr. *ivi*, p. 141); Gilles Margaritis, che giunge il 20 settembre 1928 (cfr. *ivi*, p. 142); Dorothy Jane Imbrie, anch'essa americana, arriva a Beaune il 1° ottobre 1928 (cfr. *ivi*, p. 147). Infine, l'11 dicembre del 1928, solo cinque mesi prima della dissoluzione della compagnia, viene segnalato l'arrivo di altri allievi (cfr. *ivi*, p. 151), tra i quali era probabilmente presente anche Marius Goring, che si trova in Francia per un soggiorno di studi universitari alla Sorbona di Parigi, e che, come vedremo all'inizio del quinto capitolo, aveva ammirato gli spettacoli dei Copiaus durante la tournée in Inghilterra del 1928.

gli esercizi drammatici e il lavoro individuale sono riservati esclusivamente agli allievi (Claude Varèse, Paul Storm e Paul Paulet); le lezioni di dizione della compagnia, invece, sono suddivisi tra gruppo A (composto dagli attori di sesso maschile: Saint-Denis, Jean Villard, Jean Dasté e Aman Maistre) e gruppo B (composto dalle attrici: Maiène, Marie-Madeleine Gautier e Marguerite Cavadaski, anche detta Margot)⁸⁴.

Al fine di comprendere quali siano le caratteristiche dell'apprendistato di Saint-Denis, che hanno determinato la sua personale ricezione della dottrina di Copeau, e la conseguente elaborazione di un suo metodo di training attoriale, occorre verificare la tipologia di allenamento seguito dalla «troupe» in Borgogna, e tener conto della definitiva differenziazione dello stesso rispetto al percorso di formazione destinato agli «élèves». Infatti, dall'ottobre del 1927, le attività svolte dai due gruppi non hanno solo orari distinti, ma anche denominazioni diverse: mentre gli allievi svolgono gli «exercices dramatiques», la compagnia (gruppo A, gruppo B, e Storm) si dedica al «travail dramatique»⁸⁵. Ancora, il nuovo orario stilato nel settembre del 1928, prevede una distinzione del lavoro fatto con la guida del Patron: da un lato, un corso di «enseignement dramatique» per gli allievi; dall'altro, il lavoro quotidiano «sur les Personnages et l'Improvisation» per gli attori⁸⁶. Nella tabella oraria settimanale, i corsi sono così suddivisi:

- «Élèves»: esercizi drammatici, dizione, improvvisazione e recitazione, ginnastica, preparazione drammatica, «composition d'ensemble», lavoro individuale, canto, «modelage»; a queste lezioni, bisogna aggiungere un pomeriggio a settimana in cui il Patron tiene un corso su «des principes du travail dramatique»;
- «Troupe»: ginnastica, mimica, improvvisazione, canto, prove, «travail dramatique», ritmo, maschera⁸⁷.

Ed è bene notare che soprattutto dall'inizio del 1929, i corsi per gli allievi da svolgere in atelier sono tenuti dai membri della compagnia: Dasté insegna «modelage» e ginnastica, Maiène insegna a modellare le maschere, Maistre si occupa degli strumenti musicali e Margot della dizione. Saint-Denis, quasi interamente dispensato dal lavoro in atelier con gli allievi, fatta eccezione per delle lezioni di «modelage» in alternanza con Dasté, affianca Copeau che

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 121.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 126.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 141.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 142-147.

fa lavorare gli «improvisateurs», e inizia appunto con lui «l'étude de méthodes de l'improvisation»⁸⁸. Non solo, dunque, è in questo frangente – e in queste condizioni – che Saint-Denis entra concretamente in contatto con la pedagogia attoriale di Copeau. Ma sono anche questi, tra gli elementi che la compongono, a permanere indelebilmente. Ed è la *modalità* in cui fa esperienza di queste attività – ovverosia la pratica dell'improvvisazione parlata e mimata, gli esercizi drammatici, il lavoro e la creazione di maschere, oltretutto il loro utilizzo in piccole composizioni drammaturgiche – a segnare morfologicamente l'eredità di cui si farà portatore, e che trasformerà nella messa a punto del suo *acting training*. Per l'appunto, un percorso di formazione in cui elementi di base della pedagogia di Copeau come la dizione o l'attenzione al ritmo risultano quasi assenti, in favore del lavoro di improvvisazione e della creazione di maschere-personaggio, che divengono assolutamente centrali. Per Saint-Denis, infatti, il ritmo è un concetto che riguarda soprattutto la scansione del testo drammaturgico, più che un fenomeno legato alla performance scenica; la dizione rimane invece un aspetto importante del suo metodo di educazione dell'attore, ma con caratteristiche e metodologie variate rispetto a quelle adoperate dal Patron.

3. *Jean Bourguignon parlant au public*

Il primo contributo creativo che Saint-Denis apporta agli spettacoli dei Copiaus si esplica sul piano drammaturgico. Partendo dai fatti minori, il *Journal de bord des Copiaus* segnala che il 3 luglio 1925 «Michel rilavora al suo scenario dei *Quatre Amis*»⁸⁹, sul quale purtroppo, ad oggi, non sono state riscontrate ulteriori evidenze documentarie. Ad agosto, si occupa della preparazione di una piccola farsa dal titolo *Les vacances*⁹⁰. O ancora, l'11 novembre, durante la preparazione della Fête des Vins per Nuit-Saint-Georges, «Michel elabora le poesie che celebrano i vigneti e le loro Regine, e molte delle scene principali»⁹¹. Ma lo sforzo maggiore Saint-Denis lo investe nei prologhi⁹²:

⁸⁸ Ivi, p. 147.

⁸⁹ «Michel retravaille à son scénario des *Quatre Amis*». Ivi, p. 81.

⁹⁰ Il testo della farsa è parzialmente conservato a Parigi, FJC, Fol-Col-1(116). Cfr. ivi, p. 85; J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 69-70.

⁹¹ «Michel fait le poèmes qui célèbrent les crus et leurs Reines, et plusieurs des principales scènes». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 93. Il 20 maggio 1926, inoltre, Saint-Denis legge alla compagnia un altro testo da lui scritto, *La vie de Duguay-Trouin*. Cfr. ivi, p. 106.

⁹² Sui prologhi, cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 68-70.

- l'8 aprile scrive la prima versione del prologo *Jean Bourguignon et les Copiaus*⁹³, che va in scena in occasione della prima rappresentazione assoluta dei Copiaus, il 17 maggio 1925, a Demigny;
- il 28 maggio, modifica il prologo «pour l'adapter à Fontain»⁹⁴;
- l'annotazione del 10 giugno segnala le prove del nuovo prologo, «de Michel», in cui compaiono due ragazze del paese al fianco di Jean Bourguignon⁹⁵;
- nel mese di agosto, infine, in vista dello spettacolo che andrà in scena il 15, «Michel legge il prologo che ha fatto per Meursault, *Jean Bourguignon parlant au public*»⁹⁶.

Nel Fonds Michel Saint-Denis, a Parigi, sono conservati i testi di apertura (sia manoscritti che dattiloscritti) di quest'ultima realizzazione pubblica, ovverosia il *Prologue de Meursault* e il *Discours de Jean Bourguignon au public pour la deuxième représentation de Meursault*⁹⁷. L'analisi di questi due brani ci consente di comprendere fino a che punto il processo drammaturgico sia vincolato alle esigenze performative, e quanto siano esse, almeno in questo caso, a determinare la creazione e le fattezze di Jean Bourguignon⁹⁸, tra i primi personaggi che i Copiaus presentano al pubblico⁹⁹. In linea con una pratica già utilizzata da Copeau e dalla compagnia del Théâtre du Vieux-Colombier durante il periodo trascorso negli Stati Uniti, i Copiaus puntano a guadagnarsi la benevolenza di un pubblico inizialmente indifferente e distaccato, ed è per questo che Jean Bourguignon ricalca la figura del tipico viticoltore borgognone «peau cuite et gorge pelée»¹⁰⁰. Infatti, a partire dal debutto del 17 maggio e in tutte le rappresentazioni successive dei Copiaus, la funzione dei prologhi, dal tenore fortemente metateatrale¹⁰¹, è quella di far conoscere il gruppo al pubblico, di presentarlo. In particolare, nel *Prologue de Meursault*, gli attori si lasciano introdurre da Jean Bourguignon come membri dei Copiaus, mentre le due attrici presenti in scena si fingono

⁹³ S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 72.

⁹⁴ Ivi, p. 77.

⁹⁵ Cfr. ivi, p. 79.

⁹⁶ Ivi, p. 84: «Michel lit le Prologue qu'il a fait pour Meursault, *Jean Bourguignon parlant au public*».

⁹⁷ M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, 22 fogli manoscritti, 12 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/601. Il fascicolo contiene in particolare il *Prologue de Meursault* e il *Discours de Jean Bourguignon au public pour la deuxième représentation de Meursault*, andati in scena a Meursault il 15 agosto 1925, come apertura delle *premières* di *Le médecin malgré lui* e *Arlequin magicien*. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 474-475.

⁹⁸ Diversi studiosi hanno sottolineato il peso avuto dall'osservazione e dall'imitazione dei movimenti di coltivatori, artigiani e operai, dei gesti dei lavoratori nell'esercizio del loro mestiere, nel processo creativo condotto particolarmente in Borgogna da Copeau e dai suoi seguaci. Cfr. M. De Marinis, *Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel*, P. Pavis, J.-M. Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, «Bouffonneries», n. 34, 1995, p. 137; J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 75.

⁹⁹ Come vedremo a breve, non è però il primo a essere ideato e sviluppato.

¹⁰⁰ D. Gontard, *Commentaire* a S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 179-180, n. 88.

¹⁰¹ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 68.

ragazze del luogo, interessate allo spettacolo che sta per essere rappresentato e incuriosite dagli attori della compagnia. La battuta con cui Auguste Boverio esce di scena, prima del *Discours de Jean Bourguignon au public pour la deuxième représentation de Meursault*, non cela la *captatio benevolentiae* di cui quest'apertura si fa carico:

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...¹⁰²

Ma prima che lo spettacolo vero e proprio abbia inizio, gli spettatori vedono impadronirsi della scena una figura che apparentemente appartiene alla *loro* comunità, un vignaiolo, uno del pubblico, che si propone come punto di incontro e convergenza tra i Copiaus e gli abitanti di Meursault: è Jean Bourguignon, un carattere indubbiamente eccentrico, fortemente ancorato al territorio che lo ha generato. Racconta agli spettatori di aver assistito alle prove delle farse che andranno in scena quella sera, *Le médecin malgré lui* e *Arlequin magicien*, e si mostra compiaciuto e divertito nel descrivere la creazione dello spettacolo. Nel suo discorso, tende ad ammiccare al pubblico e a canzonare i membri della compagnia:

Ebbene, se voi vedeste questo metodo di fabbricazione, c'è da morir dal ridere. L'attore arriva nell'atelier, si spoglia, tenendosi addosso a mala pena una camicia o delle mutande striminzite, per conservare un minimo di dignità. Là c'è il signor Copeau, col suo grosso naso, che se ne va in su e in giù, in tutte le direzioni: «Deve essere così, deve essere colà», e spiega. «Deve avere 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

¹⁰² «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...». M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, cit. FMSD, 4-COL-83/601, *Prologue de Meursault*, s.i.p.

intorno come una mosca, si avvicina, si allontana, per giudicare l'effetto.
Oh! Che trovata! Bisogna armarsi di pazienza e stare parecchio attenti.
Ebbene, questi fanno tutto ciò con allegria¹⁰³.

Questo breve estratto del *Discours*, che attinge intenzionalmente a un registro comico e canzonatorio, si concede la licenza di prendere in giro «Monsieur Copeau», accostandolo allo stereotipo del regista perennemente insoddisfatto, esigente fino ai limiti dello sfinimento. Senza ombra di dubbio, si tratta di un dichiarato stratagemma drammaturgico, approvato da un Patron altrettanto divertito, capace di autoironia, che dimostra di saper stare al gioco e mettersi in discussione. Tuttavia, considerato l'episodio del diverbio con Chancerel, precorrendo solo di qualche mese le tensioni che caratterizzeranno i rapporti tra Copeau e i suoi attori negli anni successivi e osservando la descrizione che ne fa la figlia Maiène, ossia quella di un «maestro impossibile da soddisfare, perché nulla era all'altezza del suo sogno»¹⁰⁴, non appare azzardato ipotizzare che, nei panni del suo Jean Bourguignon, Saint-Denis si sia fatto Pulcinella per dare voce a una certa insofferenza che iniziava a diffondersi tra i componenti dei Copiaus. Come recita la celebre locuzione oraziana, «Ridentem dicere verum: quid vetat?».

Il *Discours de Jean Bourguignon au public pour la deuxième représentation de Meursault* ci consente inoltre di soffermarci sul processo di genesi e sviluppo delle maschere della «comédie à personnages fixes». Per i Copiaus, infatti, è in questo momento che l'utilizzo della maschera e la pratica del travestimento smettono di essere esclusivamente pedagogici, e cessano di avere come unico obiettivo quello di accrescere e potenziare le possibilità espressive del corpo dell'attore. Al contrario, questi “strumenti” si uniscono alla ricerca attraverso l'improvvisazione e divengono parte integrante del processo creativo di maschere-

¹⁰³ «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'i 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 sur 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 tournique 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'œil. Eh ben, ils font tout ça gaiement». M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, cit. FMSD, 4-COL-83/601, *Discours de Jean Bourguignon au public pour la deuxième représentation de Meursault*, s.i.p.

¹⁰⁴ Testimonianza di Marie-Hélène Dasté citata in M. Hôpital, *Les comédiens à la campagne de George Sand à Jacques Copeau*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 35 (1983), 1, p. 106. Per la traduzione italiana, cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 43.

personaggio. L'attività di riflessione che Suzanne Bing produce in questo periodo, come vedremo più avanti, tradisce una posizione leggermente diversa rispetto alla loro, ma probabilmente più vicina a quella del Patron. Il quale tuttavia – come nota Marco Consolini – in questo particolare frangente, sull'onda dell'entusiasmo suscitato dai primi successi della «petite troupe», per quanto si mostri reticente nel cedere all'istinto creativo del suo gruppo, sembra tenere maggior conto del materiale attoriale che ha a disposizione, e lascia temporaneamente maggior spazio alle creazioni individuali e corali¹⁰⁵. Secondo le analisi condotte da Ines Aliverti, la «comédie à personnages fixes» costituisce la soluzione pedagogica ideale per colmare l'impreparazione degli attori più giovani del gruppo, che consente di metterne in risalto la freschezza e la vivacità all'interno del contesto performativo¹⁰⁶.

Come già accennato, Jean Bourguignon rientra fra i personaggi fissi che i Copiaus creano *ex novo* – non appartengono quindi a un testo drammaturgico preesistente – e che risultano chiaramente riconoscibili dal pubblico, ma non è certo il primo a essere ideato e in parte sviluppato. Dal *Journal de bord des Copiaus*, infatti, il mese di febbraio del 1925 appare già come un momento particolarmente produttivo in questo senso. Dal 31 gennaio al 9 febbraio, mentre Copeau «fait travailler les élèves»¹⁰⁷, i più “anziani” – Auguste Boverio, Jean Villard, François Vibert, Michel Saint-Denis, Léon Chancerel e talvolta Suzanne Bing – conducono insieme le prove «des improvisations» e le ricerche sui personaggi¹⁰⁸. In un lasso di tempo considerevolmente ristretto, sono ben due le occorrenze di personaggi creati *ex novo*:

- il 12 febbraio, mentre il Patron va in cerca di finanziamenti lontano da Morteuil, Boverio presenta un personaggio chiamato Bitouille¹⁰⁹; nei giorni successivi prova a precisarne i contorni, mettendolo alla prova con diverse professioni (dottore, giudice, direttore di teatro, soldato) e in diverse circostanze (al caffè o al negozio di scarpe)¹¹⁰;

¹⁰⁵ M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, cit., p. 92.

¹⁰⁶ J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 42.

¹⁰⁷ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 62-63.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Molti anni dopo, questo personaggio viene ripreso da Léon Chancerel e descritto in un articolo. Cfr. L. Chancerel, *La leçon et l'appel de la Commedia dell'Arte*, «Europe : revue littéraire mensuelle», XL, n. 396-397 (avril-mai 1962), pp. 45-52.

¹¹⁰ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 63-64.

- il 21 febbraio, è il giovane Pascal Copeau a presentare il suo personaggio, Monsieur Valentin¹¹¹, che il 26 febbraio diviene il protagonista di «une petite comédie et d'autres improvisations»¹¹².

Sia prima che dopo questo momento di fertilità, sono molti i personaggi che prendono forma durante i travestimenti serali, come ad esempio il «fou» di Jean Dasté, o la «princesse de conte» di Maiène¹¹³, che vanno a sommarsi a quelli che abbiamo già citato in precedenza. Tuttavia, nessuno di loro arriva a un compimento tale da essere inserito in una composizione drammaturgica da presentare al pubblico. Anzi, la maggior parte di essi rimane senza nome e senza storia. Con la stessa rapidità con cui sono apparsi, si dileguano, come «êtres fantastiques au clair de lune»¹¹⁴. Rimane di loro solo una fugace traccia scritta, e l'ombra di «démons» che di tanto in tanto disturba il sonno dei visitatori nelle stanze dello Château de Morteuil¹¹⁵.

Diversa è la sorte che spetta invece a Jean Bourguignon, probabilmente proprio perché la sua comparsa è intrinsecamente legata alla funzione drammaturgica e performativa che gli viene assegnata nei prologhi. Carattere estroso e pittoresco, ha indubbiamente acquisito per osmosi le peculiarità del contesto rurale che ospita la sua creazione. Nel *Journal de bord des Copiaus*, il suo nome compare per la prima volta l'8 aprile 1925¹¹⁶, nel titolo del prologo di cui è protagonista, *Jean Bourguignon et les Copiaus*, andato in scena a Demigny il 17 maggio 1925 come apertura del primissimo debutto della compagnia¹¹⁷. Prima di allora, nessuna annotazione vi fa riferimento. Ed è proprio dall'analisi di un prologo che è possibile dedurre e ricostruire le caratteristiche del personaggio. Si tratta nuovamente di un brano estratto dal già citato *Prologue de Meursault*¹¹⁸, elaborato per la seconda messinscena dei Copiaus a Meursault, il 15 agosto 1925, (la prima era avvenuta il 14 giugno):

¹¹¹ Cfr. *ivi*, p. 65.

¹¹² *Ivi*, p. 67.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Una strana annotazione nel *Journal de bord des Copiaus*, in merito alla visita di Henri Ghéon del 15 aprile 1925, riporta: «Sitôt couché, Ghéon perçoit d'étranges bruits et vois sa "chambre d'apparat" envahie de démons qui peu à peu assaillent son grand lit à baldaquin». Cfr. *ivi*, p. 73. La "chambre d'apparat", dormitorio usuale di quattro allieve, è la stessa stanza utilizzata dagli allievi per le loro improvvisazioni con i travestimenti (cfr. *ivi*, p. 67). Non è chiaro se l'annotazione del 15 aprile sia ironica, e scherzi dunque sul sonno di Ghéon disturbato dagli allievi travestiti da demoni a mo' di dispetto cameratesco, o sia invece realmente spiritistica.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 72.

¹¹⁷ Per il programma dello spettacolo di debutto, cfr. *ivi*, p. 76. In questa seconda occorrenza, il prologo viene così menzionato: «1^{er} partie : *Les Copiaus*, prologue».

¹¹⁸ M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, cit. Parigi, BnF – Richelieu, FMSD, 4-COL-83/601, *Prologue de Meursault*, s.i.p. Questo estratto in particolare è citato anche in D. Gontard, *Commentaire a S. Bing, Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 179-180, n. 88.

Curvo sul pendio, all'ombra della collina,
A risalire o a scendere nel solco;
Sotto il sole che sprofonda dritto nella terra
Mi sembro, 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
Da molti secoli
Domina una parte della terra
Poiché produco vino di Borgogna
E mi chiamo Jean Bourguignon¹¹⁹.

Questa breve composizione in versi – che compare anche in *Jean Bourguignon et les Copiaus*, ossia il prologo per la rappresentazione del 25 agosto a Nuits-Saint-Georges, che Ines Aliverti ha pubblicato per intero nel settimo volume dei *Registres*¹²⁰ – permette a Jean Bourguignon di presentarsi al pubblico come un viticoltore di Borgogna, che in qualche modo celebra i fasti della categoria a cui dice di appartenere. In pochi versi, riassume le gesta di un re vittorioso, celebre e dominatore. Si tratta di un espediente empatico, praticato sin dal primo debutto dei Copiaus, che genera attaccamento in chi vi assiste; non è un caso che già il 24 maggio, come riporta il *Journal de bord des Copiaus*, al «Vivent les Bourguignons» degli attori sul palcoscenico, il pubblico risponda con un caloroso «Vivent les Copiaus»¹²¹. In particolare, Jean Bourguignon è una figura particolarmente facile da riconoscere per gli spettatori: grazie alle sue caratteristiche arlecchinesche, quali intelligenza e furbizia, ma soprattutto grazie alla maschera e al costume inconfondibili, non fatica a rimanere impresso nella memoria degli spettatori. Lo dimostra il resoconto del prologo presentato a Meursault il 15 agosto, riportato nel *Journal de bord des Copiaus*:

All'inizio del prologo, JEAN BOURGUIGNON: «Mi riconoscete?»

IL PUBBLICO: «Sì!»

¹¹⁹ «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, | 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». *Ibidem*.

¹²⁰ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 99-114, in particolare p. 100 per questo brano specifico.

¹²¹ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 77.

JEAN BOURGUIGNON: «Com'è che mi chiamo?»

IL PUBBLICO: «Jean Bourguignon!»¹²².

4. *Histoire d'Oscar Knie*

Tra il 1925 e il 1926, il lavoro sulla «comédie à personnages fixes» dà anche altri frutti¹²³. Oltre a quelli già nominati – Bitouille di Auguste Boverio (descritto nel diario di Léon Chancerel come un volgare agente di commercio malcelato dietro alle sembianze da bravo ragazzo¹²⁴), Monsieur Valentin di Pascal Copeau, Jean Bourguignon di Saint-Denis – anche gli altri componenti dei Copiaus lavorano a dei personaggi. Ad esempio, prima di abbandonare la compagnia, Chancerel aveva lavorato a Sebastien Congre, poi divenuto l'Oncle Sebastien¹²⁵, che in seguito darà il nome al teatro per bambini fondato nel 1935, nel quale prosegue, lontano da Copeau, le sue ricerche sull'improvvisazione e sui personaggi della Commedia dell'Arte. Ma anche Jean Villard, che dopo aver interpretato il ruolo da protagonista in *Les sottises de Gilles*, la farsa di Gueullette con cui il gruppo aveva fatto il proprio debutto, si appropria del personaggio di Gilles, al punto di farne il suo nome d'arte e di mantenerlo anche dopo la fine dell'avventura in Borgogna e di quella della Compagnie des Quinze. O ancora, Aman Maistre, che durante il lavoro di improvvisazione sui personaggi condotto da Copeau crea Alfred, che nel *Journal de bord des Copiaus* viene segnalato come «L'Intermédiaire»¹²⁶.

In particolare, Saint-Denis e Dasté creano rispettivamente due personaggi fortemente caratterizzati, Oscar Knie e César, delle maschere a tutto tondo che non solo funzionano in quanto “coppia drammaturgica”, ma, come vedremo nel prossimo capitolo, saranno impiegati e avranno un ruolo di rilievo nelle creazioni collettive dei Copiaus. A Parigi, nel

¹²² «Au début du Prologue, JEAN BOURGUIGNON : “Vous me reconnaissez ?” | LE PUBLIC : “Oui !” | JEAN BOURGUIGNON : “Comment est-ce que je m'appelle ?” | LE PUBLIC : “Jean Bourguignon !”». Cfr. *ivi*, pp. 84-85.

¹²³ Nei loro studi, lo riassumono esaurientemente Guido Di Palma e Miloš Mistrík. Cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 36; M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., p. 104.

¹²⁴ Cfr. L. Chancerel, nel *Journal*, 1923-1927, pubblicato in M. Romain, *Léon Chancerel, Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, cit., p. 91.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 90-91.

¹²⁶ Come riportato nel *Le journal de bord des Copiaus*, i Copiaus si dedicano anche all'invenzione di personaggi del Guignol. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit. Il 17 marzo 1925, Copeau affida a Aman Maistre il progetto, con la raccomandazione di seguire i consigli di Léon Chancerel e sua moglie, che li hanno fabbricati e hanno appreso alcune nozioni sulla manovra (cfr. *ivi*, p. 69). A fine marzo del 1926, Maiène, Marie-Madeleine Gautier e Jean Dasté le prime figure per la Légende de Saint Nicolas (cfr. *ivi*, p. 104). Tra i vari personaggi spiccano: Le Boucher, ideato da Maiène, il corvo, un uccello e Père Lustucru, fabbricato da Dasté (cfr. *ivi*, p. 106 e p. 112).

Fonds Michel Saint-Denis (BnF – Richelieu), è conservato un documento inedito grazie al quale è possibile esaminare una delle tappe del processo creativo delle due maschere. Si tratta di un breve scenario elaborato dal pugno di Saint-Denis, su due fogli sfusi e senza indicazione di data, che riporta in apice il titolo *Histoire de Knie*¹²⁷. Il manoscritto si trova in un fascicolo che riguarda la genesi di Oscar Knie, probabilmente utilizzato molti anni dopo la sua stesura da Saint-Denis stesso o dalla sua seconda moglie, Suria Magito, per comporre il capitolo sulla creazione dei personaggi, dal titolo «As I worked», nel suo manuale-testamento *Training for the Theatre: Premises & Promises*¹²⁸. Oltre allo scenario, il fascicolo contiene un documento autografo di nove fogli manoscritti riguardo alla «naissance et développement de Knie», che corrisponde a una prima bozza di quanto è poi stato effettivamente pubblicato nel volume¹²⁹. Nel capitolo citato, invece, dello scenario non resta alcuna traccia, se non la menzione di una categoria specifica nella quale potrebbe rientrare il manoscritto. Nella descrizione del processo creativo del personaggio, infatti, Saint-Denis utilizza le diciture «simple scenarios, basic, everyday situations» e «sketches» per indicare una fase precisa della genesi, senza però riportarne esempi indicativi. In *Training for the Theatre*, la funzione di questi “scenari pratici” sembra essere appunto quella di aiutare gli attori a scoprire e a delineare nuovi aspetti dei loro personaggi.

¹²⁷ M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*. FMSD, 4-COL-83/17, 2 fogli manoscritti.

¹²⁸ Cfr. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, cit. Il testo, che raccoglie una serie di articoli e conferenze prodotte tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, costituisce una *summa* della pedagogia attoriale di Saint-Denis, una sorta di testamento ad uso degli allievi costellato di materiali autobiografici. Il volume è stato pubblicato a cura di Suria Magito, vedova di Saint-Denis, nel 1982, undici anni dopo la sua morte. 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» (ivi, p. 11: «he had no doctrines or pre-established methods which he followed»). 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 nel 1935 in poi.

¹²⁹ Cfr. ivi, pp. 177-179. Una traduzione in italiano del brano in questione si trova anche in G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., pp. 37-39.



Figure 1-2: Michel Saint-Denis nel suo personaggio, Oscar Knie

Ciò che appare in maniera lampante dall'*Histoire de Knie* è che Knie e César si trovano ad affrontare una situazione concreta, le cui circostanze – apparentemente di pericolo, ma dai risvolti comici – 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.

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 una gabbia = 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 affinché 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 burlesca¹³⁰.

Effettivamente, a una prima lettura, il documento potrebbe rientrare nella categoria che Saint-Denis nomina in *Training for the Theatre*: semplici scenari, situazioni della vita quotidiana, sketch. Ma analizzandone la struttura, non è facile intuire se si tratti di un documento prodotto preventivamente o a consuntivo di un fenomeno: si tratta della trascrizione di un esercizio di improvvisazione, volto ad approfondire la caratterizzazione dei personaggi, o piuttosto del canovaccio embrionale di una possibile drammaturgia ancora da sviluppare? César e Knie appaiono qui un duo comico in parte già formato e abbastanza equilibrato: da un lato César, ritardatario, impavido e affamato di esperienze avventurose;

¹³⁰ «(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 une cage = il invite un 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 – 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». M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*. FMSD, 4-COL-83/17, 2 fogli manoscritti.

dall'altro Oscar, fífone ma piú responsabile. In qualche modo, la caratterizzazione dell'uno sembra accentuarsi e rinvigorirsi nel confronto con l'altro; è dunque lecito dedurne che lo scenario si proponga simultaneamente non solo come spunto drammaturgico, ma anche come fase essenziale del processo creativo. Esistono diversi esempi che testimoniano quanto il lavoro fatto da Saint-Denis sul suo Oscar Knie si riveli fecondo anche per i suoi colleghi; lo dimostra una lettera che gli scrive Dasté nel maggio del 1927: «[...] 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 principio di qualcosa*»¹³¹.

Un altro aspetto di difficile determinazione è la datazione del documento. Oscar Knie compare per la prima volta nel *Journal de bord des Copiaus* il 23 agosto 1927¹³², ma viene citato nella lettera di Dasté appena riportata già il 22 maggio dello stesso anno¹³³. César, invece, viene nominato nel *Journal de bord des Copiaus* solo nel febbraio del 1929¹³⁴, sebbene già a dicembre 1928 si faccia riferimento all'intervento di un personaggio improvvisato da Dasté¹³⁵. In realtà, la prima impressione che Dasté deve aver avuto di César risale a molto prima: ne narra infatti una ricca e dettagliata biografia nel suo quaderno inedito di appunti sulla Scuola che risale al primo trasferimento Morteuil, nel 1925¹³⁶. Tuttavia, nonostante la precoce intuizione biografica, quattro anni dopo, nel gennaio del 1929, il *Journal de bord des Copiaus* espone «lo stato non ancora pienamente sviluppato del personaggio fisso di Dasté»¹³⁷. A sostegno di quest'ultima annotazione, un testo di Copeau, pubblicato nel settimo volume dei *Registres*, si rivela utile non solo al fine di individuare la datazione dello scenario *Histoire de Knie*, ma anche per comprenderne la natura, le cause che ne hanno determinato la produzione e la funzione all'interno del processo creativo. Nel testo, che risale all'8 ottobre 1928, Copeau fornisce alla compagnia delle indicazioni sull'utilizzo delle improvvisazioni con l'obiettivo di testare in diverse circostanze i comportamenti dei personaggi che hanno creato. È bene

¹³¹ «J'ai envie de travailler avec toi, nous pourrons certainement faire progrès ensemble. Certaines attitudes ou paroles de ton "Knie" me restent comme chant, *le commencement de quelque chose*». Lettera di Jean Dasté a Michel Saint-Denis, 22 maggio [1927]. Parigi, BnF – Richelieu, FMSD, 4-COL-83/161. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 321-323. I corsivi sono di chi scrive.

¹³² Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 125.

¹³³ Lettera di Jean Dasté a Michel Saint-Denis, 22 maggio [1927]. FMSD, 4-COL-83/161. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 321-323.

¹³⁴ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 155.

¹³⁵ Cfr. *ivi*, p. 151.

¹³⁶ J. Dasté, *L'École du Vieux-Colombier, notes de Jean Dasté*. FJC, Boîte 3, dossier 12. Lo cita Guido Di Palma nel suo articolo sull'avventura pedagogica di Copeau; cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 37, nota n. 45.

¹³⁷ «L'état non encore pleinement développé du personnage fixe de Dasté». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 154.

sottolineare che, come già detto in precedenza, dal mese di settembre dello stesso anno Copeau lavora quotidianamente con la «troupe» sui personaggi e sull'improvvisazione. A quest'altezza cronologica gli improvvisatori più proficui sembrano essere Saint-Denis con il suo Oscar Knie, Dasté con un personaggio chiamato «Le Sénateur» (forse una variante temporanea di César) e Maistre con «L'Intermédiaire» (un possibile antenato di Alfred)¹³⁸. Nel testo, ricco di informazioni e spunti di riflessione, Copeau guida le ricerche degli attori spronandoli a sviluppare delle improvvisazioni sia mimiche che parlate:

Soprattutto per il momento, cioè più o meno fino alla fine del mese di ottobre quando potrò occuparmi maggiormente della commedia, conviene cercare i temi e i canovacci che maggiormente favoriscono l'azione dei personaggi. L'improvvisazione si svilupperà appena verrà nutrita. Abbiamo un personaggio che improvvisa in modo autentico. Naturalmente, la sua parola, i suoi sviluppi tendono a interferire con quelli degli altri. E gli altri potrebbero trarne, per seguirlo, un'influenza nel fabbricare i loro propri sviluppi. Occorre dunque, in una certa misura, che il personaggio più avanzato torni in linea con gli altri. Da una parte azioni mimate, silenziose o semisilenziose, individuali o collettive, e portate avanti a lungo per stabilire delle abitudini, degli atteggiamenti e radicarli in profondità. Da ciò possono nascere e iniziare a realizzarsi delle idee di accessori, di mobili, di habitat, delle osservazioni sul costume, delle possibili modifiche del costume o di alcuni dettagli del costume. (Il profilo di Dasté non deriva più del tutto dal suo cappello a cilindro). Dall'altra parte, delle azioni a due o a tre, abbastanza corte, fondate non più su sviluppi psicologici o morali, ma su delle circostanze, degli incidenti, delle fatalità che accadono ai personaggi e li fanno agire con un minimo di testo. Stabilire un'azione molto netta. Vedere come si comportano i personaggi. Azione all'italiana per le quali i vecchi canovacci italiani posso andare molto bene. Posso fornirvene¹³⁹.

¹³⁸ Cfr. ivi, p. 141.

¹³⁹ «Il convient particulièrement pour le moment, c'est-à-dire environ jusqu'à la fin d'octobre où je pourrai m'occuper davantage de la comédie, de rechercher les thèmes et canevas qui favorisent davantage l'action des personnages. L'improvisation se développera dès qu'elle sera nourrie. Nous avons un personnage qui improvise authentiquement. Sa parole, ses développements ont naturellement tendance à empiéter sur ceux des autres. Et les autres pourraient avoir, pour le suivre, une tendance à fabriquer leurs propres développements. Il faut donc que, dans une certaine mesure, le personnage le plus avancé vienne se remettre en ligne avec les autres. D'une part actions mimées, silencieuses ou demi silencieuses, individuelles ou collectives, et poussées assez loin pour établir des habitudes, des attitudes et les ancrer profondément. Des idées d'accessoires, de meubles, d'habitats peuvent naître de là et commencer à se réaliser, des observations sur le costume et des essais

Il Patron prosegue proponendo loro degli esempi di «canevas» attraverso i quali esercitarsi, con la richiesta di consegnargli degli appunti su cui possa lavorare; i canovacci, di seguito riassunti, sono esplicitamente indirizzati ai tre personaggi Knie, César e Alfred¹⁴⁰:

- César è a casa, preso dalle sue riflessioni; Knie giunge spinto dal bisogno di raccontargli qualcosa, ma viene distratto da un cattivo odore; César, che dapprima non avverte l'olezzo, ammette di percepirlo a sua volta; tentano allora insieme di capire da dove provenga, fin quando Knie finisce col comprendere che proviene dalla bocca di César; Knie se ne va lasciando César umiliato¹⁴¹;
- César è immerso in una lettura appassionante, ma qualcosa lo disturba; capisce poi di essere affamato; inizia a mangiare qualunque cosa gli capiti a tiro, continuando a leggere, mostrando di tanto in tanto un segno dell'esaltazione che ricava dalla lettura. A causa di un'espiazione troppo forte, spegne la candela che gli faceva luce e grazie alla quale riusciva a leggere, senza però accorgersi di averla spenta lui stesso. Immerso nell'oscurità, sente dei rumori, ha paura, si corica e finisce con l'addormentarsi;
- Knie soffre in preda a un dolore (nel testo segue quello che sembra proporsi come un esercizio ricorrente, quasi un lazzo: «action de la désolation muette»); avverte il senso della fame e inizia a mangiare, sempre disperandosi. Arriva Alfred al quale Knie espone la sua disperazione; lentamente, Alfred viene contagiato dall'appetito di Knie, inizia a mangiare a sua volta, e allo stesso tempo comincia anche lui a lamentarsi per il dolore. Arriva César: stessa scena, ma questa volta è Alfred a farsi narratore della sofferenza. Finiscono tutti e tre con l'abbuffarsi lamentandosi per il dolore.

de modification du costume ou de certains détails des costumes. (La silhouette de Dasté n'est déjà plus toute empruntée à son chapeau haut de forme). D'autre part des actions à deux ou trois, assez courtes, fondées non plus sur des développements psychologiques ou moraux, mais sur des circonstances, des accidents, des fatalités qui régissent les personnages et les font agir avec un minimum de texte. Bien établir une action très nette. Voir comment les personnages se comportent. Action à l'italienne pour lesquelles les vieux canevas italiens peuvent très bien servir. Je pourrai vous en fournir». J. Copeau, *Observations et canevas pour la Comédie Nouvelle*, 8 ottobre 1928. MHDA, 5 fogli dattiloscritti. Pubblicato da Ines Aliverti in J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 438-439.

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 439-440.

¹⁴¹ Ispirato allo scenario italiano *Il Cavadente* di Flaminio Scala, questo stesso spunto era già stato utilizzato dai Copiaus nella messinscena di *Arlequin magicien*. Cfr. *ivi*, pp. 60-61 e p. 591, n. 28.

Rispetto alle proposte di canovacci avanzate da Copeau, che suggeriscono una ricerca sui personaggi che abbandoni la costruzione psicologica e abbordi soprattutto la concretezza fisiologica del corpo, l'*Histoire de Knie* sviluppa una complessità drammaturgica maggiore: lo scenario infatti presenta diverse entrate e uscite di scena, oltre a contare un numero di personaggi di gran lunga superiore ai «due o tre» raccomandati dal Patron; oltre a Knie e César, appaiono infatti i bambini, i custodi ma soprattutto gli animali, sull'imitazione dei quali vertono alcune ricerche espressive sia all'interno dell'École du Vieux-Colombier che tra i Copiaus. La struttura appare ben articolata, e prevede un inizio (la presentazione di Knie), uno svolgimento piuttosto esteso, e una fine (l'uscita burlesca). L'ambientazione risulta inoltre sorprendente, in quanto cittadina: i due personaggi non si trovano nella campagna della Borgogna, bensì al Jardin des Plantes di Parigi, non lontani dalla statua di Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon, intendente del parco fino al 1788, che campeggia all'inizio della via a lui intitolata; una simile collocazione dell'azione ricorda infatti i tempi della Scuola, le visite al Jardin des Plantes da parte degli allievi e gli esercizi sugli animali. Inoltre, si fa riferimento non solo ad almeno un elemento scenografico (la gabbia delle belve feroci in cui i personaggi si accingono a entrare), ma anche a una musica di scena, che esercita sugli animali un effetto ipnotico di richiamo. Lo scenario sembra prescrivere diverse «azioni collaudate» – o lazzi – oltre a quelle, già citate, di apertura e chiusura: ovvero l'appello all'eroismo di César, e le avance da parte di una mucca subite da Knie. Infine, il testo riporta alcuni dettagli con dovizia di precisione al punto che alcune frasi suggeriscono per esteso le battute dei personaggi che gli attori devono pronunciare (l'esempio più esplicito è probabilmente: «preferirebbe vedere le belve feroci al cinema, preferirebbe andare a far visita alla pecora»).

L'attenzione riservata agli aspetti drammaturgici nella stesura del documento induce a considerarlo non la traccia di un esercizio svolto al fine di sviluppare un personaggio, ma piuttosto in quanto scheletro narrativo di una costruzione scenica già articolata, che si discosta fortemente dalle «azioni a due o a tre, abbastanza corte» raccomandate da Copeau ai suoi attori. Le circostanze elencate nello scenario *Histoire de Knie* consentono senza dubbio ai personaggi di «agire con un minimo di testo», ma superano la portata «degli incidenti, delle fatalità». I protagonisti si configurano come due caratteri già maturi, che non hanno bisogno di ulteriori «sviluppi psicologici o morali», bensì di muoversi all'interno di un impianto drammatico vero e proprio. Alla luce di questa comparazione, per quanto rimanga impossibile datare il manoscritto con esattezza, esso risulta ascrivibile a una fase in cui gli sforzi di Saint-Denis, di Dasté e degli altri componenti dei Copiaus convogliano

nell'elaborazione di creazioni collettive, ovverosia non prima di marzo 1927 e non oltre i primissimi mesi del 1929.

Eppure, solo nel 1926, la considerazione della maschera da parte di Copeau e della sua stretta collaboratrice Suzanne Bing verte su posizioni ben diverse¹⁴². In un quaderno tenuto da Suze – volto al riepilogo di un metodo pedagogico in base alle esperienze condotte all'École du Vieux-Colombier e durante i primi tempi in Borgogna – la maschera si distingue soprattutto come strumento pedagogico bivalente. Inizialmente, infatti, all'interno del primo «groupe d'apprentissage», agli allievi era stato coperto il volto, così da favorire una rieducazione espressiva in cui fosse il corpo ad avere un ruolo centrale; le parole della Comédienne de *L'illusion*, interpretata non a caso da Suzanne Bing, lo chiariscono: «[...] E la maschera della figura | preserva l'anima dalla smorfia»¹⁴³. Ma ben presto la maschera, coniugata all'improvvisazione, dà luogo alla formazione di personaggi:

Mascherato e più audace nelle sue evoluzioni, egli [l'allievo] lo diviene ancor più nel soggetto e nella forma delle sue improvvisazioni¹⁴⁴. Esce dalla vita corrente – ascoltare dietro una porta – per raggiungere i suoi giochi d'infanzia, le sue immaginazioni familiari che aspettano di essere gridate; ecco che sembra un essere malefico che ascolta venire il momento del suo maleficio.

Ben presto una certa inclinazione conforme al suo essere più intimo si profila per ciascuno nella carne delle sue improvvisazioni, e si assiste alla formazione di personaggi, o di esseri. Ben presto l'allievo diventa cosciente

¹⁴² Occorre tuttavia segnalare, come giustamente nota Ines Aliverti, il ruolo ambiguo ricoperto da Suzanne Bing durante l'esperienza in Borgogna: «Quant aux Copiaus, grandis dans l'expérience bourguignonne, il est évident que Bing a voulu renoncer à un engagement pédagogique, mais on ne pénètre pas au fond la nature de ses réserves. Sa compétence d'enseignante, développée à l'École du Vieux-Colombier avec des élèves plus jeunes, a probablement trouvé des obstacles avec le groupe des Copiaus qui suivent leur dynamique de pratique de groupe et de création collective, et n'ont pas une disponibilité totale à la discipline d'un training hétéro-dirigé. Bing est d'ailleurs la première à refuser le nom d'«école» au travail des Copiaus (voir *Registres VI*, p. 416). Les évidences de ces contrastes sont rares mais significatives. D'abord une rivalité latente avec Maïène qui l'avait remplacée dans l'organisation de l'École du Vieux-Colombier pendant l'année 1923-1924 (*Registres VI*, p. 378). Suzanne rentre déjà dans l'ombre à cette époque. Plus tard, en Bourgogne, tout en reconnaissant ses compétences, on se plaint de son instabilité et de son manque de communication». J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 307.

¹⁴³ «[...] Et le masque de la figure | préserve l'âme de grimace». Cfr. R. Cuppone, «*Moi, je ne joue plus*», *L'illusion* di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», cit., p. 340.

¹⁴⁴ Per questa prima frase, utilizzo la traduzione di Ines Aliverti, che inserisce nella sua antologia una versione del testo di poco precedente, risalente agli anni 1921-1922, e che tralascia invece il resto del documento. Cfr. J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 214.

che questo essere ha cominciato ad avere un'esistenza propria e la adatta, lavora per lui, in funzione di lui¹⁴⁵.

Suzanne Bing procede però suggerendo una trascendenza dello strumento, ovvero un'eliminazione della maschera:

In questa fase, che è poi quella in cui il gioco tende allo stile, alla scelta, dove il segno, il gesto e l'attitudine si epurano, la maschera, prima semplice assemblaggio, resta al di sotto dell'espressione. Da questo scaturisce una seconda fase, in cui il tipo creato dall'allievo è caratterizzato, la fantasia segue l'ispirazione del personaggio e l'allievo acquista audacia e ampiezza d'ispirazione¹⁴⁶.

Restando al di sotto dell'espressione, la maschera appare quasi come un ostacolo al raggiungimento del personaggio da parte dell'attore. Detiene dunque a tutti gli effetti lo statuto di "strumento pedagogico", che da un lato consente all'allievo di ampliare l'espressività del proprio corpo e la padronanza che è in grado di esercitare su di esso, e dall'altro incoraggia la nascita di personaggi. Ma nella seconda fase del processo creativo, l'attore deve rinunciarvi, perché non ne ha più bisogno.

Ed è proprio in riferimento all'esistenza e al destino delle maschere-personaggio che la visione dei Copiaus si discosta da quella del Patron. Per Copeau la maschera è uno "strumento" che porta alla nascita del personaggio, ma che va abbandonato, poiché a lungo andare si prospetta come un possibile intralcio tra l'attore e le sue risorse interiori. Essa appartiene a una fase intermedia della genesi del tipo fisso, non al suo vero compimento. Copeau e Bing non puntano a rinnovare il teatro e a creare la *Comédie nouvelle* attraverso un sistema di recitazione in maschera; tutt'altro: gli slanci delle loro ricerche sono volti a

¹⁴⁵ «Masqué et plus audacieux dans ses évolutions, il le devient davantage dans le sujet et la forme de ses improvisations. Il sort de la vie courante - écouter derrière une porte - pour rejoindre ses jeux d'enfant, ses imaginations familières qui attendaient d'être criées ; la voilà qui semble un être malfaisant qui écoute venir le moment de son maléfice. Bientôt un certain penchant se dessine pour chacun dans le chair de ses improvisations, conforme à son être le plus intime, et on assiste à la formation de personnages, ou d'êtres. Bientôt encore l'élève est conscient que cet être a commencé d'avoir une existence propres et il l'adapte, travaille pour lui, en fonction de lui». S. Bing, *Notes pour servir à résumer Méthodes*, 1926. FJC, non classé, Boite 2, pochette 6: École (Morteuil), Cahier de Suzanne Bing, note mss., fogli 20-24. Alcuni estratti dal quaderno sono pubblicati in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 214. Per la traduzione in italiano delle parti escluse dall'antologia curata da Ines Aliverti, faccio riferimento ai brani utilizzati da Guido Di Palma, cfr. G. Di Palma, *Per una storia della maschera come strumento della professione*, «Biblioteca Teatrale», cit., pp. 187-234.

¹⁴⁶ «À ce moment, qui est aussi celui où le jeu tend au style, au choix, où le signe, le geste, l'attitude, s'épurent, le masque premier - simple rassemblement reste en deçà de l'expression. D'où un 2eme essai, ou le type de l'élève est accusé, où la fantaisie se prête à l'inspiration du personnage, donnant à l'élève audace, envergure». *Ibidem*.

stimolare l'espressività corporea dell'attore, a destarne l'immaginazione drammatica, e a suscitare dei personaggi fissi moderni che siano in grado di dar vita a una nuova drammaturgia. Al contrario, Saint-Denis, che nella creazione di Jean Bourguignon e di Oscar Knie dimostra di aver messo in atto un processo particolarmente riuscito e di possedere una felice inclinazione all'improvvisazione, percepisce il suo personaggio come una maschera a tutti gli effetti, completa, pronta ad andare in scena così com'è, a destare una qualche fantasia autoriale, a stimolare la penna di un drammaturgo¹⁴⁷. Specialmente Knie costituisce per lui un personaggio a tutto tondo che ha solo bisogno di una storia. Come vedremo nel prossimo capitolo, per Saint-Denis e per i Copiaus le maschere-personaggio sono già delle unità, delle cellule, il cui ulteriore sviluppo – anche in termini pedagogici – dipende dalla costruzione di una struttura drammaturgica in cui esse possano vivere ed esprimersi, e va di pari passo con la produzione di nuovi spettacoli creati collettivamente. Le maschere-personaggio sono già per loro *il principio di qualcosa*.

¹⁴⁷ Una traccia della performance di Saint-Denis nei panni del suo Knie è conservata nelle memorie inedite di Pierre Rischmann, che ha partecipato insieme a lui a un esercizio di improvvisazione in maschera grazie al quale è entrato a far parte della Compagnie des Quinze, per la quale stava sostenendo un'audizione-colloquio: «Il y a des masques rangés sur une étagère. Il prend le sien. C'est un gros masque au front marge, aux cheveux drus [...]. Dans l'ensemble c'est une tête carrée évoquant la tête du Président Herriot. Pas par hasard. Il s'en couvre lentement la figure et il devient instantanément "Knie", son personnage. Knie c'est le clown, bien connu dans les cirques suisses, dont l'un porte ce nom. Avec un accent indéfinissable, mélange du suisse et du bourguignon, il improvise. C'est comme une bouille d'emphase, de jovialité et de prétention. C'est le "Représentant" sous tous ses formes. Celui qui représente, le commerce, la politique, l'État, la province. Tout ce qui est vain et pompeux. Knie vivait, parlait d'abondance, s'étalait, se gonflait comme une baudruche. Le personnage éclatait dans toutes ses dimensions. Je suis cloué. Pétrifié, comblé de plaisir et de joie. Saint-Denis enlève son masque. Il est en sueurs. Il s'est bien amusé, il est heureux, car en court moment, il a tout donné de lui-même dans un autre que lui-même». P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 281.

Terzo capitolo: I Copeaus tra «travail dramatique» e il bisogno di un dramaturg

1. Il problema della drammaturgia: tra poesia e scena

Sebbene già a partire dal 1927 la presenza di Copeau all'interno dell'avventura in Borgogna dei Copeaus sia ormai incostante, alcuni documenti rinvenuti presso il Fonds Michel Saint-Denis (Parigi, BnF Richelieu) – che consentono di osservare un primo tentativo di collaborazione con un dramaturgo che non sia Copeau da parte di Saint-Denis e Villard – ci obbligano a tornare sull'importanza che il Patron attribuisce al problema della drammaturgia. Copeau intende riscoprire le sorgenti del teatro e l'idea della *Comédie nouvelle*, ispirata alla Commedia dell'Arte, costituisce l'orizzonte ultimo – per quanto utopico – della sua ricerca. Come nota Claudio Meldolesi nel suo testo sul lavoro del *dramaturg*¹, quella portata avanti da Copeau è una ricerca fra letteratura e teatro, sin dall'adattamento de *I fratelli Karamazov* per il Théâtre des Arts di Jacques Rouché del 1911.

Già alla fine degli anni Quaranta, Francis Fergusson individua nel lavoro teorico e pratico di Copeau la forza motrice di quello che chiama «lo sforzo più considerevole per creare una poesia del teatro paragonabile a quella della tradizione»². Come evidenzia il pionieristico Franco Cologni nel suo testo del 1962³, Copeau si mostra insofferente al teatro dell'attore *cabotin* e dell'autore mediocre che prospera lungo i *boulevard* parigini tra fine Ottocento e inizio Novecento. Il Patron è avverso al teatro dell'apparenza, della tecnica, dell'artificio, del divertimento, e si propone di promuovere un rinnovamento della scena francese affinché in essa possa ripetersi il miracolo dell'arte. Al fine di purificare la forma drammatica, impegna le sue energie per creare un *milieu* culturale propizio: spinge l'attore all'esercizio dello spirito, avvicina il poeta al mestiere della scena, persegue l'accordo tra opera letteraria e architettura teatrale, e ricerca un'unità della rappresentazione. Nel 1931, nei *Souvenirs du Vieux Colombier*, Copeau riassume così il fulcro della sua vocazione: «Pretendevo di rivolgermi all'uomo nella sua interezza, fargli prendere coscienza di tutte le sue facoltà di espressione rispetto al teatro, mandare l'attore alla scuola di poesia e il poeta alla scuola della scena»⁴.

¹ Cfr. C. Meldolesi, *Alla luce dell'ottone: fra Copeau, Jourdain, Bataillon, Dort e gli altri*, in C. Meldolesi e R. M. Molinari (a cura di), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 98-103.

² F. Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Princeton University Press, Princeton (USA) 1949; trad. it. di R. Soderini, *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1979 (3 ed.), p. 242.

³ Cfr. F. Cologni, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copeaus*, Bologna, Cappelli, 1962, pp. 29-30.

⁴ J. Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, cit., p. 62.

Intraprendendo il processo di ridefinizione della creazione teatrale, Copeau si rende conto che la scissione tra il testo e la realizzazione scenica è arbitraria. Nel suo libro del 1971, Cruciani pone l'attenzione sulla differenza che intercorre tra poeta drammatico e romanziere: il primo, infatti, deve includere la scena, l'attore e il regista già nella fase di scrittura del dramma. «O, per lo meno, così è per il vero poeta drammatico, così è per Molière, così è per Shakespeare, nei quali l'attore, l'autore e il regista coincidevano»⁵. In un articolo del 1930, Copeau chiarisce il senso del suo indicare proprio Shakespeare e Molière come modelli: «Per mezzo loro non c'è più intermediario tra la creazione poetica e la sua realizzazione propriamente, tecnicamente teatrale. L'invenzione drammatica e la sua messinscena non sono che due momenti di un unico atto»⁶. Quindi per Copeau il problema del rinnovamento del teatro si pone essenzialmente come un problema di autori, ed è dunque necessario favorire la rinascita del poeta drammatico recuperando le leggi universali del teatro.

In tal modo, appare evidente come per Copeau il rinnovamento del teatro si configuri sempre più come un ritorno alle origini. Spinto dallo studio di Molière – che considera un «modello di trasformazione del *know how* degli italiani in scrittura poetica», come ha osservato Roberto Cuppone⁷ – e attraverso la ricerca per incrementare l'espressività del corpo dell'attore all'interno dell'École du Vieux Colombier, il Patron risale alla Commedia dell'Arte, e di conseguenza all'interesse per la creazione di personaggi fissi, e cioè di vere e proprie maschere moderne.

L'esperienza dei Copiaus in Borgogna costituisce senza dubbio il tentativo più radicale verso il raggiungimento dell'orizzonte individuato dalla ricerca di Copeau, ovvero verso la *Comédie nouvelle*. Ines Aliverti, nell'introduzione alla sua seconda antologia degli scritti di Copeau, parla del «passaggio obbligato per accedere a una concezione rinnovata del rapporto con il testo drammatico»⁸. Si tratta però di una sperimentazione che non riguarda solo la figura autoriale, ma che implica un modo di fare teatro differente da quello praticato sulle scene parigine degli anni Venti, un teatro all'interno del quale autore e attore interagiscono al fine di partecipare in egual misura a una creazione comune. Questa nuova modalità di produzione degli spettacoli prevede dunque che le competenze drammaturgiche non siano

⁵ F. Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, cit., p. 109.

⁶ J. Copeau, *Le poète au théâtre*, «La Revue des Vivants», maggio-giugno 1930, p. 769; trad. it. di F. Cruciani, *Jacques Copeau o Le aporie del teatro moderno*, cit., p. 109.

⁷ R. Cuppone, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», cit., p. 349.

⁸ Cfr. M.I. Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, cit., pp. 9-88, per la citazione in particolare p. 35.

di sola pertinenza degli autori, e che tutte le figure che contribuiscono alla creazione scenica siano effettivamente degli strumenti teatrali, e quindi degli uomini di teatro nuovi.

L'insieme delle tecniche, delle abitudini e degli esercizi che compongono l'opera pedagogica di Copeau, sommati all'aspetto ideologico, quindi etico e poetico, del suo percorso di apprendistato per attori, forniscono ai componenti dei Copiaus un patrimonio di pratiche teatrali basate più sul linguaggio corporeo che sul registro declamatorio di derivazione letteraria. Si tratta di quella che Copeau chiama «la tradition de naissance»⁹, ovvero – per citare le parole di Guido Di Palma – un «distillato della reinvenzione delle pratiche teatrali del passato», dal teatro greco a Molière fino alla Commedia dell'Arte¹⁰.

Nelle sue memorie, Jean Villard esprime una profonda consapevolezza della portata innovativa dell'impresa borgognona, alla quale aveva preso parte ben prima di diventare un celebre *chansonnier*: i Copiaus rappresentano per lui un autentico tentativo di rinnovamento teatrale. Nutriti dell'insegnamento di Copeau – che aveva rispolverato il teatro, senza pervenire egli stesso a realizzare il sogno di un nuovo strumento al servizio del poeta – i Copiaus tentarono di dar corpo a questo sogno. E ci sono riusciti in parte, in parte solamente. Hanno creato lo strumento. Per un istante sono stati – nella storia del teatro – una troupe capace di imporre nuovi modi di espressione atti a ispirare un poeta. Disgraziatamente, a suo parere, la loro esistenza fu troppo breve e, soprattutto, non hanno conosciuto la prova del fuoco di Parigi¹¹. Una visione del genere, anche se espressa dopo molti anni testimonia uno spirito piuttosto lontano dall'avventura borgognona di Copeau che invece tendeva verso un teatro in un certo senso indifferente al successo ma attento a rappresentare una cultura comune e condivisa con il suo pubblico e quindi indipendente dalle mode, dal mero consumo o dalle mirabolanti invenzioni delle avanguardie.

Villard, invece, attribuisce il fallimento di questo tentativo alla brevità dell'esperienza e al mancato riscontro con il pubblico parigino. Ma prendendo nuovamente in esame le

⁹ Cfr. J. Copeau, *Registres II, Molière*, Gallimard, Paris 1976, pp. 73 sgg. Occorre segnalare un piccolo errore di trascrizione compiuto da Fabrizio Cruciani nel suo celebre articolo *Jacques Copeau o la tradizione della nascita*, «Teatro Festival», n. 5, ottobre-novembre 1986, pp. 18-27: egli infatti, all'originale «tradition de naissance», aggiunge l'articolo femminile cambiando la dicitura in «tradition de la naissance». Come osserva Ines Aliverti, «quasi che quel modo di creare in uno stato di sensibilità del passato implicasse significativamente anche una nuova nascita»; M.I. Aliverti, *Il Cielo sopra il teatro. Pervorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», n. 7-8, primavera 2004, pp. 79-96, p. 87. Devo l'accorgimento a Marco Consolini, che lo segnala nella sua traduzione in francese del celebre testo di Cruciani; cfr. F. Cruciani, *La tradition de la naissance*, trad. it. a cura di M. Consolini, in M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», cit., pp. 16-23, p. 16.

¹⁰ G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 17.

¹¹ Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 116. Per la traduzione in italiano cfr. F. Cologni, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, cit., p. 108.

esperienze e i fenomeni avvenuti tra la fine del 1924 e la prima metà del 1929 in Borgogna, appare più opportuno individuare le ragioni del naufragio nello scarto esistente tra il progetto di addestramento attoriale elaborato da Copeau nell'École du Vieux Colombier e in Borgogna, e le effettive dinamiche di produzione scenica adottate dai Copiaus. L'interesse suscitato da questa distanza consiste nella modalità in cui Saint-Denis e con lui gli altri allievi-attori – plasmatis all'interno di un sistema pedagogico volto a formare un uomo di teatro nuovo, che fosse completo e che avesse pertanto competenze attoriali, scenotecniche, illuminotecniche, di sartoria e soprattutto drammaturgiche – tentano di mettere in pratica i dettami della *Comédie nouvelle*, e quindi di produrre effettivamente uno spettacolo, svincolati dalla guida autoritaria e talvolta castrante del Patron, che aveva sempre assegnato a se stesso il ruolo di *dramaturg* della compagnia.

2. Da autore a dramaturg

In Borgogna, dunque, Copeau indirizza il suo lavoro di autore drammatico soprattutto verso l'adattamento di testi classici. Come evidenzia l'analisi di Marco Consolini, la prima intenzione del Patron, a partire dall'iniziale trasferimento allo Château di Morteuil, è in realtà quella di «basare le creazioni sui risultati delle improvvisazioni»¹². Infatti, dei quattordici spettacoli messi in scena nel 1925, solo otto sono costruiti a partire da testi drammatici preesistenti¹³:

- *Les sottises de Gilles*, da una farsa Thomas Gueullette, debutto: 17 maggio 1925 a Demigny;
- *Mirandoline*, da *La locandiera* di Carlo Goldoni, debutto: 24 maggio 1925 a Demigny;
- *Gilles cherche un métier*, seconda versione della farsa di Thomas Gueullette, debutto: 14 giugno 1925 a Meursault;
- *Le médecin malgré lui* di Molière, debutto: 15 agosto 1925 a Meursault;
- *Arlequin magicien*, da uno scenario italiano, debutto: 15 agosto 1925 a Meursault;
- *Les cassis*, da *Las aceitunas* di Lope de Rueda, debutto: 23 agosto 1925 a Nuits-Saint-Georges;

¹² M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, in E. Randi (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, cit., p. 91.

¹³ Sebbene il debutto ufficiale dei Copiaus risalga al 17 maggio 1925, ritengo sia lecito contare tra gli spettacoli del 1925 anche quelli andati in scena a Lille nella fine del gennaio 1925, e quindi prima della costituzione vera e propria della «petite troupe de campagne».

- *L'école des maris* di Molière, debutto: 25 ottobre 1925 a Meursault;
- *La coupe enchantée* di Jean de La Fontaine, debutto: 14 novembre 1925 a Nuits-Saint-Georges.

I restanti sei sono invece spettacoli creati *ex novo*, partendo dal materiale narrativo e scenico prodotto dai Copiaus grazie al lavoro con l'improvvisazione:

- *L'objet ou les contretemps*, debutto: 24 gennaio 1925 a Lille;
- *L'impôt*, debutto: 24 gennaio 1925 a Lille;
- *Le veuf*, debutto: 17 maggio 1925 a Demigny;
- *Les Vacances*, scritto da Saint-Denis, debutto: 24 agosto 1925 a Nuits-Saint-Georges;
- *La Célébration du Vin, de la Vigne et des Vignerons*, debutto: 14 novembre 1925 a Nuits-Saint-Georges;
- *Jeu pour la fête de Noël*, debutto: 29 dicembre 1925 a Digione¹⁴.

Tuttavia, dall'anno successivo, Copeau si dedica soprattutto alla riscrittura di strutture drammaturgiche già formate, in modo che aderiscano con maggiore facilità e migliore riuscita al suo gruppo di attori. Nel corso dei «tre anni "epici" dei Copiaus»¹⁵, ovvero dal 1926 al 1929, le nuove creazioni portate in scena della compagnia sono solo sei, quattro delle quali sono riscritture a opera del Patron, che – come sottolinea l'analisi di Ines Aliverti – proprio in questo periodo dà prova di tutto il suo eclettismo di *dramaturg*¹⁶:

- *La pie borgne* di René Benjamin, debutto: 24 gennaio 1926 a Beaune;
- *Le misanthrope* di Molière, debutto: 24 gennaio 1926 a Beaune;
- *L'illusion*, da *La Celestine* di Fernando de Rojas e *L'illusion comique* di Pierre Corneille, debutto: 3 ottobre 1926 in Svizzera;
- *L'anconitaine*, da *L'anconitana* di Ruzante, debutto: 8 novembre 1927 a Lione¹⁷.

¹⁴ Per la compilazione di questo resoconto, l'appendice A del settimo volume dei *Registres*, curato da Ines Aliverti, è stata preziosa e assolutamente imprescindibile. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 471-478.

¹⁵ Utilizzo qui una definizione di Roberto Cuppone, che ben riassume un periodo costellato contemporaneamente di successi, sconfitte, entusiasmi, incomprensioni e conflitti interni. Cfr. R. Cuppone, «*Moi, je ne joue plus*», «*L'illusion*» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», cit., p. 341.

¹⁶ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 338.

¹⁷ Cfr. M.I. Aliverti, *Appendice A: Les spectacles des Copiaus. 1925-1929*, in J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 471-478.

Tra i progetti di messinscena abbandonati prima del tempo, rientra invece *George Dandin* di Molière: la distribuzione delle parti viene effettuata il 1° ottobre 1928, e le prove proseguono fino alla fine dell'anno, ma lo spettacolo non andrà mai in scena¹⁸. Agli spettacoli sopraelencati, si aggiungono a pieno titolo le due creazioni collettive prodotte dai Copiaus sans Copeau¹⁹: *La danse de la ville et des champs* che debutta a Meursault il 4 marzo 1928, e *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* che debutta a Beaune il 27 aprile 1929²⁰.

Ad ogni modo, come ben chiarisce lo studio di Roberto Cuppone, che si sofferma sul processo creativo messo in atto per *L'illusion*, tutte queste riscritture sembrano rispondere a una duplice necessità: da un lato quella di dar luogo a eventi unici, concepiti in relazione alle circostanze di esecuzione; dall'altro quella di dialogare con i classici attraverso la rivisitazione. Nella fase di produzione di questi adattamenti, la dinamica di interazione che viene a crearsi tra Copeau, guida autoriale e registica dei processi di messinscena, e i contributi creativi dei Copiaus, che sviluppano – e prediligono – iniziative autonome, diviene estremamente complessa e delicata²¹. Infatti, mentre la prospettiva del Patron rimane fedele all'istanza fondante dell'esperienza in Borgogna, ovvero il pellegrinaggio senza fine verso la *Comédie nouvelle*, gli attori della sua nuova piccola *troupe* chiedono ora la libertà di creare spettacoli con le loro maschere-personaggio. Ma le numerose consultazioni riportate nel *Journal de bord des Copiaus* tra il febbraio del 1925 e il debutto della compagnia indicano chiaramente le cause che hanno convinto Copeau a proseguire l'avventura «à la campagne»:

- l'8 febbraio, durante un'escursione, i Copiaus intavolano «una conversazione sui personaggi della *Comédie nouvelle*»²²;
- il 25 febbraio Copeau parla con Saint-Denis e Chancerel della *Comédie nouvelle*²³;
- il giorno dopo, ne parla con Saint-Denis, Villard e Boverio²⁴;

¹⁸ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 146-151. Il ruolo da protagonista, ossia il «marito confuso» che dà il nome all'opera viene assegnato da Copeau a Saint-Denis.

¹⁹ Utilizzo volentieri il gioco di parole ideato da Miloš Mistrík per il titolo di un suo saggio: *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., pp. 94-128.

²⁰ Cfr. M.I. Aliverti, *Appendice A: Les spectacles des Copiaus. 1925-1929*, in J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 478.

²¹ Cfr. R. Cuppone, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», cit., p. 347.

²² «Excursion. Conversation sur les personnages de la *Comédie nouvelle*». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 62.

²³ «Il [Copeau] entretient Michel et Chancerel de la *Comédie nouvelle*». Ivi, p. 66.

²⁴ «Le Patron entretient Boverio, Villard et Michel de la *Comédie nouvelle*». *Ibidem*.

- la stessa nota del 26 febbraio riporta: «In questi ultimi giorni, frequenti conversazioni private con il Patron a proposito della *Comédie nouvelle*²⁵;
- il 16 marzo Copeau esplicita una volta di più il suo desiderio di sviluppare la farsa e la *Comédie nouvelle*.²⁶

Dunque, per utilizzare le parole di Cuppone, l'intensificarsi di questo dibattito sulla *Comédie nouvelle* costituisce il «patto», il «contratto morale» su cui si fonda l'inizio dell'esperienza in Borgogna²⁷. Ed è probabile che agli occhi dell'autore e regista sia proprio *L'illusion* ad avvicinarvisi maggiormente, se teniamo in considerazione la sua morfologia sia testuale che performativa: la forma testuale non solo riunisce due testi classici, ma è in grado di sviluppare una struttura metateatrale che comprenda al suo interno degli elementi autobiografici²⁸; la resa scenica raccoglie invece una serie di sequenze performative – e la «Capture de Lhazikuzan» di Marie-Madeleine Gautier ne è l'esempio lampante – che provengono dagli esercizi della Scuola (pantomima, danza, studio sul movimento degli animali) e dal patrimonio dei Copiaus (uso di maschere prodotte all'interno del loro atelier)²⁹.

Alla luce di queste osservazioni, sembra che agli occhi del Patron e in contrasto con i suoi principi di insegnamento, l'iniziativa creativa della compagnia segua due linee espressive parallele ma ben distinte, con forti peculiarità di genere: da un lato quella che proviene dalla pratica degli esercizi corporei e che confluisce nella messa a punto di partiture di mimo e danza, dall'altro quella che prende il via dall'improvvisazione e dal lavoro con le maschere, e che sfocia nello sviluppo drammaturgico dei personaggi³⁰. In più occasioni, Copeau utilizza e inserisce di buon grado le sequenze di mimo e di danza all'interno degli spettacoli che scrive e dirige; viceversa, come vedremo a breve, si mostra più restio, talvolta aspramente critico, nei confronti delle creazioni drammaturgiche. Nondimeno, è proprio ad esse che il Patron fa appello non solo per la produzione dei prologhi – come abbiamo già visto nel precedente capitolo – ma anche per le cosiddette *induction*, che Aman Maistre, in una testimonianza raccolta da Denis Gontard, descrive così:

²⁵ «En ces derniers jours, fréquentes conversation privées avec le Patron au sujet de la *Comédie nouvelle*». *Ibidem*.

²⁶ «[...] le développement qu'il en présage pour la farce et la *Comédie nouvelle*». Ivi, p. 69.

²⁷ Cfr. R. Cuppone, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», cit., p. 348.

²⁸ Cfr. ivi, p. 347.

²⁹ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 298-300.

³⁰ Cfr. ivi, p. 314.

Un'azione preparatoria, a sipario aperto, destinata al tempo stesso a situare il luogo dell'azione grazie alla scena che vi si svolge, a preparare gli attori e gli spettatori al contatto, e a far entrare poco a poco gli spettatori nell'azione, in modo che non ci sia quella specie di stupita e violenta rottura data dal sipario all'italiana, e di passare dall'esistenza dei Copiaus all'esistenza di attori, per la gente che ci conosceva³¹.

Il termine *induction*, coniato da Copeau, ricorre per la prima volta nel *Journal de bord des Copiaus* il 3 ottobre 1926 in riferimento al debutto di *L'illusion*³², e – come nota Cuppone – si distingue sia dal prologo che dall'introduzione per mettere in risalto in maniera specifica «gli aspetti preparatori e metateatrali del classico prologo di commedia»³³. Sono essenzialmente queste le uniche creazioni “dialogate” prodotte dagli attori del gruppo che il Patron approva; quando i Copiaus tentano di creare impianti narrativi e drammaturgici più ampi e articolati, il giudizio del maestro si fa severo e irremovibile. A ben guardare, anche nelle *induction*, utilizzate in vari spettacoli per preparare gli spettatori in sala e invitarli a mettersi in ascolto, finisce col prevalere l'elemento corporeo; si pensi, a titolo di esempio, all'*induction mimée* composta da Villard e Maistre il 15 ottobre 1927 per la messinscena de *L'anconitaine*³⁴.

Ma la prospettiva dei Copiaus, che sentono l'esigenza di sviluppare un universo poetico che rassomigli al loro percorso formativo, si distacca da quella del maestro. L'insieme di esercizi costituisce per loro materiale scenico, o almeno un ottimo spunto da sviluppare drammaturgicamente. E in qualche modo, soprattutto per Saint-Denis, la ricerca di un metodo pedagogico si nutre di elaborazioni drammaturgiche: il lavoro di improvvisazione e la creazione di maschere-personaggio può raggiungere il suo compimento solo attraverso l'ideazione e messa a punto di strutture drammatiche. Il linguaggio espressivo che Saint-Denis e con lui i Copiaus puntano a inventare deve essere in grado di raggiungere il cuore della realtà tramite l'elaborazione di segni e gesti essenziali, secondo un principio di semplificazione³⁵. Tentano infatti «di dar forma a un proprio mondo poetico», la cui cifra stilistica consista nel *mélange* armonico tra danza, mimo, musica e maschere, e nella

³¹ Testimonianza di Aman Maistre, raccolta da Denis Gontard, 10 ottobre 1966. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 200, n. 221. La traduzione è di Marco Consolini: M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, in E. Randi (a cura di), *Il “mito” della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, cit., p. 92.

³² Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 114.

³³ R. Cuppone, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», cit., p. 347.

³⁴ «Villard et Maistre composent l'induction mimée». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 127; l'annotazione è segnalata dal curatore: *ivi*, p. 200, n. 221. Cfr. anche J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 337.

³⁵ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 314.

concezione corale dello spettacolo³⁶. Ed è proprio questo sforzo nel mettere a fuoco una loro poetica, come vedremo nei prossimi paragrafi, che innesca il conflitto con Copeau, che registra l'ennesimo tradimento, sia nella pratica che nell'ideologia: più i Copiaus provano a professionalizzarsi, a raccontare le *loro* storie e a *loro* modo, più il Patron, che considera inadeguate le loro abilità narrative e drammaturgiche, cerca di ricondurli «verso la loro condizione di allievi e di riprendere la strada maestra della *Comédie nouvelle*»³⁷.

3. *Le creazioni collettive: «Vive l'équipe!»*

In larga parte, i Copiaus sono dunque costretti a dipendere dal Patron, che si occupa – come abbiamo visto – di adattare i testi scelti alla compagnia, o di elaborarne di inediti sul modello dei classici. Allo stesso tempo, però, il gruppo inizia a lavorare collettivamente alla creazione di piccole drammaturgie per la scena. Ne è un esempio *La célébration du vin, de la vigne et des vigneronns*, andato in scena 14 novembre 1925 a Nuits-Saint-Georges. In accordo con l'attenta analisi che ne fa Miloš Mistrík, questo spettacolo è a tutti gli effetti frutto di un lavoro collettivo, sebbene Copeau sia citato come unico autore dello scenario³⁸. Nel luglio successivo, Saint-Denis compone *La célébration de la fête du vin* da portare a Beaune il 28 e il 29 agosto 1926³⁹. Lo spettacolo, interamente mimato e danzato⁴⁰, riscuote un grande successo pur essendo frutto di una creazione comune piuttosto che del solo Patron: infatti, a pochi giorni dal debutto, Copeau si astiene dal supervisionare la preparazione da parte del gruppo di «alcune parti della Fête du vin»⁴¹, poiché intento a terminare il testo de *L'illusion*.

Soprattutto a partire del 1926, con il prolungarsi delle assenze di Copeau da Pernand-Vergelesse, i Copiaus intensificano il loro lavoro collettivo⁴²: procedono con gli esercizi sull'improvvisazione, sul mimo e sull'utilizzo delle maschere, e – come abbiamo visto nel precedente capitolo – creano dei veri e propri tipi fissi che diventano i protagonisti di brevi *divertissement*. Questi componimenti vanno a unirsi alle scene improvvisate e arrivano a formare degli spettacoli elaborati collettivamente: faccio riferimento a scenari come *La guerre*, *Les musiciens* e *Le printemps*, che costituiscono una trasposizione immediata delle tecniche

³⁶ G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 39.

³⁷ Ivi, p. 40.

³⁸ Cfr. M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., p. 101.

³⁹ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 109-111.

⁴⁰ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 81.

⁴¹ «Dernières préparations, Michel achève les textes, on répète le matin, le Patron qui finit *L'illusion*, nous laisse préparer seuls certaines parties de la Fête du Vin». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 111.

⁴² Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 312-314.

apprese all'École du Vieux Colombier, la cui proposta – come si deduce dall'analisi di Ines Aliverti – pone le basi per tutte le successive creazioni collettive dei Copiaus⁴³. Copeau sembra apprezzare l'esito di queste creazioni collettive. Il 27 febbraio 1927 scrive nel suo diario: «I miei Copiaus mi mostrano la serie dei loro esercizi, che seguono quasi interamente la giusta via»⁴⁴. Pochi giorni dopo, in una lettera alla moglie, si mostra fiducioso nel loro impegno: «Il loro lavoro mi dà grande speranza. A poco a poco vedo delinearci questa forma nuova che attendo da molto tempo»⁴⁵.

Dato che il Patron si rifiuta di affrontare nuovi testi, i Copiaus decidono di portare in scena uno spettacolo creato completamente da loro: si tratta di *La danse de la ville et des champs*, allestito per la prima volta a Mersault il 4 marzo 1928⁴⁶. Lo scenario è scritto da Saint-Denis con musiche di Villard, ma ha in realtà una fase di gestazione estremamente lunga:

- dalla primissima proposta avanzata da Villard per lo scenario *Le printemps*, il 26 febbraio 1927⁴⁷, il lavoro di prove prosegue fino a giugno⁴⁸;
- il 4 luglio viene effettuato un lavoro di revisione con il Patron, che d'ora in poi, sotto richiesta dei creatori-interpreti, non segue più la progressione del lavoro⁴⁹;
- il *Journal de bord des Copiaus* segnala la preparazione di uno spettacolo che debutterà a gennaio 1928, e sarà composto dal «nuovo scenario di mimo della vegetazione» (*Le printemps*) e dalla «farsa improvvisata in cui appare in pubblico per la prima volta una prova di personaggio fisso, quello di Michel, “Knie”»⁵⁰;
- il 20 settembre la farsa viene così intitolata: *Le spectacle des villages*⁵¹;
- il 1° ottobre i Copiaus presentano il loro lavoro a Jean Tedesco, in visita a Pernand: mettono in scena *Le printemps* e *La danse des travaux*, che costituisce un frammento di *Le spectacle des villages*⁵²;

⁴³ Ivi, p. 315.

⁴⁴ «Mes Copiaus me montrent la série de leurs exercices qui presque tous sont dans la bonne voie». J. Copeau, *Journal 1901-1948*, cit., vol. II, p. 253.

⁴⁵ «Leur travail me donne un grand espoir. Je vois peu à peu se dessiner cette forme nouvelle que j'attends depuis si longtemps». Lettera di Jacques Copeau a Agnès Copeau, 1° marzo 1927. *Ibidem*.

⁴⁶ Uno scenario dello spettacolo, incompleto, è conservato presso il Fonds Michel Saint-Denis. Cfr. M. Saint-Denis, J. Villard, *La danse de la ville et des champs*. FMSD, 4-COL-83/355(1-4).

⁴⁷ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 118.

⁴⁸ Cfr. ivi, p. 118.

⁴⁹ Cfr. ivi, p. 123.

⁵⁰ «Répétitions et préparation, masque, pour le spectacle que la jeune troupe donnera dans les villages en janvier prochain et qui comprend un nouveau scénario mimé de la végétation, et une farce improvisée où paraît pour la première fois un essai de personnage fixe, celui de Michel : “Knie”». Ivi, p. 125.

⁵¹ Cfr. ivi, p. 126.

⁵² Cfr. ivi, p. 127. Come nota Ines Aliverti, la ricerca espressiva in Borgogna possiede aspetti profondamente antropologici, evidenti già in un precedente scenario proposto da Maiène nell'autunno del 1925, *Le lavoir* (cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 90). Lo studio dei gesti dei lavoratori, che nei movimenti del loro corpo portano il segno visibile di una tradizione millenaria, è infatti parte integrante

- nel mese di gennaio 1928, le prove di *Le spectacle des villages* proseguono⁵³;
- il 21 febbraio vengono affisse le locandine del debutto nelle zone limitrofe: il titolo dello spettacolo è *La danse de la ville et des champs*⁵⁴;
- il 4 marzo lo spettacolo va in scena per la prima volta a Meursault⁵⁵.

Nello spettacolo, che unisce danza, acrobatica, canto, mimo, maschere e improvvisazione, fa effettivamente il suo debutto il tipo fisso creato da Saint-Denis, Oscar Knie. La trama dello scenario è quasi inconsistente: François vuole abbandonare la campagna per trasferirsi in città, ed è quindi costretto a lasciare la sua innamorata Jeanne che preferisce restare in Borgogna. Impreparato alla vita cittadina, perde il suo denaro ed è costretto a tornare in campagna; sulla via del ritorno incontra Oscar Knie, un borghese decaduto che vuole abbandonare la città per la Borgogna. Tornato a casa, François si sente rifiutato da tutti, e per riconquistare la fiducia dei suoi compagni dovrà salvare il villaggio da una tempesta mettendo a rischio la sua stessa vita. Alla fine, Oscar Knie scopre di aver ereditato un'ingente somma di denaro e offre la cena a François e Jeanne che si riappacificano.

In tutto lo spettacolo, è il gioco dinamico degli attori a prevalere sulla drammaturgia: attraverso un uso espressivo del corpo, i Copiaus ricreano la primavera che arriva dopo la fine dell'inverno, la natura che si risveglia, ma anche la vita frenetica della città, la confusione nelle strade, il lavoro meccanico. Anche se in scena gli attori sono solo in nove, sembrano molti di più: la pièce segue un ritmo sostenuto, gli attori entrano ed escono di scena e cambiano più volte costume. La rappresentazione dei fenomeni naturali e delle dinamiche popolari è resa non solo con il linguaggio del corpo, ma anche attraverso l'aspetto musicale e sonoro del canto corale. La scena centrale dell'incontro tra François e Oscar Knie si pone a metà tra la buffonata e la pantomima. In accordo con la formazione ricevuta dal Patron, nello spettacolo creato dai Copiaus non c'è spazio per il gesto statico né per la declamazione tradizionale, tipiche caratteristiche dell'attore *cabotin*⁵⁶.

La danse de la ville et des champs incontra una sincera approvazione da parte del pubblico; ma la critica, che ne loda la parola scenica creata dal corpo, dalla voce, dal movimento e dal gesto, non si risparmia nel constatare i problemi legati alla drammaturgia. Lo scenario, infatti,

dell'indagine condotta dai Copiaus. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 75, ma anche R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, cit., pp. 31 sgg.

⁵³ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 133.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 134.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

⁵⁶ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 381-399.

parte da un'azione estremamente semplice e lineare; esso aspira a iscriversi nel lavoro di ricerca sulla *Comédie nouvelle*, ma, come nota Denis Gontard nell'introduzione al *Journal de bord des Copiaus*, si tratta di un esempio ancora imperfetto, per quanto pieno di promesse⁵⁷.

La reazione di Copeau allo spettacolo, ricordata da Villard nella sua autobiografia, sconcerta e ferisce profondamente i Copiaus: il Patron, che sembrava entusiasta al momento degli applausi, l'indomani si dimostra fin troppo duro, stroncando la messinscena:

La sera della prima, Copeau entrò pienamente nel nostro gioco. In mezzo a quel pubblico delirante, rideva, si commuoveva, applaudiva come un bambino. Immaginate se non lo tenevamo d'occhio! Lo sentivamo felice e fiero delle sue creature. La nostra felicità era completa. Avevamo vinto la partita. Il giorno dopo, ci ha riunito per le sue critiche. Lo aspettavamo con tanta impazienza! Tutti pronti a correggere i nostri errori, a rendere il nostro spettacolo, con i consigli del *Patron*, ancora più efficace. Ma il suo volto, subito, ci raggelò. Ci aspettavamo delle critiche costruttive. Purtroppo fu una demolizione totale, assoluta. Copeau si mostrò feroce. Di tutti i nostri sforzi, di tutta la nostra passione, di tutta la nostra gioia, non rimase nulla. Nulla era importante ai suoi occhi. La sua ultima parola, degna dell'*Ecclesiaste*, piena di amara derisione fu: polvere...⁵⁸

Al contrario, il *Journal de bord des Copiaus* riassume così il colloquio col Patron sullo spettacolo: «nell'esaminare quali sono stati i problemi, le difficoltà, “andare al nucleo e fargli dire i suoi segreti”, invece di abbozzare già la grande opera: se l'opera tragica deve esistere, essa sarà il risultato di queste esperienze»⁵⁹. Indipendentemente dalla reale reazione di Copeau, l'episodio mette in luce l'enorme distanza tra la prospettiva del maestro e quella della compagnia. Gli attori desiderano portare in scena ciò che hanno appreso nel corso di una lunga formazione, ma secondo Copeau il mimo, la maschera, la pratica corale e in generale l'ampliamento dell'espressione corporea non devono portare a creazioni teatrali autonome e originali, se non all'interno dello spazio del laboratorio e dello studio. Per il Patron si tratta

⁵⁷ D. Gontard, *Introduction*, in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 31-32.

⁵⁸ Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 142-143. Il brano è tradotto in italiano da Guido Di Palma. Cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 41, n. 49.

⁵⁹ «Lundi 5, de 5 heures à 7 heures : réunion pour un entretien du Patron sur le spectacle : en résumé, il invite “à examiner quels ont été les problèmes, les difficultés, ‘aller aux nœuds et leur faire dire leur secret’, au lieu d'ébaucher déjà la grande œuvre : si l'œuvre tragique doit exister, elle sera le résultat de ces expériences-là”». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 134-135. Anche per questo estratto, ho utilizzato la traduzione di Guido Di Palma. Cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 41, n. 49.

di un *work in progress* in vista di una creazione totale da stabilire su fondamenta nuove e per un nuovo pubblico⁶⁰. E lo dimostra il fatto che lo spettacolo, in tournée, sia talvolta stato messo in scena in modo frammentario – accade per esempio nel corso della tournée in Belgio nel marzo del 1928, in cui i Copiaus portano in scena solo la prima parte di *La danse de la ville et des champs*⁶¹ – come se si trattasse di una serie di esercizi montati uno di seguito all'altro e pertanto scomponibili, o per arginare le problematiche legate alla lunghezza e alla ripetitività della performance talvolta rilevate dalla critica⁶².

L'anno seguente, i Copiaus lavorano a una nuova creazione collettiva, dal titolo *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*⁶³. Una prima elaborazione dello scenario, a opera di Saint-Denis e Villard con l'aiuto degli allievi, risale al 20 dicembre 1928; dopo averlo letto, Copeau lo trova adatto a essere portato in tournée. Il lavoro di preparazione ha inizio; nel *Journal de bord des Copiaus* lo scenario viene così riassunto: «il fulcro centrale è un sogno, nel quale è necessario l'uso della maschera: interventi improvvisati di Michel e Dasté»⁶⁴. Il debutto è previsto per marzo 1929, e i personaggi principali sono dunque Oscar Knie e Monsieur César. Il processo creativo è apparentemente molto più rapido rispetto allo spettacolo precedente, per quanto incidentato: «Fine gennaio, lavoro sulle parti dei personaggi. I testi vengono messi per iscritto a causa della fretta e a causa dello stato non ancora pienamente sviluppato del personaggio fisso di Dasté: sulla base dei testi ritroveranno l'improvvisazione»⁶⁵. Questa annotazione consente di denotare un aspetto fondamentale del *modus operandi* dei Copiaus, che permane nel training che Saint-Denis mette a punto nei

⁶⁰ Lo spiega ampiamente Ines Aliverti nel settimo volume dei *Registres*. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 381-382.

⁶¹ Per questo studio, la pubblicazione del settimo volume dei *Registres*, curato da Ines Aliverti, è stata di grande utilità; in questo caso, l'appendice B mi ha facilitato enormemente il lavoro di analisi. M.I. Aliverti, *Appendice B: Calendrier des tournées des Copiaus. 1926-1929*; cfr. *ivi*, p. 481.

⁶² La critica rileva infatti un'uniformità dello spettacolo quasi esagerata, e auspica una maggiore variazione di ritmo. Riporto, a titolo di esempio, un breve estratto di un articolo di Eugène Fabre: «C'est [...] le choix, qui manque le plus. Il y a tout au long de ces trois parties, malgré l'abondance, une uniformité qui n'est pas sans laisser et qu'on souhaiterait voir plus souvent rompue». E. Fabre, *Un spectacle des Copiaus*, «La Suisse», 7 giugno 1928. Sulla questione, cfr. M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., p. 114.

⁶³ Il manoscritto, incompleto, è conservato a Parigi, così come una copia, sempre incompleta, dattiloscritta. *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*. FMSD, 4-COL-83/362 e 4-COL-83/363. Il manoscritto completo, che si trova a Parigi, BnF – Richelieu, FJC, Fol-Col-1(52), è oggi pubblicato a cura di Miloš Mistrík: cfr. *Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire»*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., pp. 259-378.

⁶⁴ «Invention du scénario dont le point central est un rêve, où s'impose l'emploi du masque : intervention des personnages improvisés de Michel et Dasté». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 151.

⁶⁵ «Fin janvier, travail sur les parties des personnages. Les textes en sont écrits à cause de la hâte et à cause de l'état non encore pleinement développé du personnage fixe de Dasté : sur la base des textes ils retrouveront l'improvisation». *Ivi*, p. 154.

decenni successivi: in astratto, è auspicabile che l'elaborazione scritta delle parti segua un importante, fondante e consistente lavoro di improvvisazione; sovvertire la successione delle fasi del processo creativo corrisponde a una misura straordinaria causata dal poco tempo a disposizione e dall'acerbezza di una delle maschere-personaggio. L'imminenza del debutto prende dunque il sopravvento, a discapito della scansione creativa. Eppure, per quanto eccezionale, il provvedimento non basta a far sì che lo spettacolo sia pronto nei tempi previsti, complici i 29 gradi sotto zero di un inverno rigidissimo e l'influenza stagionale che colpisce gran parte degli attori⁶⁶. La *première* subisce diversi rinvii, e lo spettacolo debutta a Beaune il 27 aprile 1929.

In realtà, l'inversione dei passaggi creativi consente ai Copiaus di costruire una struttura drammaturgica più solida per quanto la trama mantenga un intreccio semplice, e quindi di colmare le lacune letterarie che, per *La danse de la ville et des champs*, erano state fonte di molte critiche. Inoltre, *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* dimostra un'accresciuta consapevolezza nel lavoro sulle maschere e un maggiore controllo sul linguaggio del corpo (pantomima, acrobatica e danza), al punto che una sequenza di oltre venti minuti è interamente mimata. Nella prospettiva dei Copiaus, convinti di aver se non raggiunto almeno intravisto la meta, Monsieur César e Oscar Knie si propongono come prototipi e archetipi della *Comédie nouvelle*. Convinzione peraltro alimentata dalla critica, che arriva a individuare una parentela tra Oscar Knie e i personaggi della *Commedia dell'Arte*⁶⁷.

Come accaduto in precedenza, la materia narrativa rispecchia l'esperienza comune: «Oui, nous jouons avec la vie»⁶⁸, dice il Comédien de *L'illusion*. Monsieur César, seguito dal suo servitore Oscar Knie, si mette alla ricerca di un luogo incontaminato dove fondare una società nuova; allo stesso tempo, una comitiva di giovani trascorre la giornata in campagna, ma a causa di una lite le ragazze decidono di emanciparsi e di proseguire la gita senza i ragazzi. Per caso, i due gruppi si rifugiano in un castello in rovina che versa in condizioni precarie, lo stesso castello scelto da César e Knie come luogo d'elezione per fondare la nuova società dei sogni. Ma l'arrivo della notte trasforma il castello in un luogo insidioso, apparentemente

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Per esempio: «Ce savoureux personnage d'Oscar Trique [Knie diviene Trique in Svizzera, in onore di una ricca famiglia del luogo], 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, Pantalon 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». V. Vincent, «*Les Jeunes Gens et l'Araignée*» ou «*La Tragédie imaginaire*», «*Comœdia*», 12 maggio 1929. L'articolo è pubblicato quasi per intero da Mistrík. Cfr. M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., pp. 119-121.

⁶⁸ Cito da R. Cuppone, «*Moi, je ne joue plus*», «*L'illusion*» di Jacques Copeau, «*Teatro e Storia*», cit., p. 339.

infestato dai fantasmi; Alexandre Byd, una sorta di etnologo alle prime armi che osserva il comportamento di una coppia di ragni (peraltro metafora della relazione umana tra i due sessi), è deciso a spaventare le ragazze per vendicarsi dei dispetti della bella Irène, che ha schiacciato intenzionalmente l'oggetto del suo studio, ma di cui si è comunque innamorato. L'indomani, dopo ore di paura e di lotte contro nemici immaginari, i giovani riescono a uscire dal castello ritrovando la loro libertà, si riappacificano e ridono insieme della nottata di equivoci e scherzi reciproci. Oscar Knie decide di lasciare il suo padrone e tornare a Parigi, mentre César, convinto di essere perseguitato dagli spettri, perde la ragione⁶⁹.

Non è difficile ritrovare nell'utopia di César una trasposizione, più o meno intenzionale, della parabola di Copeau, che lascia Parigi per rifondare il teatro alla ricerca della *Comédie nouvelle*. Nel prologo, il personaggio di Dasté sembra parodiare le parole del Patron:

Rifugiamoci nella solitudine, ritroviamo questa libertà umana in cui, nell'agilità dei muscoli e dei sentimenti, può rifiorire la bellezza. Andremo a caccia, nuoteremo, avremo fame, avremo sete. Io uscirò a cavallo e la mia nobiltà, la mia prestanza, la mia grande bontà mi varranno la fiducia e la stima della popolazione. Accoglieremo coloro che verranno: così un piccolo popolo di lavoratori si raggrupperà; chi cucinerà il pane, chi sarchierà la vigna. Decreteremo le nostre regole e faremo una nostra giustizia. Una piccola società pura e vera si leverà contro l'attuale mostro⁷⁰.

Dopo aver appreso che César, divenuto folle, si crede un duca, Knie propone al gruppo di ragazzi di assecondare la chimera e «coronare questa bella avventura con una piacevole cerimonia». Le sue parole si tingono di una tenerezza affettuosa, e «per la sua soddisfazione», tutti gli altri personaggi si danno da fare per mescolare «i costumi del passato, i giochi galanti e i ritmi della nostra epoca frenetica»⁷¹ così da accontentare il duca César. Per quanto appena

⁶⁹ Per un resoconto della trama e dello spettacolo, cfr. M. Mistrík, *Les Copians sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., pp. 117-128.

⁷⁰ «Réfugions-nous dans la solitude, retrouvons cette liberté humaine où dans l'aisance des muscles et des sentiments peut reflourir la beauté. Nous chasserons, nous nagerons, nous aurons faim, nous aurons soif. Moi, je sortirai à cheval et ma noblesse, ma prestance, mon grand air de bonté me vaudront la confiance et l'estime de la population. Nous accueillerons ceux qui viendront à nous : un petit peuple de travailleurs se groupera ainsi ; l'un cuira le pain, l'autre sarclera la vigne. Nous édicterons nos règlements et rendrons notre justice. Une petite société pure et vraie se dressera en face du monstre actuel». Per le citazioni dal copione di *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, faccio riferimento all'edizione curata da Mistrík. Ivi, p. 275.

⁷¹ «KNIE : Oui. Mon maître ! Il est devenu fou ou presque. Il se prend pour le Duc de cette province et à l'heure qu'il est, il doit être monté sur un cheval imaginaire pour parcourir ses domaines. Je propose de l'attendre ici et de couronner cette belle aventure par une cérémonie plaisante où nous mêlerons, pour notre

accennati, alcuni riferimenti sembrano rimandare velatamente alla ricerca senza approdi del Patron.

E il ruolo interpretato da Saint-Denis è fortemente emblematico della condizione in cui si trova nella vita reale. Nel castello, per esempio, esattamente come Saint-Denis si trova nel ruolo dell'intermediario tra Copeau e la compagnia, è proprio Oscar Knie che entra in contatto con i ragazzi, e finisce col fare da mediatore tra i giovani e César, ormai divenuto folle, che chiede di essere celebrato come fosse un duca. O ancora, in apertura, proprio come Saint-Denis sbriga tutte le faccende pratiche e organizzative che riguardano il Patron e la sua comunità, Knie ripete più volte e con una certa insofferenza di essere il «mulo» di César⁷², costantemente pungolato a occuparsi di tutto. Tuttavia, dopo aver ascoltato il discorso idealista e entusiasmante del padrone, come incantato dalle parole di César, chiede quale sarà la sua posizione in questa nuova società felice, tradendo la speranza e l'impazienza a prendervi parte, le stesse che si leggono nelle lettere che Saint-Denis scrive allo zio all'idea di partecipare all'impresa eroica del Théâtre du Vieux-Colombier:

KNIE: E quale sarà il mio ruolo?

CÉSAR: All'inizio, vi occuperete della cucina, in seguito diventerete mio intendente, mio ministro.

KNIE: E parleremo di filosofia?

CÉSAR: Mediteremo fianco a fianco in questo grandioso castello⁷³.

E poco più avanti:

KNIE: [...] E là saremo amici, di un affetto sincero?

CÉSAR: Sì, se obbedirete⁷⁴.

La relazione tra i due personaggi, tessuta da Saint-Denis e Villard, sembra ricalcare in tutto e per tutto quella tra Don Chisciotte e Sancho Panza, di cui avevano ascoltato le avventure a Morteuil, quando il Patron allietava le serate con le sue letture⁷⁵: César è un idealista e un sognatore, incapace di porre limiti alle proprie utopie; Knie è pragmatico e

joie et pour sa satisfaction, les coutumes du passé, le jeux galants et les rythmes de notre époque trépidante». Ivi, pp. 371-372.

⁷² Cfr. ivi, pp. 272-273.

⁷³ «KNIE : Et quel rôle j'aurai, je, moi ? | CESAR : Au début, vous ferez la cuisine, puis vous deviendrez mon intendant, mon ministre. | KNIE : Et nous parlerons philosophie ? | CESAR : Nous méditerons côté à côté dans ce château grandiose». Ivi, pp. 275-276.

⁷⁴ «KNIE : [...] Sommes-nous amis, là, en toute affection ? | CESAR : Oui, si vous obéissez». Ivi, p. 276.

⁷⁵ Nel *Journal de bord des Copiaus* la lettura del *Don Quichotte* da parte del Patron ricorre almeno due volte, ad aprile e a giugno 1925. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 74 e p. 81.

concreto, pensa soprattutto al proprio tornaconto personale, ma si lascia ammalare dalla possibilità di future glorie, pur non avendo gli strumenti per comprendere i discorsi del suo padrone. La città di Parigi diviene inoltre il luogo in cui «gli uomini non si guardano più tra loro, e l'amore è assassinato e la carità è morta»⁷⁶; anche Knie, parlando della sua dimora in rue Rambuteau, vi accosta immagini cariche di una connotazione negativa, legate alla mediocrità della vita e al «catrame»⁷⁷ cittadino. César detesta Parigi con la stessa forza con cui Copeau ha rinnegato il teatro da *boulevard* di quella stessa capitale. Allo stesso modo, il castello in cui approdano per caso tutti i personaggi della pièce rimanda all'avventura in Borgogna: l'aura austera e insalubre che lo avvolge ricorda quella della residenza di Morteuil.

Nel gruppo dei giovani di *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* riecheggiano i rapporti amorosi e d'amicizia, così come l'intermittenza delle relazioni e dell'armonia che accompagnano gli attori nel corso del viaggio in Borgogna. La scena che apre il prologo li vede intenti a ridere e a danzare; in coro cantano: «Vive l'équipe!»⁷⁸. E subito dopo, prima di iniziare a giocare a palla: «L'équipe est morte»⁷⁹. Il primo atto sottolinea le frequenti dispute tra i due sessi, le quali, nate da sciocchi diverbi, possono avere serie conseguenze: «Alors, c'est la guerre!»⁸⁰, urlano i ragazzi mentre le ragazze si allontanano. Spesso i nomi dei personaggi sono gli stessi degli attori che li interpretano, e i dialoghi – come osserva Miloš Mistrík – risultano naturali e spontanei, come pronunciati dal cuore⁸¹.

Il copione riproduce anche le relazioni specifiche che intercorrono tra i componenti dei Copiaus: Oscar Knie e Byd, i personaggi interpretati rispettivamente da Saint-Denis e Villard, nel terzo atto si definiscono «fratelli di disgrazia»⁸². Per motivi diversissimi, entrambi si ritrovano ad accusare i loro “padroni” di un eccesso di orgoglio, e provano pertanto a insegnare loro un po' di umiltà⁸³: l'uno si ribella agli ordini di César ingannandolo, l'altro si vendica dei dispetti di Irène, tiranna del suo cuore, spaventando l'intero gruppo delle ragazze. Nella realtà quotidiana della Cuverie, Saint-Denis e Villard sembrano indubbiamente «fratelli» nella creazione: collaborano alla stesura di tutti gli scenari, e sono accomunati soprattutto

⁷⁶ «Si bien que les hommes ne se regardent plus entre eux et que l'amour est tué et que la charité est morte». M. Mistrík (a cura di), *Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire»*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., p. 275.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 375.

⁷⁸ *Ivi*, p. 265.

⁷⁹ *Ivi*, p. 266.

⁸⁰ *Ivi*, p. 297.

⁸¹ Cfr. M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., p. 124.

⁸² «Nous sommes frères en malheur». M. Mistrík (a cura di), *Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire»*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., p. 342.

⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 342-343.

dalla determinazione con cui anelano a raggiungere lo status di compagnia indipendente, che produce spettacoli, affronta tournée ed è completamente autosufficiente sia sul piano economico che su quello creativo. È interessante notare che i personaggi di César e Irène sono interpretati dai coniugi Dasté, Jean e Maiène. Questa contrapposizione drammaturgica e scenica rispecchia un'antitesi reale: una lettera che Dasté scrive a Saint-Denis nell'aprile del 1928 lascia emergere l'immagine di un gruppo alla deriva, privo di unità sul lavoro da farsi e in completo disaccordo sui piani futuri; la guida di Villard, conclude Dasté, a suo parere li condurrà verso «un'affascinante mediocrità»⁸⁴. Allo stesso modo Maiène, certa che già in passato Copeau avesse avuto – a torto o a ragione – l'impressione che i Copiaus stessero falsificando e tradendo il fulcro della sua ricerca⁸⁵, sente che la spinta verso il professionismo promulgata con insistenza dai più anziani e predominanti Villard e Saint-Denis sia in netta contraddizione con la visione del padre⁸⁶. Questa disparità di prospettiva tra il gruppo e il Patron, sommata ai disaccordi intestini alla compagnia, rientra tra le concause dell'ormai vicina dissoluzione dei Copiaus, e alla conclusione di un'avventura tanto ardua quanto mirabile.

Tra *La danse de la ville et des champs* e *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, il *Journal de bord des Copiaus* segnala la composizione di un ulteriore scenario, ancora una volta ad opera di Saint-Denis e Villard. La prima stesura risale al 26 marzo 1928⁸⁷; il progetto viene

⁸⁴ Lettera di Jean Dasté a Michel Saint-Denis, [19-20] aprile 1928. MHDA. La lettera è riassunta da Ines Aliversti nel settimo volume dei *Registres*. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 394.

⁸⁵ Maiène lo precisa in un'intervista condotta da Denis Gontard. Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 181, n. 95.

⁸⁶ Jane Baldwin, nella sua tesi di dottorato, riassume così la testimonianza di Maiène: «Marie-Hélène Copeau and her future husband, Jean Dasté felt pressured by the older and more dominant Saint-Denis and Villard. Their interest in developing and professionalizing the company seemed to Maiène at odds with her father's vision». J. Baldwin, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre*, tesi di dottorato, TUFTS University, 1991, p. 51. Lo stesso estratto è citato anche da Guido Di Palma: cfr. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», cit., p. 36, n. 42.

⁸⁷ «Michel et Villard composent un nouveau scénario». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p.136. Nel suo *Commentaire*, Denis Gontard sostiene che questo scenario diverrà *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* (cfr. ivi, p. 209, n. 255). A ben guardare, e come abbiamo già rilevato, la stesura di un «nuovo» scenario, che costituisce la prima proposta di quella che diventerà la seconda creazione collettiva dei Copiaus, viene segnalata il 20 dicembre 1928, quindi nove mesi dopo; l'annotazione riportata nel *Le journal de bord des Copiaus* appare inequivocabile: «Michel et Villard composent un scénario nouveau, avec participation des élèves. Le Patron en a lu le manuscrit, le juge apte à fournir un spectacle en tournée, à la place de celui qu'on attendait de Ramuz, et sans qu'il soit besoin du secours de George Dandin avec *Arlequin magicien*. Titre : *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*». Cfr. ivi, p. 151. Di conseguenza, per quanto come vedremo nel prossimo paragrafo i due scenari presentino molte rassomiglianze e ricorrenze, è legittimo ipotizzare che la prima occorrenza non costituisca il principio del lavoro su *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, bensì una prima elaborazione scritta che confluirà nel progetto drammaturgico iniziato di lì a poco con l'ausilio dell'autore svizzero Charles-Ferdinand Ramuz, e che probabilmente influenzerà anche la creazione collettiva effettivamente giunta a compimento, ossia *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*.

poi presentato al resto del gruppo il 15 maggio e sottoposto alla lettura del Patron due giorni dopo⁸⁸. Ma occorre tenere a mente che Copeau voleva essere l'iniziatore di una nuova corrente drammatica; la *Comédie nouvelle*, esattamente come la Commedia dell'Arte, avrebbe dovuto rilanciare la cosiddetta drammaturgia d'attore, fondata sulla stretta relazione e collaborazione tra produzione drammaturgica e creazione scenica. I risultati ottenuti dai Copiaus in Borgogna nel tentativo di dar vita alla *Comédie nouvelle* hanno dunque una forte carenza, un mancato equilibrio: gli scenari degli spettacoli collettivi che abbiamo fin qui analizzato, infatti, hanno una struttura ancora troppo esile, nella quale il coefficiente della recitazione domina il processo creativo a discapito della drammaturgia.

4. Un «vague projet»

Una delle maggiori difficoltà incontrate dai Copiaus è appunto costituita dall'assenza di un autore che conosca gli attori e collabori con la compagnia. Il gruppo ha sviluppato una grande capacità di immaginazione e ha rafforzato le competenze tecniche, ma la mancanza di un drammaturgo che sia in grado di sfruttare il potenziale degli attori della compagnia inizia a pesare sull'attività di creazione collettiva. Il ritrovamento di uno scenario inedito, conservato nel Fonds Michel Saint-Denis (Parigi, BnF – Richelieu), fornisce l'opportunità di approfondire le dinamiche generate da questa carenza. Si tratta di un «vague projet» dal titolo *La guerre des filles et des garçons*, messo a punto nel 1928 dall'autore svizzero Charles-Ferdinand Ramuz, da Villard e da Saint-Denis per i Copiaus⁸⁹. Lo scenario, mai sviluppato né portato in scena, è interessante soprattutto se messo a confronto con gli altri scenari prodotti dal gruppo, nei quali è la loro competenza performativa a guidare il processo creativo. Infatti, per la prima volta la lingua puramente scenica dei Copiaus è alla ricerca di un autore esterno, diverso dal Patron, che sia in grado di proporre e costruire una forma drammaturgica ben strutturata e solida.

Nel 1928, quindi subito dopo la messinscena di *La danse de la ville et des champs* e prima di dedicarsi all'elaborazione di *Les jeunes gens et l'araignée* o *La tragédie imaginaire*, Saint-Denis e Villard entrano in contatto con Charles-Ferdinand Ramuz, un autore svizzero interessato al

⁸⁸ «Mardi, 15 : Lecture aux Copiaus du nouveau scénario fait par Michel et Villard. Jeudi 17 : Lecture du nouveau scénario au Patron. Le scénario, qui est l'histoire d'un peuple heureux, montre Knie et d'autres essais de personnages». Ivi, p. 138.

⁸⁹ C.-F. Ramuz, M. Saint-Denis, J. Villard, *La guerre des filles et des garçons*, 4 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/369.

lavoro di Copeau e dei suoi allievi⁹⁰. Come riportato nel *Journal de bord des Copiaus*, a luglio di quell'anno i tre annunciano alla compagnia che inizieranno a lavorare a un nuovo scenario⁹¹. Nella sua autobiografia, Villard descrive l'incontro tra l'autore e i Copiaus come la promessa di una collaborazione tra poeta drammatico e *troupe* di attori: Ramuz non ha esperienza come drammaturgo (l'esperienza più vicina al teatro era stata la scrittura del libretto per l'opera da camera *Histoire du soldat* composta da Igor Stravinskij nel 1918), ma lo stile bucolico dei suoi racconti sembra coincidere con la poetica dei Copiaus; a loro volta, i Copiaus avevano impressionato e ispirato la creatività di Ramuz, che aveva assistito a una rappresentazione in Svizzera di *La danse de la ville et des champs* e ne aveva lodato le qualità innovative in una lettera indirizzata a Copeau⁹². Saint-Denis e Villard trascorrono un mese a Muzot, in Svizzera, dove lavorano con Ramuz al nuovo progetto di messinscena⁹³: l'intesa creativa sembra perfetta ed entusiasmante, e produce uno scenario che Villard ricorda come «remarquable»⁹⁴.

Questo scenario, intitolato *La guerre des filles et des garçons*, è costituito dal progetto accennato di un «jeu» in quattro parti⁹⁵. Il testo dattiloscritto su quattro fogli è stato spedito da Ramuz a Saint-Denis il 18 luglio del 1930, ma la data riportata sul documento, e quindi presumibilmente di redazione, è il 20 giugno 1928. Sin dall'inizio, lo scenario presenta una struttura ben definita; vengono subito indicate:

La durata dell'azione: un giorno.

Il vero tema: i lavori e i giochi di una giornata d'estate.

Un sabato. Ci sarà una festa la sera. L'«argomento» si sovrappone al tema e gli presta la sua «curva».

⁹⁰ Sul progetto di collaborazione, cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 399 sgg.

⁹¹ «Confirmation du projet de collaboration entre Ramuz et la jeune troupe patronnée par Marc Chavannes. L'œuvre de Ramuz sera jouée en juin 1929 en Suisse. Jusque-là, préparation de ce travail, la tournée d'automne sera réduite à l'Angleterre sans spectacle nouveau à préparer». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 140. Come nota Denis Gontard nel *Commentaire*, il banchiere Marc Chavannes avrebbe interamente coperto le spese di allestimento e tournée; cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 210, n. 270.

⁹² Lettera di Charles-Ferdinand Ramuz a Jacques Copeau, 17 giugno 1928. Cfr. G. Guisan (a cura di), *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, VI, 1919-1939, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des arts, 1970, p. 177, citato da Denis Gontard in S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 209-210, n. 265.

⁹³ «Michel et Villard ont passé la première période de leurs vacances chez Ramuz pour préparer avec lui le travail projeté». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 141.

⁹⁴ Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 154.

⁹⁵ M. Saint-Denis, J. Villard, C.-F. Ramuz, *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*. FMSD, 4-COL-83/369.

La scenografia: un gran cielo di cui si potranno far variare i colori attraverso l'uso delle luci – e, sopra, delle “costruzioni”⁹⁶.

Segue il riassunto di quella che sarà – o meglio, che avrebbe dovuto essere – la trama: la mattina della festa del villaggio, due innamorati litigano e decidono di lasciarsi per colpa degli intrighi – non meglio specificati – di una pettegola; tutti i ragazzi del villaggio prendono le parti dell'innamorato, mentre tutte le ragazze si schierano con l'innamorata. La lite causa una serie di dispute tra le due fazioni, al punto che entrambi i gruppi decidono di disertare la festa. La conclusione della recita prevede una riconciliazione generale, così che la festa possa finalmente avere luogo.

La vicenda è ambientata in un villaggio di campagna. I personaggi sono ancora indefiniti, fatta eccezione per i due innamorati, la pettegola, il gobbo e «celui qui parle tous le temps»; sono inoltre segnalati il padre dell'innamorato, la madre dell'innamorata⁹⁷, le ragazze e i ragazzi, gli abitanti del villaggio (uomini, donne, anziani e bambini) e diversi «personnages épisodiques». Lo svolgimento della pièce è scandito in quattro parti, brevemente descritte; emergono numerose scene d'insieme, che rappresentano le occupazioni tipiche delle giornate estive, le faccende, gli scherzi, i dispetti tra le due squadre contrapposte.

Questo breve scenario si rivela in realtà di grande interesse, perché sembra contenere al suo interno diversi aspetti della ricerca espressiva portata avanti sia alla Scuola del Vieux-Colombier che in Borgogna. Abbiamo già avuto modo di osservare l'interesse da parte di Copeau e dei suoi allievi per la partitura espressiva che sembrano compiere i coltivatori, gli artigiani e gli operai nell'esercizio del loro mestiere. Ebbene, questo interesse emerge nella prima parte dello scenario, che si apre infatti con i «jeux de travail», suddivisi tra una prima scena dedicata ai mestieri tipicamente maschili – falciatura e mietitura – e una seconda sui mestieri tipicamente femminili – il bucato presso la fontana del villaggio. Riferendosi a questa seconda scena, lo scenario raccomanda: «Questa parte assolutamente simmetrica alla precedente. In particolare, far sentire nella recitazione e nella sua andatura la differenza dei sessi, per cui la guerra è sempre possibile, – e, nella costruzione della pièce, una solidità in

⁹⁶ «Durée de l'action : un jour. Le vrai thème est : une journée d'été, avec ses travaux et ses jeux. Un samedi. Il doit y avoir une fête le soir. Le “sujet” se superpose au thème et lui emprunte sa “courbe”. Le décor : un grand ciel dont on pourra faire varier les colorations par l'éclairage, - et, dessus, des “constructions”». *Ibidem*.

⁹⁷ Il padre dell'innamorato e la madre dell'innamorata vengono citati nell'elenco dei personaggi, seguiti da un punto interrogativo, ma non appaiono in nessuna scena del resto dello scenario. *Ivi*, p. 1.

più»⁹⁸. Allo stesso modo, la terza parte si apre con una scena dal forte impatto visivo: «Un'altra piazza del villaggio. Un muro. Una porta al centro del muro. Le ragazze sono sedute da un lato della porta, i ragazzi dall'altro lato sul muro, con le gambe a penzoloni; le ragazze guardano il pubblico, i ragazzi gli danno le spalle»⁹⁹. Simili didascalie, che entrano nel merito della costruzione scenica, dimostrano non solo la presenza di uno sguardo compositivo molto più acuto rispetto a *La danse de la ville et des champs*, ma anche una forte considerazione del materiale attoriale a disposizione nella fase di scrittura.

Altri aspetti della lingua scenica dei Copiaus trovano spazio all'interno dello scenario. Soprattutto per la squadra delle ragazze, si tratta di costituire e portare in scena un coro: «Parlano tutte contemporaneamente: quando un ragazzo passa, tacciono tutte insieme. Un ragazzo sul suo cavallo. Silenzio»¹⁰⁰. Nella prima parte, il passaggio di una ragazza con delle mucche lascia pensare che gli autori abbiano intenzione di inserire nello spettacolo anche il lavoro fatto dagli allievi sull'osservazione e sull'imitazione degli animali. Nella quarta parte, dedicata alla festa del villaggio, hanno luogo diverse danze: la danza dei vecchi, la danza dei bambini, la danza dei due gruppi di ragazzi finalmente riappacificati; a conclusione dello spettacolo è infine prevista una «scena di mimo»¹⁰¹.

L'accresciuta solidità dell'impianto drammaturgico emerge anche nell'equilibrio tra i personaggi: oltre ai due cori di ragazzi, compare la coppia di innamorati tipica degli scenari della Commedia dell'Arte, che si profonde in lamenti per le pene d'amor perduto: nella prima parte, arriva l'innamorato, «che non è più buono a nulla» e «racconta la sua storia»¹⁰²; subito dopo l'uscita di scena del gruppo dei ragazzi, entra l'innamorata, «lamento della fidanzata (solo di clarinetto)»¹⁰³; nella seconda parte, l'entrata dell'innamorata che si dispera, è seguita dalla dicitura: «Non mi ama più; viene consolata»¹⁰⁴. Simili indicazioni rimandano, almeno nell'intenzione, alla struttura dei lamenti o dei discorsi colti fatti dagli innamorati della Commedia dell'Arte. A questa coppia, si contrappone quella dei due personaggi grotteschi, probabilmente in maschera, ovvero la pettegola e il gobbo. All'impianto si aggiunge la figura

⁹⁸ «Cette partie tout à fait symétrique à la précédente. Faire sentir particulièrement dans le jeu et son allure la différence des sexes, d'où la guerre toujours possible, - et, dans la construction de la pièce, une solidité de plus». Ivi, seconda parte.

⁹⁹ «Autre place du village. Un mur. Une porte au milieu du mur. Les filles sont assises d'un côté de la porte, les garçons de l'autre côté sur le mur, les jambes pendantes ; les filles font face au public, les garçons lui tournent le dos». Ivi, terza parte.

¹⁰⁰ «Elles parlent toutes à la fois : quand un garçon passe, elles se taisent toutes ensemble. Un Garçon sur son cheval. Silence». Ivi, seconda parte.

¹⁰¹ «Scène mimée». Ivi, quarta parte.

¹⁰² «Arrivée de l'amoureux qui n'est plus bon à rien ; il raconte son histoire». Ivi, prima parte.

¹⁰³ «Départ des garçons. Arrivée de la fiancée. Lamente de la fiancée (solo de clarinette)». *Ibidem*.

¹⁰⁴ «Arrivée de l'amoureuse qui se désole : il ne m'aime plus ; on la console». Ivi, seconda parte.

di «celui qui parle tous le temps», che appare come una sorta di cantastorie: nella prima parte la sua comparsa è accompagnata dalla dicitura «La guerra di Troia, la bella Elena»¹⁰⁵, nella seconda narra «de guerres, la guerre»¹⁰⁶, nella terza gli viene assegnato un «discorso sulle donne» (quello sugli uomini è assegnato «a una vecchia») ¹⁰⁷, mentre nella quarta è lui che deve spiegare al popolo il perché dell'assenza dei giovani danzatori alla festa del villaggio¹⁰⁸. La presenza dei numerosi monologhi – i lamenti degli innamorati e i racconti di «celui qui parle tous le temps» – sono probabilmente lo specchio di una maggiore attenzione, da parte degli attori dei Copiaus, all'uso della voce.

Al termine dello scenario, si trova la seguente nota prescrittiva:

Durante tutta la pièce far vibrare l'aria attraverso rumori, ritmi da combinare. Campane, attrezzi, macchine agricole, animali, uccelli, trombe e clacson di automobili. Inventare delle macchine per i rumori. Non introdurre la musica propriamente detta che nell'ultima parte [ovvero quella della festa]. Per la recitazione: ritmi parlati, urlati, cantati, fischiati – applausi, battere con i piedi¹⁰⁹.

Per quanto appena abbozzato, lo scenario sembra incontrare l'equilibrio tra la lingua dei Copiaus – ovvero una lingua pensata e sviluppata esclusivamente per la scena – e una struttura drammatica più congrua rispetto alle creazioni collettive precedenti. Purtroppo, l'ingerenza di Copeau, che preme per leggere il testo non appena sia stato scritto, convince Ramuz di non avere né l'approvazione del Patron, né l'indipendenza necessaria all'elaborazione, e lo spinge a tirarsi indietro¹¹⁰. Nel *Journal de bord des Copiaus*, un'annotazione del 12 dicembre 1928 riporta: «Ramuz non ha potuto comporre il suo spettacolo entro i limiti previsti a causa del numero ridotto dei membri della compagnia. Il progetto è annullato»¹¹¹. Chiaramente il resoconto di Suzanne Bing, ancora una volta, si mostra edulcorato:

¹⁰⁵ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS : la guerre de Troie, la belle Hélène». Ivi, prima parte.

¹⁰⁶ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS. Les guerres, la guerre». Ivi, seconda parte.

¹⁰⁷ «Discours sur les femmes (par celui qui parle tout le temps). Applaudissement des garçons. Jeu. Discours sur les hommes (par une vieille). Applaudissement des filles. Jeu». Ivi, terza parte.

¹⁰⁸ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS. Explication de l'absence des danseurs». Ivi, quarta parte.

¹⁰⁹ «Durant toute la pièce faire vivre l'air par des bruits, des rythmes (à combiner). Cloches, outils, machines agricoles, animaux, oiseaux, trompes et claxons d'autos. Inventer des machines à bruits. N'introduire la musique proprement dite que dans la dernière partie. Pour les jeux : rythmes parlés, criés, chantés, sifflés, - claquements de mains, battements de pieds». Ivi, p. 4.

¹¹⁰ Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 154.

¹¹¹ «Ramuz n'a pu composer son spectacle dans les limites imposées par le petit nombre de la troupe. Le projet est annulé». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 151.

L'abbandono del progetto da parte di Ramuz non deriva da impedimenti così concreti, che sarebbero stati facilmente aggirabili in fase di scrittura.

Nel testo *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Jane Baldwin sostiene che Copeau percepisse la relazione tra Ramuz e i Copiaus come un'usurpazione del suo ruolo di guida autoriale all'interno della compagnia¹¹². Dalla ricostruzione effettuata da Denis Gontard, tra luglio e dicembre del 1928 Ramuz dapprima ritira la proposta dello scenario *La guerre des filles et des garçons* per avanzare un'idea di messinscena ispirata alla vicenda biblica di Noè, successivamente pensa invece a una ripresa del suo *Histoire du soldat*¹¹³. Dallo scambio epistolare tra Saint-Denis e Ramuz si evince che l'autore svizzero preferisce abbandonare il progetto pur di non andare incontro alla disapprovazione del Patron¹¹⁴. Nel settimo volume dei *Registres*, Ines Aliverti, che analizza accuratamente il carteggio incrociato tra Saint-Denis, Ramuz e Copeau, ricostruisce le cause della rinuncia alla messinscena da ambo le parti: da un lato, Ramuz, che aveva aderito al progetto senza mettere in conto le conseguenze che la sua partecipazione avrebbe avuto nel rapporto col Patron – il quale si era impegnato a interpretare il ruolo del Recitante nell'*Histoire du soldat* di Ramuz e Stravinskij, come effettivamente accade il 5 marzo 1929¹¹⁵ – cerca di tirarsi indietro; dall'altro, anche i Copiaus mostrano qualche ripensamento, poiché il banchiere svizzero Marc Chavannes, che aveva dato la sua disponibilità a sostenere economicamente il progetto, non acconsente ad accrescere il suo contributo finanziario rispetto a quanto stabilito in precedenza¹¹⁶.

Certo, molte caratteristiche dello scenario appena abbozzato permangono e rivivono nel copione di *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*. L'aspetto più evidente è la contrapposizione tra i sessi e la disputa – la «guerre» – che ne deriva. Anche l'ambientazione rurale rimane una costante, e forse è possibile scorgere nello strano personaggio contraddistinto dall'appellativo di «celui qui parle tous le temps», un parente prossimo di Alexandre Byd, che in *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* intrattiene gli altri con le sue osservazioni della natura.

L'esistenza stessa dello scenario *La guerre des filles et des garçons* testimonia una volta di più lo scollamento tra la direzione di Copeau e quella dei suoi attori. Il tentativo, da parte dei Copiaus, di instaurare una relazione stabile e duratura con un autore da stimolare, con un

¹¹² Cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., p. 37.

¹¹³ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 210, n. 270.

¹¹⁴ Corrispondenza inedita tra Michel Saint-Denis e Charles-Ferdinand Ramuz, 28-30 giugno 1928. FMSD, 4-COL-83/250.

¹¹⁵ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 153.

¹¹⁶ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 410-413, in particolare p. 587, n.

poeta drammatico che conosca le potenzialità sceniche degli attori della compagnia e sappia sfruttarle e valorizzarle, sembra muoversi in linea con le ricerche del Patron sulla *Comédie nouvelle*. Eppure, il desiderio di allontanare Copeau dalla loro attività creativa e produttiva è ogni giorno più radicato ed evidente.

Il fallimento del progetto, che sancisce inoltre il ritorno di Paul Storm in Olanda¹¹⁷, inasprisce ulteriormente le condizioni di lavoro dei Copiaus. Molti anni dopo, sia Saint-Denis che Villard, ricordando quel momento particolare della vicenda borgognona, parlano del loro gruppo come di uno strumento scenico pregnante della cultura teatrale che Copeau aveva faticosamente riscoperto, al quale mancava solo un autore in grado di elaborare dei testi a misura delle competenze attoriali che avevano sviluppato nell'arco di quasi dieci anni, ma che fossero anche validi sul piano drammaturgico¹¹⁸.

Come vedremo nel prossimo capitolo, questa nuova formula produttiva si pone alla base della poetica della Compagnie des Quinze, fondata da Saint-Denis e da alcuni ex Copiaus a Parigi, subito dopo lo scioglimento dei Copiaus. Parte integrante della compagnia, è il drammaturgo André Obey, che non solo è tra i pochi ad aver assistito alla prova generale del Nô *Kantan*, ma ha anche seguito con assiduità le tournée dei Copiaus. Con Obey, le risorse espressive di quel gruppo di attori (danza, canto, mimo e maschere) sono perfettamente integrate alla scrittura, e poste al servizio di drammi ben più solidi degli spettacoli collettivi creati in Borgogna. Gli esercizi corporali che compongono il repertorio espressivo costruito sin dagli anni dell'École du Vieux-Colombier divengono elementi scenici e drammaturgici all'interno di molti spettacoli della compagnia, come per esempio *Noé*, *Le Viol de Lucrèce*, *La Bataille de la Marne*, *Loire*, *Vénus et Adonis* e *Don Juan*.

Dopo la dissoluzione della Compagnie des Quinze, questa formula produttiva viene tradotta da Saint-Denis all'interno del suo *acting training*, divenendo a tutti gli effetti una norma fissa da seguire. Nel suo metodo, infatti, egli propone l'elaborazione di maschere-personaggio come una delle tappe fondamentali nel percorso di formazione di un attore. E il processo di creazione di queste maschere vede la sua fase conclusiva proprio nella costruzione di un contesto drammaturgico, senza il quale non potrebbero raggiungere il loro compimento. In altre parole, per inventare una maschera, l'allievo deve dapprima partire da elementi concreti,

¹¹⁷ «Le projet est annulé. De ce fait Storm n'a plus son emploi dans la troupe et, ayant fini son stage d'élève, il rentre en Hollande exercer son métier». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 151.

¹¹⁸ Cfr. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, cit., pp. 26-27; J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 153-154.

come una parte del costume, o un oggetto caratteristico; deve poi procedere con lo sviluppo sia fisico che psicologico del personaggio, attingendo dalla propria esperienza o dalla propria quotidianità, dal mondo della letteratura o dall'attualità; infine, per completare il processo creativo e scoprire in che modo la propria maschera-personaggio si relaziona al mondo e agli altri, occorre *provarla* – e quindi metterla alla prova – e farla vivere all'interno di un impianto drammaturgico, affinché sia pronta e pienamente completa.

5. «L'équipe est morte»

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 direzione della compagnia¹¹⁹. L'assenza del Patron sembra in qualche modo acuire la libertà creativa dei giovani, come testimoniano le composizioni collettive fin qui prese in considerazione; allo stesso modo, le tournée conferiscono maggiore serenità e rilassatezza al gruppo¹²⁰: esse appaiono come momenti di tregua dal ritmo snervante della malinconia del Patron¹²¹, ma anche come gli unici istanti in cui il contatto con la vita mondana sospende il regime di disciplina ininterrotta¹²². Con l'aumentare delle responsabilità, in Saint-Denis cresce anche il desiderio di indipendenza artistica dal Patron, che – soprattutto in seguito alla conversione¹²³ – 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 gruppo¹²⁴.

È questa una delle ragioni sottese allo scioglimento dei Copiaus. Sin dal 1926, il Patron esprime a più riprese il bisogno di solitudine per portare avanti il suo lavoro, chiedendo ai suoi attori di lavorare quotidianamente, in accordo tra loro, senza bisogno del suo

¹¹⁹ «Michel a la direction particulière de la Compagnie». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 128.

¹²⁰ Per quanto riguarda la questione, cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 312-315, e 367.

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 304.

¹²² Cfr. *ivi*, p. 368.

¹²³ A tal proposito, si veda l'accurato studio sull'esperienza religiosa di Copeau, che incide fortemente nei suoi rapporti con la comunità dei Copiaus. Cfr. R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, cit.

¹²⁴ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 384.

comando¹²⁵; il desiderio di dedicarsi alla stesura di pièce, alla classificazione di documenti e alla creazione di un metodo di insegnamento compare anche nel *Journal de bord des Copiaus*¹²⁶. Saint-Denis si pone come intermediario, promette in diverse occasioni di badare a tutto il lavoro creativo, e soprattutto di garantire un clima di scambio aperto e di comunicazione tempestiva delle frustrazioni e insoddisfazioni di ognuno¹²⁷. Considerati i rapporti di parentela e affetto che legano i membri del gruppo a Copeau, per ognuno di loro è difficile prendere una posizione netta e rescindere definitivamente il cordone ombelicale¹²⁸. Ma l'insofferenza è evidente anche nelle figure più vicine a Copeau, come dimostra la lettera che Dasté scrive a Saint-Denis il 7 ottobre 1928: «Non proveremo con il Patron, ed è essenziale, perché soffoca coloro che ama. Il lavoro su *L'illusion* era talmente terribile e “recitato”, che io, per esempio, non ho mai potuto nuotare controcorrente e ritrovare la verità»¹²⁹.

Il fallimento del progetto con Ramuz e il conseguente rimpatrio di Paul Storm, sommati al maggiore interessamento da parte del Patron, dopo una breve tournée di letture negli Stati Uniti, verso il piccolo gruppo di nuovi allievi radunati da Suzanne Bing¹³⁰, rende la dissoluzione definitiva della compagnia inevitabile. Sia Villard¹³¹ che Chancerel¹³² hanno ricondotto il fallimento dell'impresa alla contrapposizione tra quello che, già nell'ottobre del 1919, Martin du Gard aveva chiamato «salon de famille»¹³³, ovvero il ristretto circolo di giovani che condividono col Patron non solo le ambizioni teatrali, ma anche un legame di parentela (figli, nipoti, e relativi coniugi) da un lato, e gli “indipendenti” dall'altro. Ma dalla

¹²⁵ Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 29 ottobre 1926. FMSD, 4-COL-83/105. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 308-309.

¹²⁶ «Le Patron fera sa tournée de lectures, avec une année de travail tranquille : écrire une ou deux pièces, classement de documents, création d'une méthode d'enseignement [...]». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 140.

¹²⁷ A titolo di esempio, lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 27 febbraio 1928. FMSD, 4-COL-83/107. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 387.

¹²⁸ Cfr. R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, cit., p. 56; J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 401.

¹²⁹ «Nous ne répéterons pas avec le patron, et c'est l'essentiel, car il étouffe les gens qu'il aime. Le travail sur *L'illusion* était tellement terrible et joué, que moi, pour exemple, je n'ai jamais pu remonter le courant et retrouver la vérité». Lettera di Jean Dasté a Michel Saint-Denis, 7 ottobre 1928. FMSD, 4-COL-83/161. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 411.

¹³⁰ Nel luglio 1928, tra le cose a cui Copeau intende dedicarsi nel suo «anno di lavoro tranquillo», figurano anche: «organisation de l'École selon les besoins nouveaux, études avec la jeune troupe sur la *Comédie nouvelle*». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 140. Cfr. anche J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 390-391.

¹³¹ Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 140-147.

¹³² R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, cit., p. 57.

¹³³ Diario di R. Martin du Gard, annotazione del 15 ottobre 1919. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., p. 101.

lunga lettera – parzialmente inedita – che Saint-Denis scrive allo zio il 22 aprile 1928¹³⁴, dopo una serie di colloqui e dopo essersi incaricato di esporgli per iscritto la volontà di indipendenza dei Copiaus, le circostanze appaiono estremamente più critiche e complesse¹³⁵. Copeau, dopo aver preteso per anni che il gruppo fosse autonomo così da potersi concentrare sulle proprie ricerche, pone ora una condizione imprescindibile all'esistenza dei Copiaus: o insieme, o la dissoluzione. Dopo aver a lungo esitato, Saint-Denis si schiera infine dalla parte dei suoi colleghi:

Sai che spesso, rispetto al futuro, quando tocchiamo l'argomento dei rapporti tra te e il nostro piccolo gruppo, io mi ritrovo ben presto ridotto al silenzio: mi accorgo di ferirti: non ho più libertà [di esprimermi] e tu stesso non intendi proseguire la conversazione. [...] Recentemente mi hai detto: «Mi accorgo sempre di più che il mio modo di considerare il nostro sviluppo non coincide con il vostro». Credo che tu abbia ragione. Occorre chiarirci su questo¹³⁶.

Saint-Denis conferma allo zio che la sua lettera è espressione del pensiero comune: tutti i membri del gruppo sono uniti da fiducia e rispetto reciproco, e sono stanchi della loro condizione di subordinazione al genio artistico di Copeau: «Ti rivolgi a noi non come a dei compagni, ma come a degli allievi. Pensi a come istruirci e non a condividere con noi il lavoro di creazione. Ogni volta che si tratta di creare, ti ritiri nella solitudine»¹³⁷. Ed è per questo che è necessario riconoscere la disfatta: «È assolutamente impossibile lavorare insieme»¹³⁸.

Nella lettera di Saint-Denis, la cui prima stesura risale al 27 febbraio – a prova di un periodo di elaborazione durato almeno due mesi¹³⁹ – i Copiaus non intendono rinnegare il

¹³⁴ Nel settimo volume dei *Registres*, Ines Aliverti raccoglie alcuni estratti della lettera, che differiscono tuttavia da quelli di che riporto di seguito. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 394-396.

¹³⁵ Cfr. *ivi*, p. 394.

¹³⁶ «Et tu sais que souvent quand, par rapport à l'avenir, nous touchons le sujet des rapports entre toi et notre petit groupe, j'en suis bientôt réduit au silence : je m'aperçois que je te fais mal : je n'ai plus de liberté et toi-même tu ne tiens pas à continuer la conversation. [...] Tu m'as dit récemment : "Je m'aperçois de plus en plus qu'il n'y a pas de coïncidence entre ma façon d'envisager notre développement et la vôtre". Je crois que tu as raison. Il faut que nous nous expliquions là-dessus». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 22 aprile 1928. FMSD, 4-COL-83/107.

¹³⁷ «Tu t'adresses à nous non comme à des compagnons, mais comme à des élèves. Ce à quoi tu penses c'est à nous instruire et non à partager avec nous le travail de création. Chaque fois qu'il s'agit de créer, tu te retires dans la solitude». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 22 aprile 1928. FMSD, 4-COL-83/107.

¹³⁸ «Il est tout à fait impossible que nous travaillions ensemble». *Ibidem*.

¹³⁹ Il fascicolo contiene, oltre alla lettera consegnata a Copeau, anche una prima bozza antecedente. FMSD, 4-COL-83/107. Per alcuni frammenti della lettera, la cui grafia è spesso incerta e di difficile decifrazione, ho fatto ricorso alla trascrizione parziale presente nella tesi di Jean-Baptiste Gourmel. Cfr. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, cit., pp. 128-139.

debito nei confronti del Patron e del Théâtre du Vieux-Colombier. Sono riconoscenti verso il loro maestro, e sono felici di accettarne l'aiuto, ma hanno anche bisogno di lavorare in autonomia: «Per creare, occorre essere padroni della propria creazione»¹⁴⁰. In tal modo, denotano anche una certa insofferenza rispetto all'essere considerati dal mondo esterno come degli "scolari". In particolare, alcune frasi pronunciate su *La danse de la ville et des champs* sembrano aver ferito il loro orgoglio – soprattutto l'orgoglio di Saint-Denis – di aspiranti artisti di teatro: «In realtà è Copeau che ha fatto tutto»¹⁴¹, cita a memoria Saint-Denis le frasi che ha sentito pronunciare a Bruxelles, oppure «È di scolari che si tratta, lo so bene, e M. Copeau ci ha avvertiti con molta cura che questo spettacolo non ha che il valore di una lezione. È un saggio»¹⁴². E la costante impressione che Copeau non si fidi del loro operato, mortifica il nipote: «Quando ti ascolto [...] ricostruire la nostra storia nel dettaglio, sento che tieni molto a ricondurre a te l'ideazione di ciò che facciamo, come se temessi una deviazione, come se non conoscessimo più la provenienza della materia su cui lavoriamo»¹⁴³. Forse, Saint-Denis ha centrato il bersaglio: non solo Copeau teme una deviazione dal suo percorso di ricerca, ma si tratta di un timore fondato. La loro età anagrafica e l'esperienza teatrale acquisita li spingono non verso la *Comédie nouvelle*, ma verso l'attività professionale, verso la produzione di spettacoli. Vogliono allontanarsi dalla dimensione della scuola, della ricerca, della sperimentazione. Vogliono smettere di essere allievi, ed esigono condizioni di lavoro che escludano la presenza ingombrante del Patron: «Ciò che domina tutto, è la necessità per noi di essere, nell'arco di due anni al massimo, nella condizione di guadagnarci da vivere da soli esercitando il nostro mestiere. [...] Viviamo nella maniera più malsana per dei giovani che iniziano a essere uomini. [...] Ora ci consideriamo pronti ad apportare il nostro contributo»¹⁴⁴.

Non è purtroppo possibile conoscere la reazione del Patron se non dal resoconto che ne fa Maiène, riassumendo parte della corrispondenza del padre andata oggi perduta¹⁴⁵. Si

¹⁴⁰ «Pour créer, il faut être maître de sa création». *Ibidem*.

¹⁴¹ «En réalité, c'est Copeau qui a tout fait». *Ibidem*.

¹⁴² «Les écoliers – car c'est bien d'écoliers qu'il s'agit, je sais bien et M. Copeau nous en avertit avec assez de soin que ce spectacle n'a que la valeur d'un enseignement. C'est un essai etc.». *Ibidem*.

¹⁴³ «Quand je t'écoute [...] retracer notre histoire dans le détail, je sens que tu tiens à ramener à toi la conception de ce que nous faisons comme si tu craignais une déviation, comme si nous ne savions plus la provenance de la matière sur laquelle nous travaillons». *Ibidem*.

¹⁴⁴ «Ce qui domine tout, c'est la nécessité où nous serons dans un délai de deux ans maximum de gagner notre vie par nous-mêmes en exerçant notre métier. [...] Nous vivons de la façon la plus malsaine pour des jeunes gens qui commencent à être des hommes. [...] Maintenant nous nous croyons prêts à apporter notre part». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 22 aprile 1928. FMSD, 4-COL-83/107.

¹⁴⁵ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 396-397; in particolare, p. 582, n. 90.

dice indubbiamente in disaccordo rispetto all'ipotesi di sostenere un'iniziativa che lo escluda, senza però sancire un distacco totale. E prende nuovamente le distanze dalla prima creazione collettiva del gruppo, *La danse de la ville et des champs*: «Non bisogna esagerare mostrando al pubblico i lavori di laboratorio»¹⁴⁶. Ancora una volta, sente il bisogno di riaffermare il suo ruolo di «maître», e per far ciò necessita di un gruppo di individui disposti ad accettare la condizione di discepoli. I Copiaus, invece, come altri prima di loro, sentono ora di aver appreso l'arte, e desiderano pertanto considerarsi attori di una compagnia. Il tradimento che Copeau percepisce non deve essere stato così diverso, nella sua essenza, dalla descrizione riportata nel suo diario, il 15 ottobre 1922, a proposito della rottura con Jouvet:

È successo con Jouvet ciò che è accaduto con altri amici. Hanno voluto essere me più di me stesso. Coloro che non hanno dovuto combattere per imporsi sul reale, non hanno mai compreso in quale misura il reale limitava la mia realizzazione. Non hanno avuto la pazienza di aspettare che cedesse alla mia volontà, che si apparasse alla mia concezione. Hanno rubato la mia concezione per oppormela, invece di unirsi a me, in buona fede, per aiutarmi docilmente, se davvero l'approvavano nella sua purezza, per migliorarla nel suo sviluppo.

Torno sempre alla fonte, e sempre la ritrovo pura. Ma le necessità della vita e le sue cure si ricordano di me e mi asserviscono, e vorrebbero deformarmi senza riuscirci. Ma la realtà è comunque più bella, alterata da ciò che vi comprometto del mio ideale, di quanto non sarebbe se io non salvassi per il mio piacere e la mia gloria che delle belle astrazioni¹⁴⁷.

¹⁴⁶ «Il ne faut pas abuser de montrer au public des travaux de laboratoire». Ivi, p. 397.

¹⁴⁷ «Paris, dimanche 15 octobre 1922 : Il s'est passé avec Jouvet ce qui s'est passé avec d'autres amis. Ils ont voulu être moi plus que moi-même. Eux qui n'ont pas eu à lutter pour s'imposer dans le réel, ils n'ont jamais compris dans quelle mesure le réel limitait ma réalisation. Ils n'ont pas eu la patience d'attendre qu'elle cédât à ma volonté, qu'elle s'égalât à ma conception. Ils m'ont dérobé ma conception pour me l'opposer, au lieu de s'unir à moi, en bonne foi, pour m'aider docilement, du moment qu'ils l'approuvaient dans sa pureté, pour la porter à mieux dans son épanouissement. Je reviens toujours à la source et la retrouve toujours pure. Mais les nécessités de la vie et ses soins me rappellent et m'asservissent, et voudraient me déformer sans y réussir. Mais la réalité est tout de même plus belle, altérée de ce que j'y compromets de mon idéal, qu'elle ne le serait si je ne savais que pour mon plaisir et pour ma gloire de belles abstractions». Cfr. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 202.

La dissoluzione effettiva del gruppo¹⁴⁸, che viene registrata nel *Journal de bord des Copiaus* alla fine di maggio 1929¹⁴⁹, è fonte di delusione per molti, e non solo per i diretti interessati. Al di fuori dei membri della compagnia, per esempio, anche Roger Martin Du Gard si mostra impietoso nei confronti dell'amico e confidente. Infatti, dopo aver incontrato per caso Saint-Denis in un caffè di Parigi¹⁵⁰, due giorni dopo lo scioglimento dei Copiaus, scrive una lettera indirizzata a Copeau, che rimane tra le mani del mittente, forse intimorito e imbarazzato dalle sue stesse considerazioni:

[...] Ma io, che vedo le cose con gli occhi grandi del buon senso, vedo, una seconda volta, un gruppo di esseri di cui – follemente, forse – ti eri preso carico, abbandonati, lasciati in balia del caso e degli eventi, malcontenti di te, malgrado tutto quello che hai fatto e sacrificato per loro; ma malcontenti comunque, perché avevi fatto intraveder loro tutt'altro avvenire. E ho pensato, in questi giorni, ai danni crudeli delle tue doti d'illusionista, e a quanto la tua strada sia lastricata di vittime... Mi dicevo anche, con un vivo sentimento d'affetto: «Come soffrirà!» [...] Sono rimasto stupito dai nostri due incontri, a rue Vanneau e al Palais Royal. Ho avuto l'impressione che non solo non percepivi il senso della tua responsabilità, ma che tu ti sentissi, segretamente, forse inconsciamente, molto sollevato e alleggerito dalla partenza della tua giovane *troupe*; e che in fondo da parte tua c'era una certa disaffezione verso questi giovani che avevano creduto in te, che ti avevano seguito ciecamente e che tu hai deluso. E anch'io sono stato deluso ancora una volta dagli sbandamenti del tuo cammino, dalla sproporzione che c'è tra le tue visioni chimeriche e quello che riesci a trarre dagli eventi¹⁵¹.

Giunge così a termine un'intensa avventura pedagogica, per quanto incostante e altalenante. La semente che ne deriva, resiste tuttavia in coloro che vi hanno partecipato, o

¹⁴⁸ Il 26 maggio 1929, Copeau annota nel suo diario: «Première communion de Bernard [Bing] à Saint-Bénigne. La veille, samedi 25, j'ai congédié de Pernand, pour un temps indéterminé, Villard, Maistre, Paulet, Margot, Madeleine». Ivi, p. 277.

¹⁴⁹ «Dissolution de la Compagnie». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 158.

¹⁵⁰ Lo stato d'animo di Saint-Denis deve essere in questo momento denso di rancore a causa della decisione presa dallo zio; il 3 giugno 1929, Copeau annota nel suo diario: «Michel [Saint-Denis] est ici [à Paris] depuis cinq jours et ne m'a pas fait un signe». Cfr. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 278.

¹⁵¹ Cfr. R. Martin du Gard, *Notes sur la "Comédie des tréteaux"*, in J. Copeau, R. Martin du Gard, *Correspondance*, cit., pp. 475-476. Come già detto in precedenza, la lettera è parzialmente tradotta in italiano sia da Marco Consolini che da Guido Di Palma. Cfr. M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, in E. Randi (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, cit., p. 94; G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», cit., pp. 42-43.

anche solo preso parte per un breve periodo. Ed è in essi – col passare degli anni – che essa germoglia, prendendo strade che il suo ideatore, forse, non aveva neanche immaginato. Ma nell'istante immediatamente successivo alla decisione presa dal Patron¹⁵², i Copiaus, costretti a lasciare Pernand e a rientrare a Parigi, piombano nello sconforto e nella delusione.

Nelle parole del suo Oscar Knie, Saint-Denis deve forse aver sublimato il timore e il senso di smarrimento. Meno di un mese prima, nella sua ultima apparizione pubblica, Knie si dispera per aver fallito nella realizzazione del suo sogno, per aver perso quell'utopia di cui all'inizio non si fidava, ma in cui ormai credeva ciecamente, la possibilità di dare concretezza alla società nuova di cui César aveva a lungo parlato:

KNIE: Eh! Amici miei, sono morto. Soccorretemi, salvatemi, liberatemi!
Sono morto e sepolto, con le mie illusioni, i miei progetti felici, le mie speranze. [...] Portatemi lontano da questa rovina maledetta, in cui giace già freddo il cadavere.

[...]

FRANCIS: Andiamo, calma. Vediamo, di quale cadavere parlate?

KNIE: Del cadavere del mio bel sogno, è un'immagine.

FRANCIS: Che emozione. Non è molto grave, amico mio.

KNIE: Dite dunque, amico mio, quando uno ha penato trent'anni per arrivare a un piedistallo di miseria, e che all'improvviso vede aprirsi le porte di una vita nuova in cui la preoccupazione di un meritato riposo si allea con un nobile ideale di progresso sociale, credo che si possa dire, senza esagerazione, che è grave¹⁵³.

Come Oscar, Saint-Denis sa di dover rinunciare – almeno temporaneamente – al suo bel sogno, alle speranze di una vita in teatro – di una vita *nuova* in un *nuovo* teatro. Non ha ancora compiuto 32 anni, e l'impresa in cui ha investito l'energia, il tempo, gli anni migliori, ha appena perso tutto il suo vigore, la propria ragion d'essere. Ma le due colombe del Vieux-

¹⁵² All'inizio del prossimo capitolo, ci soffermeremo sulle cause che hanno portato il Patron a imporre la dissoluzione al gruppo.

¹⁵³ «KNIE : Eh ! mes amis, je suis mort. Secourez-moi, sauvez-moi, délivrez-moi ! Je suis mort et enterré, avec mes illusions, mes heureux projets, mes espérances. [...] Emmenez-moi loin de cette ruine maudite où gît, déjà froid, le cadavre. [...] | FRANCIS : Allons, du calme. Voyons, de quel cadavre parlez-vous ? | KNIE : Du cadavre de mon beau rêve, c'est une image. | FRANCIS : Quelle émotion. Ça n'est pas bien grave, mon ami. | KNIE : Dite donc, mon ami, quand on a peiné trente ans pour aboutir à un piédestal de misère, et que tout à coup on voit s'ouvrir les portes d'une vie nouvelle où le souci d'un repos mérité s'allie à un noble idéal de progrès social, j'estime qu'on peut dire, sans exagération que c'est grave». M. Mistrík (a cura di), *Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire»*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, cit., pp. 361-362.

Colombier celano in realtà due fenici, che rinascono dalle loro ceneri per ricordare all'uomo che nessun fallimento è sterile.

Quarto capitolo: La Compagnie des Quinze, «The Successor to the Burgundy Group»

1. «Si le rejeton vous semble vivace, vous vous direz que la branche n'est pas morte»

Poco prima che l'avventura in Borgogna giunga al suo termine, il *Journal des bord des Copiaus* registra un tentativo di collaborazione tra Copeau e il drammaturgo André Obey (1892-1975), che nel 1924 figura tra i pochi ad aver assistito alla prova generale del *Nō Kantan*: «3 gennaio [1929]: Partenza del Patron: deve mettere in scena una pièce di André Obey, vi lavora prima della sua tournée di lecture e al suo ritorno, ma a causa della sala e del numero degli attori disponibili, quest'impresa non riesce»¹. Il 14 maggio dello stesso anno, Obey, accompagnato dalla ricca vedova e mecenate teatrale Marcelle Gompel, affronta un viaggio di oltre ottocento chilometri tra andata e ritorno per recarsi da Parigi a Lione a vedere la ventisettesima e ultima replica de *L'illusion*². La recensione entusiasta che scrive sullo spettacolo³ non basta a evitare lo scioglimento dei Copiaus, ma contribuisce a mettere in contatto il gruppo di attori con il futuro «auteur-maison» di una nuova iniziativa che prenderà piede di lì a poco, anch'essa sotto gli auspici delle due colombe⁴.

Qualche mese prima, Marcelle Gompel, per mezzo di Obey, aveva manifestato a Copeau, già proiettato verso il possibile incarico come direttore della Comédie-Française⁵, la

¹ «3 janvier : Départ du Patron : il doit monter une pièce d'André Obey à Paris, il y travaille avant sa tournée de lectures et à son retour mais, faute d'une salle et du nombre d'acteurs disponibles, cette entreprise n'aboutit pas». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 153.

² Cfr. *ivi*, p. 157.

³ «Le 14 mai dernier, j'ai fait 400 km pour aller à Lyon voir jouer Copeau et sa troupe. J'en ai fait, comme de juste, autant pour revenir. Eh bien ! Toute comptes faits, au prix où est le théâtre, je ne trouve pas que ça m'ai coûté trop cher [...]». A. Obey, *Une représentation de Copeau*, «Les Nouvelles Littéraires», 13 luglio 1929, p. 12.

⁴ Come vedremo nel corso di questo capitolo e del prossimo, si tratta della Compagnie des Quinze, fondata a Parigi da Saint-Denis e da altri ex Copiaus. Dal debutto, avvenuto presso il Théâtre du Vieux-Colombier nel 1931, l'attività della compagnia proseguirà fino al 1935, attraversando non poche difficoltà. Di seguito, una bibliografia introduttiva: P. Aykroyd, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, London, Eric Partridge, 1935; L. Morton, *An Experiment in Classicism: André Obey and La Compagnie des Quinze*, «The American Review», 4 (March, 1935), pp. 572-587; L. Morton, *An Experiment in Classicism: Part II*, «The American Review», 5 (April, 1935), pp. 97-105; L. Delpit, *Les derniers épigones de Jacques Copeau: la Compagnie des Quinze et le Théâtre des Quatre Saisons*, «Smith College Studies in Modern Language», XXI, oct. 1939 – jul. 1940, pp. 44-63; J. Baldwin, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre*, cit., pp. 56-96; Ead., *The Compagnie des Quinze and the Emergence of Michel Saint-Denis... mais les Quinze, où sont-ils ?*, «Theatre History Studies», June 1994, pp. 49-71; Ead., *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., pp. 41-58; J. Baldwin, «Collective Creation's Migrations from the Cotes d'Or to the Golden Hills of California: The Copiaus / Quinze and the Dell'Arte Company», in J. Baldwin, J.-M. Larrue, C. Page (a cura di) *Vies et morts de la création collective / The Lives and Deaths of Collective Creation*, Sherborn, MA: Vox Theatri, 2008, pp. 31-51; J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, cit., pp. 140-201.

⁵ La possibile direzione della Comédie-Française, proposta e sostenuta da Pierre Fresnay, attore che ne era appena fuoriuscito, da Gabriel Boissy, direttore di «Comœdia», e da altre figure del mondo intellettuale, giornalistico e teatrale, porta Copeau a valutare seriamente, sin dall'aprile del 1929, l'idea di abbandonare

disponibilità a sostenere economicamente la sua attività, soprattutto in vista di un eventuale progetto comune tra il regista e l'autore, cosa che riaccende anche se solo temporaneamente un ennesimo desiderio di riorganizzazione e ripresa della direzione dei Copiaus⁶. Tuttavia, il Patron decide in ultimo di perseguire altri progetti⁷, ed è Saint-Denis che lo sostituisce in qualità di interlocutore principale, in quanto rappresentante dell'ormai disciolta «petite troupe de campagne». Come dimostra la corrispondenza inedita del 1929 tra Saint-Denis e Copeau, i primi *pourparler* tra la coppia Obey-Gompel e gli ex Copiaus risalgono almeno all'inizio dell'autunno immediatamente successivo alla fine dell'esperienza in Borgogna. In una lettera del 5 ottobre 1929, Saint-Denis racconta a Copeau uno dei primi incontri a cui è stato invitato:

Saprai già da Madame Gompel, che mi ha detto che ti avrebbe scritto, come si è svolta la nostra conversazione. Prima mi ha comunicato il senso della tua lettera, della quale del resto tu stesso mi avevi messo a conoscenza. Obey è subito entrato nel vivo della faccenda. Li ho trovati estremamente desiderosi di iniziare una relazione lavorativa con noi, e il prima possibile. Obey, rapido e [illeggibile], appassionato al punto di non toccare cibo, è venuto alle questioni pratiche. Come possiamo organizzare un lavoro comune a partire da subito? Gli ho detto che Suzanne aveva esclusivamente impegni al di fuori del teatro, che le lascerebbero del tempo

l'avventura in Borgogna e disciogliere i Copiaus per tentare la scalata. Marco Consolini ricostruisce a analizza dettagliatamente la questione nell'ottavo e ultimo volume dei *Registres*, in corso di pubblicazione. Cfr. J. Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019.

⁶ «Lettre d'André O[bey] qui m'annonce que Mme G[ompel] est disposée à soutenir mon travail pendant deux ans et peut-être cinq. Ce qui ouvrirait de nouvelles perspectives. Volonté de réorganisation complète et reprise de la direction». Diario di Jacques Copeau, annotazione del 25 marzo 1929. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 275.

⁷ Sull'attività di Copeau dopo la fine dell'esperienza in Borgogna, rimando all'ottavo volume dei *Registres*, in corso di pubblicazione per Gallimard, a cura di Consolini. Possiamo intanto anticipare, come mi ha gentilmente fatto notare il curatore di *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, che la principale attività portata avanti da Copeau all'inizio degli anni Trenta corrisponde a un progetto globale di «Union des théâtres d'avant-garde», che il Patron persegue fino al 1935, tentando di riunire i suoi ex allievi confluiti nella Compagnie des Quinze, i membre del Cartel, Chancerel e molti altri. Infatti, nel suo diario, parla a più riprese del suo desiderio di riorganizzare un'impresa teatrale. Nell'annotazione del 2 gennaio 1931 si legge: «Visite d'André Obey. Conversation en vue d'une réorganisation. Visite d'André Barsacq. Conversations en vue de la construction d'un théâtre nouveau» (J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 319). Il 22 aprile 1931, scrive: «Écrit à Michel [Saint-Denis], à Dullin, à Jouvet en vue d'un regroupement des forces» (ivi, p. 320). Un anno dopo, in un'annotazione tra il 24 e il 30 maggio 1932, appunta: «Décision d'aller à Paris, de tout refaire. Non de proposer, de mettre en discussion. Mais d'accomplir pour entraîner et convertir» (ivi, p. 334). Ancora, il 22 settembre 1932, scrive: «Lettre de Baty qui m'assure d'être à mes côtés pour toute action visant au bien du théâtre» (ivi, p. 345).

a disposizione. Che solo Dasté e Maistre erano liberi (e peraltro Dasté con un progetto di impiego) e che io non ero sicuro di potermi liberare⁸.

Questo resoconto ci consente di osservare da un lato l'interesse da parte dell'autore e della sua mecenate a collaborare, se non con Copeau in persona, almeno con la progenie del suo lavoro di ricerca; dall'altro la perdurante ambiguità della posizione del Patron, che continua a voler essere informato sulle evoluzioni di un possibile connubio tra le due parti. Del resto, Saint-Denis per primo continua a rivolgersi allo zio riguardo a diverse questioni, dimostrando una certa incongruità tra il desiderio di indipendenza e la reale capacità di emancipazione. Il carteggio inedito della prima metà del 1930 è infatti costellato di consultazioni sulla costituzione della nuova società che andrà a installarsi al Théâtre du Vieux-Colombier: Saint-Denis chiede consigli di natura economica e amministrativa sugli accordi da prendere con Jean Tedesco, che era subentrato dopo il trasferimento a Morteuil nella gestione del teatro, trasformandolo in una sala per proiezioni cinematografiche; sulla sistemazione del magazzino del teatro, liberato con l'aiuto del fedele Janvier; su una proposta di finanziamento avanzata da Napoléon Bonaparte-Wyse; sui materiali da utilizzare per il rinnovamento della scena⁹. Gli esprime inoltre alcune perplessità sulla scelta del nome della compagnia, ancora in dubbio:

Trovo che il nome «Jeunes comédiens» sia affascinante e valido anche per l'età [del gruppo]. Ma a Parigi ci sono già i «Comédiens assurés». Mi chiedo se non sia meglio cercare qualcosa di più sorprendente e che suoni meglio. Ho già cercato. Senza trovare nulla di soddisfacente.

Per quanto riguarda Obey e Mme Gompel, tutto procede bene. Il primo dell'anno, ho ricevuto un biglietto molto affettuoso da Mme Gompel, in risposta a un invio che le avevo fatto a nome dei Copiaus¹⁰.

⁸ «Tu dois savoir par Madame Gompel qui m'a dit devoir t'écrire, comment s'est passée notre conversation. Elle m'a d'abord communiqué le sens de ta lettre, que je connaissais d'ailleurs par toi-même. Obey est entré tout de suite dans le vif du sujet. Je les ai trouvés très désireux d'entrer avec nous en relations de travail, et ceci le plus tôt possible. Obey, rapide et [illisibile], passionné au point de ne pas manger en est venu aux questions pratiques. Comment peut-on dès maintenant organiser un travail entre nous? Je lui ai dit que Suzanne ni avait que des engagements hors du théâtre, qui lui laisseraient du temps. Que seuls Dasté et Maistre étaient libres (et encore Dasté avec un projet d'engagement) et que moi je n'étais pas sûr de pouvoir me dégager». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 5 ottobre 1929. FMSD, 4-COL-83/108.

⁹ Cfr. lettere da Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 2 aprile, 28 aprile, 29 giugno, 2 luglio 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

¹⁰ «Je trouve le titre "Jeunes comédiens" charmant et défendable même avec l'âge. Mais il y a déjà à Paris "Comédiens assurés". Je me demande s'il ne faut pas chercher quelque chose de plus frappant et qui suit mieux en bouche. J'ai déjà cherché. Sans rien rencontrer de satisfaisant. Tout va bien coté Obey et Mme Gompel. J'ai

Nelle ultime pagine del settimo volume dei *Registres*, Ines Aliverti mette in luce la difficoltà di Copeau nell'elaborazione dell'esperienza appena conclusa. Nel misurare il solco che è venuto a crearsi tra lui e i suoi allievi, il senso di sconfitta e di espropriazione prende il sopravvento¹¹, sia per quanto concerne l'apporto materiale¹² che quello *dottrinale*, legato alle pratiche sceniche e pedagogiche. In una lettera indirizzata al nipote, del 18 luglio 1930, sottolinea senza mezzi termini gli errori di interpretazione alla base della nuova iniziativa che Saint-Denis si prende la responsabilità di dirigere:

Te l'ho detto più volte, te lo ripeto ancora: vi siete impossessati di un certo numero di *dati* che avevo posto come ipotesi, per servire da punto di partenza a dei metodi che – per delle ragioni di cui so bene che non siete responsabili – non sono mai stati esplorati a fondo, sviluppati nel loro senso profondo, e che in ogni caso non erano maturi per fare da base a una creazione artistica. So che nella tua intenzione leale di compiere un atto di discepolo fedele, e nella tua certezza di non poter tradire l'*idea madre*, hai una tendenza a sottostimare i pericoli della situazione. Io li vedo più grandi di quanto immagini. Specialmente per quanto riguarda l'*improvvisazione*. Ti scrivo questo senza averlo premeditato, in un momento in cui lo sento in modo particolarmente vivo¹³.

eu un mot très affectueux de Mme G. au jour de l'an en réponse à un envoi que je lui avais fait au nom des Copiaus». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 9 gennaio 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

¹¹ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 415-417.

¹² Nella concessione dei materiali del Théâtre du Vieux-Colombier, che vengono trasportati presso lo Studio di Ville-d'Avray, vicino Versailles, in cui si stabilisce la Compagnie des Quinze nel corso dell'estate del 1930, traspare una certa insofferenza da parte di Copeau. Da una lettera inedita indirizzata al nipote, si evince il tentativo di Saint-Denis, tanto vano quanto maldestro, di ottenere uno sconto sul canone di subaffitto che la compagnia deve versare al Patron: «En ce qui concerne la question des apports à la nouvelle société, je n'ai pas beaucoup changé de sentiment depuis ma dernière lettre. J'avoue même que je ne comprends pas très bien ta pensée quand tu me dis que l'apport de matériel en mon nom personnel constitue le seul moyen de manifester un lien et une volonté d'accord basé sur la reconnaissance. C'est une chose qui pour moi n'a pas de sens et à laquelle par conséquent je n'aurais que déplaisir à adhérer. [...] En résumé, mon souhait serait que le matériel dont je me suis dessaisi soit purement et simplement compris dans la sous-location faite par la société du Vieux-Colombier et ne fasse pas l'objet d'une redevance distincte». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 1 agosto 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

¹³ Riporto di seguito l'intero frammento pubblicato da Ines Aliverti: «Cela repose sans doute sur beaucoup d'erreurs, d'incompréhensions, d'incompétence. Et cela crée une situation très dangereuse. Je l'entends au point de vue moral, au point de vue de nos relations personnelles, et des jugements que tu portes depuis plusieurs années sur moi. Je l'entends aussi au point de vue du travail que tu as pris la responsabilité de diriger. Je te l'ai dit souvent, je te le répète encore : vous vous êtes emparés d'un certain nombre de *données* que j'avais mises au point en qualité d'hypothèses pour servir de point de départ à des méthodes qui – pour des raisons dont je sais bien que vous n'êtes pas responsables – n'ont jamais été explorées à fond, développées dans leur sens, et qui en tout cas n'étaient point mûres pour servir de base à une création artistique. Je sais que dans ta loyale intention de faire acte de disciple fidèle, et dans ta certitude de ne pouvoir rien trahir de la *pensée mère*, tu as une tendance à sous-estimer les dangers de la situation. Je les vois plus grands que tu ne les imagines. Très particulièrement en ce qui concerne l'*improvisation*. Je t'écris tout cela, sans l'avoir prémédité en un moment où

Possiamo supporre che i «dati» – «les données» nel testo originale – di cui Saint-Denis e i suoi colleghi si sono appropriati, e che Copeau descrive come non ancora maturi, corrispondano a quegli elementi riscoperti all'École du Vieux-Colombier, che i Copiaus sentono invece di padroneggiare: il mimo e la danza per quanto concerne l'espressività corporea, l'improvvisazione e le maschere per la creazione drammaturgica. E l'utilizzo che Saint-Denis fa soprattutto dell'improvvisazione, che sarà alla base del training attoriale da lui sviluppato successivamente, appare al Patron molto più distante dalla matrice pura e originaria di quanto il nipote non sia in grado di accorgersi.

Il tenore di questo carteggio lascia emergere la complessità del contesto in cui si genera la Compagnie des Quinze, attraverso la quale Saint-Denis tenta di riunire i componenti del gruppo borgognone. Sebbene la produzione di articoli, conferenze, comunicati stampa e brochure dell'epoca delinea l'evento con la grazia e la naturalezza di un passaggio di testimone, esso cela in realtà la persistenza di un duplice contrasto tra il maestro e gli allievi. Da un lato, infatti, la pubblica approvazione dell'iniziativa da parte di Copeau nasconde più di qualche riserva; dall'altro, come vedremo a breve, la reale emancipazione dall'egida creativa del Patron appare quantomeno parziale.

Come è noto e come abbiamo in parte già avuto modo di osservare, la dissoluzione dei Copiaus e il conseguente abbandono della vita «à la campagne» creano un acuto sconforto in coloro che vi hanno partecipato. Lo sfumare delle possibilità professionali derivanti dal livello artistico che ritengono di aver raggiunto acuisce la delusione, soprattutto in alcuni elementi del gruppo. Anni dopo, sia Saint-Denis che Villard, ricordando quel momento particolare della vicenda borgognona, parlano del loro gruppo come di uno strumento scenico pregnante della cultura teatrale che Copeau aveva faticosamente riscoperto, al quale mancava solo un autore in grado di elaborare dei testi a misura delle competenze attoriali che avevano sviluppato nell'arco di quasi dieci anni, ma che fossero anche validi sul piano drammaturgico¹⁴.

È indubbiamente con i Quinze che Saint-Denis compie ufficialmente le prime esperienze in qualità di vero «chef de troupe». Finalmente direttore e regista di una compagnia, si trova a guidare un gruppo ristretto di ex Copiaus, che occorre rinforzare con

je le sens d'une manière particulièrement vive». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 18 luglio 1930. FMSD, 4-COL-83/109. La lettera è parzialmente pubblicata in J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 415-416. I corsivi sono di chi scrive.

¹⁴ Cfr. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, cit., pp. 26-27; J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 153-154.

l'ingaggio di alcuni allievi-attori, necessariamente estranei al circolo di Copeau. Il desiderio che origina l'impresa è quello di recuperare e proseguire quanto costruito a Pernand, ma percorrendo definitivamente il salto verso la professionalizzazione, che il Patron disapprova. A posteriori, nel ripercorrere le esperienze della sua giovinezza, Saint-Denis definisce la Compagnie des Quinze come «uno dei primi discendenti artistici dello spirito creativo di Jacques Copeau»¹⁵, e dunque «l'erede del gruppo trasferitosi in Borgogna»¹⁶. Ma nel vivo dei fatti, la relazione tra il maestro e gli «eredi» denota alcune incongruenze. Proviamo a prendere in esame il testo redatto da Copeau che apre il programma della prima stagione della compagnia¹⁷:

Quindici. Come una squadra, come le antiche compagnie di attori che vivevano in famiglia.

Tutti uniti dal medesimo insegnamento, da una lunga esistenza in comune; alcuni da legami di sangue. Tutti, o quasi, nati nel *Vieux-Colombier*.

Se li chiamo «i miei figli», non è solo per una familiarità teatrale.

Dal tempo in cui i miei primi compagni Dullin, Jouvet, Bouquet, Bacqué, Vitray, Le Goff, Gina Barbiéri, Valentine Tessier, Jane Lory, Catherine Jordaán, e molti altri, costruivano la gloria del nostro teatro, un piccolo gruppo emergeva già dall'ombra: Marie-Hélène, mia figlia, Marie-Madeleine e Margot, Aman Maistre e Jean Dasté. A questi figli, si aggiungevano i più giovani dei miei collaboratori: Michel Saint-Denis, oggi capo, allora segretario generale poi direttore di scena, con Jean Villard, per seguire le lezioni di Suzanne Bing, di Georges Chennevière, di Jules Romains e le mie. Così, in questa compagnia fresca, accordata dall'affetto, il futuro e il presente si ricollegano impercettibilmente al passato, la novità si fonda sulla tradizione. Alexandre Janvier, capo macchinista dal 1919, è un esempio di fedeltà. Auguste Boverio, che ha conosciuto il successo in altri teatri, torna al luogo del suo debutto, per scelta, per amicizia. Suzanne

¹⁵ «One of the immediate artistic descendants of Jacques Copeau's creative spirit». M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., p. 33.

¹⁶ «The Successor to the Burgundy Group». *Ibidem*.

¹⁷ Occorre qui specificare una premessa metodologica che ha guidato il lavoro di analisi, soprattutto nella seconda parte della tesi: a partire da questo capitolo, al fine di restituire lo scarto esistente tra la presentazione mondana delle idee e dei fenomeni, semplificati per risultare facilmente leggibili al pubblico a cui si rivolgono, e la dimensione interna ai fatti, indubbiamente più verosimile, costellata di dubbi, incertezze, riflessioni e aspirazioni, mi servo in egual misura di documenti "pubblici" (interviste, comunicati, programmi, articoli, conferenze ecc.) e di materiali "privati" (carteggi, diari, appunti, annotazioni, ecc.), operando la distinzione necessaria tra le due tipologie di fonti.

Bing, colei che c'è sempre stata, trasmette ai nuovi arrivati, nel 1931, l'esperienza che ha raccolto e sviluppato dal 1913.

Dal 1924 al 1929, coloro che ho appena nominato hanno vissuto al mio fianco sulla collina di Pernand-Vergelesses, nella Côte-d'Or. Gli abitanti del luogo li chiamavano i *Copians*. Mi hanno accompagnato per le strade di Francia, Italia, Svizzera, Inghilterra, Belgio e Olanda, recitando Molière, La Fontaine, Ruzzante, delle commedie che componevo per loro, o dei divertissements di loro fantasia.

Dal giorno in cui i miei compagni hanno desiderato, non senza audacia, di inseguire la loro sorte personale affrontando il pubblico parigino, ho lasciato loro la piena indipendenza, con la responsabilità che comporta. Il lavoro che presenteranno è dunque il *loro* lavoro, senza alcuna riduzione. Lo dico per essere chiaro e onesto, in modo che al momento opportuno, nulla nel merito venga loro sottratto. Aggiungo che se ho potuto permettere che si distaccassero da me, pur restando moralmente il loro capo, è perché credo che un certo spirito, il rispetto del mestiere e, a dirla tutta, una certa purezza, li proteggerà sempre, incoronati o meno dal successo, dal fare qualcosa che possa non essere considerato degno del luogo in cui sono a casa loro.

Pernand, 20 novembre 1930

Jacques Copeau¹⁸

¹⁸ «*Quinze*. Comme une équipe de jeu, comme les anciennes troupes de comédiens qui vivaient en famille. Tous unis par le même enseignement, par une longue communauté d'existence ; quelques-uns par les liens du sang. Tous, ou de bien peu s'en faut, nés dans le *Vieux-Colombier*. Si je les appelle : mes enfants, ce n'est point par une familiarité de théâtre. Du temps où mes premiers compagnons : Dullin, Jovet, Bouquet, Bacqué, Vitray, Le Goff, Gina Barbiéri, Valentine Tessier, Jane Lory, Catherine Jordaán, et tant d'autres, faisaient la gloire de notre scène, un petit groupe s'élevait déjà dans l'ombre : Marie-Hélène, ma fille, Marie-Madeleine et Margot, Aman Maistre et Jean Dasté. A ces enfants, se joignaient les plus jeunes de mes collaborateurs : Michel Saint-Denis, chef aujourd'hui, alors secrétaire général puis régisseur avec Jean Villard, pour recevoir les leçons de Suzanne Bing, de Georges Chennevière, de Jules Romains et les miennes. Ainsi, dans cette compagnie toute fraîche que l'affection met d'accord, l'avenir et le présent se rattachent insensiblement au passé, la nouveauté s'appuie sur la tradition. Alexandre Janvier, chef machiniste depuis 1919, est un exemple de fidélité. Auguste Boverio, qui a connu le succès sur d'autres scènes, revient au lieu de ses débuts, par choix, par amitié. Suzanne Bing, celle qui a toujours été là, transmet aux derniers venus, en 1931, l'expérience qu'elle a recueillie et développé depuis 1913. De 1924 à 1929, ceux que je viens de nommer ont vécu près de moi sur la colline de Pernand-Vergelesses, en Côte-d'Or. Les paysans d'ici les appelaient les *Copians*. Ils m'ont accompagné sur les routes de France, d'Italie, de Suisse, d'Angleterre, de Belgique et de Hollande, jouant Molière, La Fontaine, Ruzzante, des comédies que je composais pour eux, ou des divertissements de leur fantaisie. Depuis le jour où mes jeunes camarades ont souhaité, non sans audace, de courir leur chance personnelle en affrontant le public parisien, je leur ai laissé leur indépendance entière, avec ce qu'elle comporte de responsabilité. Le travail qu'ils vont présenter est donc *leur* travail, sans aucune atténuation. Je dis cela pour être clair et juste, afin que le moment venu, rien ne leur soit retiré de leur mérite. J'ajoute que si j'ai pu les laisser se détacher de moi, en restant moralement leur patron, c'est parce que je crois qu'un certain esprit, le respect du métier et, pour tout dire, une certaine pureté, les défendra toujours, couronnés ou non de succès, de faire quoi que ce soit qui ne

I testi rinvenuti presso il Fonds Michel Saint-Denis, attraverso i quali Copeau ripercorre le vicende avvenute tra la fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier e la fine dell'esperienza dei Copiaus, compongono una cospicua mole di bozze dattiloscritte per articoli e materiali di natura pubblicitaria e promozionale. Come è ben noto, la struttura ricorrente di questi documenti raggiunge il suo apice compositivo con la stesura delle due celebri conferenze tenute da Copeau all'inizio del 1931, ovvero i *Souvenirs du Vieux-Colombier* (1913-1924) e l'*Histoire de cinq ans* (1924-1929)¹⁹. Soprattutto nell'ultima parte del brano citato, il Patron mantiene la postura di capo e "padre morale" dello spirito, della purezza e del rispetto verso il mestiere che ha infuso ai suoi discepoli, ma allo stesso tempo prende le distanze dal *loro* lavoro e dall'impresa, che considera audace e in parte rischiosa.

La copiosa produzione di questi testi, e soprattutto le due conferenze, hanno in realtà una finalità ben precisa, che emerge chiaramente da una lettera inedita che Copeau invia al nipote il 21 novembre 1930:

Non abbiamo stabilito insieme se sia opportuno inserire nel vostro programma una o due mie conferenze. Mi sembra che una sia sufficiente a *segnare il legame*. Ma se tenete ad averne due, occorre che me lo diciate subito. [...]

Mi sembra che sia bene posizionare la prima conferenza una settimana dopo la vostra apertura. *Così non sarà troppo tardi per dire alcune cose al pubblico* ove necessario. [...] Nel caso in cui optiate per le due conferenze, la prima avrà per titolo *Souvenirs du Vieux-Colombier* (1913-1924), la seconda *Histoire de cinq ans* (1924-1929). Penso che questi due argomenti, che tratterò in modo piuttosto aneddotico e gradevole, saranno chiarificatori nello *stabilire un legame tra il presente e il passato*. Richiamo la tua attenzione sulla necessità di annunciare queste due conferenze e di fare un'adeguata pubblicità, perché esse non hanno una vera ragion d'essere se non con la sala piena e più che piena. Occorre cercare di raggiungere tutti i vecchi

puisse être trouvé digne de la maison où les voici chez eux. Pernand, 20 novembre 1930. Jacques Copeau». J. Copeau, *La Compagnie des Quinze*, in *Théâtre du Vieux-Colombier, La Compagnie des Quinze, saison théâtrale janvier-avril 1931*, pp. 4-5. FMSD, 4-COL-83/374.

¹⁹ I testi delle due conferenze vengono pubblicati quasi immediatamente. Cfr. J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931 (ristampa anastatica 1975); *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di A. Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962. La prima conferenza è stata ripubblicata nel quinto volume dei *Registres*; cfr. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., pp. 409-431. La seconda, invece, è stata recentemente ripubblicata da Ines Aliverti nel settimo volume dei *Registres*; cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 441-464.

spettatori, tutti i vecchi abbonati – e forse mettere una locandina o dei volantini nel foyer del teatro sin da prima dell'apertura²⁰.

Copeau vuole indubbiamente rimarcare gli elementi di continuità tra presente e passato, segnalare il legame tra il sentiero da lui tracciato, dal 1913 in poi, e questa «jeunesse» che ne segue la rotta, ma intende anche puntualizzare davanti al suo vecchio pubblico che non è più lui a guidare il cammino.

In un altro testo, che appartiene alla medesima categoria, il Patron traccia il legame di parentela che esiste tra l'esperienza pedagogica da lui condotta e la Compagnie des Quinze, sottolineando però il cambiamento intrinseco a questa nuova impresa:

Una nuova compagnia si presenta al Vieux-Colombier, sulla scena in cui ho lavorato per sei anni. Tra le sue armi porta le due colombe. Non più quelle che abbiamo raccolto, un tempo, su un lastricato di San Miniato. Queste colombe hanno cambiato un po' la loro postura e modernizzato il loro aspetto. Non sono della stessa nidiata. Ma appartengono alla stessa voliera. Sotto questa forma simbolica, i Quinze attestano una filiazione. [...]

Qual è la mia parte di lavoro o di ispirazione nello spettacolo che i Quinze porteranno in scena, e in quelli che seguiranno?

Nessuna. Nulla. Assolutamente nulla.

Non ho assistito a nessuna prova. Non ho visto nulla, detto nulla. Attendo la prima come tutti. Se andrà bene, ciò proverà che ho formato una piccola compagnia che è in grado di cavarsela da sola. Ecco tutto. Se il germoglio vi sembra vivace, vi direte che il ramo non è morto²¹.

²⁰ «Nous n'avons pas réglé ensemble la question de savoir s'il convenait d'inscrire à votre programme une, ou deux conférences de moi. Il me semble qu'une devrait suffire à marquer le lien. Mais si vous tenez à deux, il faut me le dire et me le dire tout de suite. [...] Il me semble qu'il est bon de placer la première conférence une semaine après votre ouverture. Cela ne sera pas trop tard pour dire certaines choses au public s'il y a lieu. [...] Dans le cas où vous opteriez pour deux conférences, la première aurait pour titre *Souvenirs du Vieux-Colombier* (1913-1924), la seconde : *Histoire de cinq ans* (1924-1929). Je pense que ces deux sujets que je traiterai d'une façon plutôt anecdotique et plaisante seront bien propres à établir une liaison entre le présent et le passé. J'attire ton attention sur la nécessité de bien annoncer ces deux conférences et de faire une publicité convenable, car elles n'ont de vraie raison d'être que si la salle est pleine et plus que pleine. Il faudrait tâcher de toucher tous les anciens spectateurs, tous les vieux abonnés – et peut-être dès avant l'ouverture, mettre une affiche ou des prospectus dans le foyer du théâtre». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 21 novembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109. Fatta eccezione per i titoli delle due conferenze, i corsivi sono di chi scrive.

²¹ «Une nouvelle compagnie entre en campagne au Vieux-Colombier, sur la scène où j'ai travaillé pendant six ans. Elle porte dans ses armes deux colombes. Non plus celles que nous avons recueillies, jadis, sur un pavé de San-Miniato. Ces oiseaux ont un peu changé de posture et modernisé leur aspect. Ils ne sont pas de la même couvée. Mais ils sont de la même volière. Sous cette forme symbolique, les Quinze attestent une filiation. [...] Quelle est ma part de travail ou d'inspiration dans le spectacle que vont donner les Quinze,

A quanto dice Copeau, dunque, le due colombe dei Quinze, presenti anche nel simbolo della compagnia, hanno spiccato il volo portando avanti un processo creativo dal quale egli si è completamente astenuto. O, per lo meno, hanno davvero cambiato postura:



Il simbolo del Théâtre du Vieux-Colombier



Il simbolo della Compagnie des Quinze

Eppure, tornando a consultare il carteggio inedito tra zio e nipote, le circostanze compositive degli spettacoli non appaiono così nette. In una lettera indirizzata a Saint-Denis, del 1° agosto 1930, si evince quanto Copeau non rinunci ad avanzare proprie suggestioni drammaturgiche tanto a lui quanto a Obey, autore di *Noé*, ossia lo spettacolo con cui la compagnia farà il suo debutto al Vieux-Colombier, e – come vedremo successivamente – della maggior parte delle pièce portate in scena dai Quinze:

Ho ricevuto il manoscritto di Obey, che su mia richiesta me l'ha inviato completo, ovvero con il primo atto corretto. [...] Il primo atto è nettamente inferiore a tutto il resto, dovrebbe essere riscritto da capo; ai miei occhi, così com'è, non è una base degna dell'opera. Non le conferisce l'inizio drammatico di cui necessita e infine, non si bilancia al quinto atto come dovrebbe. Il secondo e il terzo, malgrado qualche piccolo neo, con

et dans ceux qui suivront ? Aucune. Rien. Absolument rien. Je n'ai pas assisté à une seule répétition. Je n'ai rien vu, rien dit. J'attends la première, comme tout le monde. Si c'est bien, cela prouvera que j'ai formé une petite troupe qui est capable de se débrouiller toute seule. Voilà tout. Si le rejeton vous semble vivace, vous vous direz que la branche n'est pas morte». J. Copeau, *Les Quinze et moi*, 16 dicembre 1930, 3 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/397. Il testo compare anche in una delle molte brochure di presentazione della prima stagione dei Quinze, più voluminosa rispetto alle altre visionate, e assente dal FMSD. Ho potuto consultarne una versione fotocopiata nella sezione del MHDA affidata a Consolini; cfr. J. Copeau, *Les Quinze et moi*, in *La Compagnie des Quinze au Théâtre du Vieux-Colombier*, MHDA-CdQ-4, pp. 25-29.

delle piccole carenze a cui sarà facile rimediare, contiene molti tratti eccellenti. Trovo il quarto ammirevole. Capace di produrre un grande effetto in scena, molto emozionante, e di un uomo che inizia a saper disporre del proprio strumento. Aspetti notevoli anche nel quinto, ma è lontano dal pareggiare il quarto. Gli manca un po' di contenuto. Si sente che è stato scritto velocemente. Intendo spiegare dettagliatamente tutto ciò a Obey. Ancora una volta, non precedermi²².

Questa consulenza, che pervade la fase di elaborazione e stesura del testo drammaturgico, sulla quale gli ex Copiaus in Borgogna hanno dimostrato grandi lacune e fragilità, tradisce le dichiarazioni di indipendenza. Ma l'interferenza del Patron deve aver permeato anche altri aspetti della vita artistica e pratica della compagnia. Lo dimostrano altre due lettere non dissimili, che risalgono al dicembre del 1930. Nella prima, del 16 dicembre, Copeau scrive al nipote:

Ho ricevuto una bella lettera di Obey, e questa mattina il manoscritto di *Lucrèce* che ho letto. L'ho letto abbastanza rapidamente, e non ho dunque un'opinione precisa a riguardo. Credo contenga cose belle e cose che mi sembrano incerte. Sono soprattutto un po' spaventato dalla sua realizzazione, soprattutto per quanto concerne il personaggio di Lucrece. La mia opinione, che ti prego di tenere per te, è che dobbiate mettervi nella condizione di trarre tutti i vantaggi possibili dal successo di *Noé*, nel quale credo, di portare in scena questa pièce il più a lungo possibile ed eventualmente fino alla fine della vostra stagione, proponendo gli altri due spettacoli come prove in anteprima. Senza dubbio è troppo tardi per un tale consiglio, ma mi sembra che sarebbe stato meglio portare in scena, dopo *Noé*, il vostro *Divertissement*, e infine *Lucrece*²³.

²² «J'ai reçu le manuscrit d'Obey qu'il m'a envoyé complet sur ma demande, c'est-à-dire avec son premier acte sujet à corrections. [...] Le premier acte est nettement inférieur à tout le reste, il aurait besoin d'être refait à neuf; à mes yeux, tel qu'il est, ce n'est point une assise digne de l'œuvre. Il ne lui donne pas le départ dramatique dont elle a besoin et enfin, il ne s'équilibre pas au cinquième acte, comme il le devrait. Le deuxième et le troisième, malgré de petites taches, avec de petites défaillances auxquelles il serait facile de remédier, contiennent beaucoup d'excellentes choses. Je trouve le quatrième admirable. Capable de produire un très grand effet à la scène, très émouvant, et d'un homme qui commence à avoir en main son instrument. Des choses remarquables aussi dans le cinquième, mais il est loin de valoir le quatre. Il manque un peu de contenu. On sent qu'il a été fait vite. Je veux expliquer tout cela par le détail à Obey. Encore une fois, ne me préviens pas». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 1° agosto 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

²³ «J'ai reçu une bonne lettre d'Obey et ce matin le manuscrit de *Lucrece* que j'ai lu. Je l'ai lu assez rapidement et n'ai donc pas à son sujet, d'opinion bien affirmée. J'y trouve de belles choses et des choses qui me paraissent incertaines. Je suis surtout un peu effrayé par la réalisation, surtout en ce qui concerne le personnage de Lucrece. Mon sentiment, que je te prie de garder pour toi, c'est que vous devez vous mettre en

I consigli dello zio sull'ordine degli spettacoli si ripresentano nella lettera del 21 dicembre 1930: «Per quanto riguarda l'ordine degli spettacoli, mi sembra che sia una questione fondamentale. Se *Lucrèce* deve essere preceduto da un prologo improvvisato, è assolutamente necessario che lo spettacolo *divertissement*-improvvisazione sia andato in scena prima, e che gli improvvisatori siano conosciuti dal pubblico»²⁴. È evidente che le suggestioni da parte del Patron, per quanto legittime e non prive di senso, indispettiscono il giovane direttore artistico, che scalpita per dar prova delle sue capacità, esercitate in autonomia. Infatti, dopo la chiusura della prima stagione al Vieux-Colombier, e in risposta a una lunga lettera del 17 aprile 1931 in cui Copeau critica senza riserve l'approccio della Compagnie des Quinze²⁵, Saint-Denis torna a rivendicare l'indipendenza:

[...] siamo un gruppo prima di tutto, e dobbiamo rimanere un gruppo; un gruppo guidato. [...] Credo che tu debba lasciarci la nostra completa indipendenza – la responsabilità della nostra attività sotto ogni punto di vista. Non può esserci salvezza al di fuori di questa condizione. [...] Ricordati che ho fatto tutto quello che ho potuto per evitare lo scioglimento dei Copiaus [...]. Siamo riusciti a ricominciare e a condurre una prima stagione a Parigi – e nelle migliori condizioni. Beneficiando degli strumenti che ci hai dato. Ma ora devo attenermi a questo compito: conquistare per il nostro piccolo gruppo una visibilità che possa sorreggere la sua esistenza morale e materiale. [...] è certo che provo il bisogno di sentirmi libero dei miei movimenti, sostenuto dalle persone della mia età²⁶.

mesure de tirer tout le parti possible du succès de *Noé*, auquel je crois, de jouer cette pièce le plus longtemps possible et, s'il se peut, jusqu'au bout de votre saison en insinuant les deux autres spectacles comme représentant davantage des essais. Et, sans doute est-il bien tard pour une telle suggestion, mais il me semble qu'il aurait mieux valu donner après *Noé* votre *Divertissement* et *Lucrèce* en dernier lieu». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 16 dicembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

²⁴ «Au sujet de l'ordre des spectacles, il me semble qu'il y a un argument capital. Si *Lucrèce* doit être précédé d'un prologue improvisé, il est de toute nécessité que le spectacle *divertissement*-improvisation ait passé avant, et que les improvisateurs soient connus du public». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 21 dicembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

²⁵ La conservazione di questa lettera è purtroppo profondamente compromessa a causa di larghe macchie di umido presenti su ogni foglio, che rendono la grafia quasi completamente illeggibile. Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 17 aprile 1931. FMSD, 4-COL-83/110.

²⁶ «[...] nous sommes un groupe avant tout et nous devons rester un groupe ; un groupe dirigé. [...] Je crois que tu dois nous laisser notre indépendance entière – la responsabilité de notre affaire à tous les points de vue. Il ne peut pas y avoir de santé hors de cela. [...] Rappelle-toi que j'ai fait tout ce que j'ai pu pour éviter la dislocation des Copiaus [...]. Nous avons pu nous reformer et donner une première saison à Paris – et cela dans de bonnes conditions. Grâce aux facilités que tu as nous données. Mais voici maintenant attelé à cette tâche : conquérir à notre petit groupe une notoriété qui puisse asservir son existence morale et matérielle. [...] il est certain que j'éprouve le besoin de me sentir libre de mes mouvements – appuyé par des gens de mon âge». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 24 maggio 1931. FMSD, 4-COL-83/110.

Con toni che oscillano tra l'irruento e il servile, Saint-Denis sembra provato dall'ambiguità del Patron, verso il quale si mostra in ogni caso riconoscente e devoto²⁷. Ma Copeau prosegue nell'assegnare a se stesso – e ad affermare pubblicamente – una parte di merito preponderante nell'aver creato le condizioni necessarie all'iniziativa intrapresa e guidata dal nipote. Nel testo già citato, *Les Quinze et moi*, nonostante egli neghi di aver contribuito alla creazione scenica dello spettacolo *Noé*, riconduce alla sua attività pregressa l'esistenza stessa della Compagnie des Quinze, e la possibilità di intessere collaborazioni con il drammaturgo Obey, con lo scenografo André Barsacq²⁸ – che, come vedremo più avanti, rinnova il dispositivo scenico del Vieux-Colombier – e con l'attore affermato Pierre Fresnay²⁹ – che interpreta il ruolo da protagonista nello spettacolo destando disapprovazione sia all'interno della compagnia che da parte della critica:

Ad ogni modo, cosa ho fatto per questa compagnia, così costituita? Le ho permesso di esistere, in primo luogo, e poi di lanciarsi. Le ho offerto il mio palcoscenico di cemento. [...]

Un giorno, il 14 maggio 1929, André Obey, che è mio amico, si è preso il disturbo di venire a Lione a vederci recitare *L'illusion*, una piccola opera che avevo composto per gli attori. Ha amato la pièce e la compagnia. Gli ho detto: «Lavora per loro». Ha scritto *Noé*.

²⁷ La risposta del Patron segna una spaccatura profonda nei rapporti tra lui e il nipote: «[...] cette indépendance n'est légitime qu'autant qu'elle est consentie, qu'elle l'excuse en vertu d'une entente et d'un accord. Toute indépendance qui n'est pas cela s'appelle rupture. [...] quand des souvenirs ou des nouveaux incidents viennent remuer mon cœur, je vous accuse tous de ne m'avoir jamais compris. Je tâcherai de m'apaiser et peut-être que le temps travaillera pour nous, pour le bien de tous». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 29 maggio 1931. FMSD, 4-COL-83/110. Il 17 gennaio del 1932, Copeau annota nel suo diario di aver finalmente ricevuto una bella lettera da parte di Saint-Denis: «Reçu, enfin, une bonne lettre de Michel [Saint-Denis]»; cfr. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 333. La riappacificazione definitiva tra i due avviene però solo nel settembre del 1933: «Tu n'as pas besoin de me rien expliquer de plus. [...] Je te suis tant de gré de m'avoir écrit comme tu viens de le faire. Quand tu me dis : pardonne-moi. Moi je n'ai pas d'autre chose à te répondre que : pardonne-moi toi-même. J'espère que tu me confieras tes difficultés et tes projets. Tu viens d'avoir 36 ans. Comme tu es jeune encore!». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 25 settembre 1933. FMSD, 4-COL-83/113.

²⁸ Il 2 gennaio 1931, Copeau annota nel suo diario una sincera attestazione di stima nei confronti di Barsacq: «Je suis frappé par la maturité de ce jeune homme de vingt-deux ans, par son sérieux, son bon sens et son savoir. Et il n'est pas encore abîmé par la vie du théâtre». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 319.

²⁹ Come nota Marco Consolini, Pierre Fresney gioca un ruolo di rilievo nel corso della campagna per la direzione della Comédie-Française che Copeau persegue tra il 1929 e il 1930. È dunque possibile supporre che il Patron voglia in qualche modo dimostrargli la sua riconoscenza affidandogli la parte da protagonista nello spettacolo di debutto dei suoi ex allievi, e al tempo stesso mantenere vivi i rapporti al fine di coinvolgerlo nel progetto più ampio dell'«Union des théâtres d'avant-garde», che in questi anni costituisce l'idea guida predominante. Inoltre, la presenza di Fresney permette a Copeau di avere una volta di più un informatore diretto, benché esterno, del lavoro compiuto dai Quinze. Cfr. J. Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, cit.

Un altro giorno, ho conosciuto André Barsacq davanti alla scena del Vieux-Colombier. Gli ho detto: «Ecco, è una scena fatta così, uno strumento di questa natura, bisogna trattarlo in questo modo, iniziate dal piano». Queste poche spiegazioni erano superflue. Alla prima parola, André Barsacq aveva capito. Diamine, ne sapeva quanto me sul principio di un dispositivo scenico architettonico.

Un altro giorno ancora, al Théâtre de Paris, poco dopo mezzanotte, Fresnay, che è mio amico, mentre si struccava dal [personaggio di] Marius, girò il suo viso luccicante verso di me: «Se recitassi Noè, che ne direbbe?», mi domandò. «Andrebbe benissimo», gli risposi. E va benissimo, infatti. Chi conosce Fresnay sa di quali slanci è capace il suo cuore. Ma qui non si tratta di spirito di squadra. Occorre parlare di affinità. Vedo un segno profondo, forse una promessa di futuro, nell'adesione di un attore affermato, favorito dalla sorte, al lavoro umile e sincero di una compagnia debuttante³⁰.

Per quanto sia indubbio che la Compagnie des Quinze non sarebbe mai nata se prima non ci fosse stato il Vieux-Colombier, e se Copeau non avesse catalizzato con le esperienze di cui è stato l'indiscusso promotore una serie di forze intellettuali e artistiche, oltre a un gran numero di artigiani e uomini di teatro, è lecito credere che una simile modalità comunicativa da parte del Patron si sia tradotta per Saint-Denis in un mancato riconoscimento del valore dei suoi sforzi e delle sue competenze. In un altro testo prodotto dopo il debutto della compagnia, Copeau augura ai Quinze di resistere alle avversità che incontreranno:

Chi sono questi giovani sconosciuti che hanno debuttato a Parigi all'inizio dell'anno?

³⁰ «Or cette compagnie, ainsi constituée, qu'ai-je fait pour elle ? Je lui ai permis d'exister, premièrement, puis de s'élancer. Je lui ai offert mon plateau de ciment. [...] Un jour, le 14 mai 1929, André Obey, qui est mon ami, s'est donné la peine de venir à Lyon nous voir jouer *L'Illusion*, petit ouvrage que j'avais composé pour les comédiens. Il a aimé la pièce et la troupe. Je lui ai dit : "Travaillez pour eux". Il a fait *Noé*. Un autre jour, j'ai lié connaissance avec André Barsacq devant la scène du Vieux-Colombier. Je lui ai dit : "Voilà, c'est une scène comme ci et comme ça, un instrument de telle nature, il faudrait le traiter de telle manière, partez du plan". Ce peu d'explication était superflu. Au premier mot, André Barsacq avait compris. Il en savait autant que moi, le bougre, sur le principe d'un dispositif scénique architectural. Un autre jour encore, au Théâtre de Paris, peu après minuit, Fresnay, qui est mon ami, tout en démaquillant Marius, tourna vers moi sa face luisante : "Si je jouais Noé, qu'est-ce que vous diriez ?", me demanda-t-il. "Je trouverais ça très bien", lui répondis-je. Et c'est en effet, très bien. Ceux qui connaissent Fresnay savent de quels élans son cœur est capable. Mais il ne s'agit pas ici que de camaraderie. Il faut parler d'affinité. Je vois un signe profond, peut-être une promesse d'avenir, dans cette adhésion d'un comédien fêté, grand favori de la fortune, au travail modeste et sincère d'une compagnie débutante». J. Copeau, *Les Quinze et moi*, 16 dicembre 1930, 3 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/397.

Chi sono questi audaci che pretendono di rinnovare le rappresentazioni teatrali sulla scena del Vieux-Colombier, che negli ultimi sei anni sembrava conquistata dallo schermo?

Chi sono questi temerari che, in piena crisi finanziaria hanno la pretesa di lavorare per l'arte, e di non lavorare che per essa, e che, nel mezzo del disordine e della confusione generale, formulano una *dottrina*, si vantano di coltivare certi valori estetici, di obbedire a una disciplina, di perseguire un ideale? ... vengono chiamati «I Quinze». È una piccola compagnia. Conosco bene le loro origini e la loro storia. [...]

La compagnia è ancora fragile ma si rafforzerà. Troverà il suo posto. C'è un posto per lei. [...] Una compagnia giovane, ben disciplinata, fervente, leggermente pretenziosa, priva di grandi pregiudizi, può avere un ruolo salutare e agire come un fermento. Finché vive, che gli ostacoli che non mancherà di incontrare non riescano a spezzarla, che gli sforzi sovrumani che dovrà fare per superarli non l'esauriscano troppo in fretta.

Poiché è sempre la stessa storia. Ci sono sempre coloro che risalgono la corrente e coloro che fanno il morto a galla e si lasciano trasportare, coloro che creano e coloro che fabbricano, coloro che inventano e coloro che fanno fortuna sfruttando le invenzioni degli altri³¹.

³¹ «Qui sont ces jeunes inconnus qui ont débuté à Paris au commencement de l'année ? Qui sont ces audacieux qui prétendent renouveler des représentations théâtrales sur la scène du Vieux-Colombier qui depuis six ans semblait conquise par l'écran ? Qui sont ces téméraires, qui, en pleine crise financière ont la prétention de travailler pour l'art et de ne travailler que pour lui et qui, au milieu du désordre et de la confusion générale, formulent une doctrine, se vantent de cultiver certaines valeurs esthétiques, d'obéir à une discipline, de poursuivre un idéal ? ... on les appelle "Les Quinze". C'est une petite troupe. Je connais bien ses origines et son histoire. [...] La compagnie est encore fragile mais elle se fortifiera. Elle prendra sa place. Il y a une place pour elle. [...] Une compagnie jeune, bien disciplinée, ardente, légèrement prétentieuse, dépourvue de gros préjugés, peut avoir un rôle salubre et agir comme un ferment. Tant qu'elle vit, que les obstacles qu'elle ne manquera pas de rencontrer n'arrivent pas à la briser, tant que les efforts surhumains qu'elle devra faire pour les surmonter ne l'épuisent pas trop vite. Car c'est toujours la même histoire. Il y a toujours ceux qui remontent le courant et ceux qui font la planche et se laissent emporter, ceux qui créent et ceux qui fabriquent, ceux qui inventent et ceux qui font fortune en exploitant les inventions des autres». Di questo testo ho potuto visionare almeno due versioni: la prima è composta da 3 fogli dattiloscritti e risale al 16 aprile del 1931; la seconda conta invece 4 fogli dattiloscritti, con correzioni a penna, datata agosto dello stesso anno. La più tarda delle due bozze riporta la dicitura: «*Le début des Quinze à Paris*. Jacques Copeau pour la Nation. Paris, août 1931». Entrambi i documenti fanno parte di una piccola sezione dell'archivio MHDA, affidata a Marco Consolini, al quale sono immensamente grata per avermi concesso la consultazione presso la Bibliothèque d'Études théâtrales – Gaston Baty dell'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. La sezione risulta ancora non catalogata; rispettando l'ordine fisico in cui i materiali mi sono stati presentati al tempo della consultazione (luglio 2017), mi sono permessa di stilare un primissimo e sicuramente insufficiente inventario, secondo il quale i due documenti corrispondono ai numeri di collocazione MHDA-CdQ-1 (per la versione più completa di agosto 1931) e MHDA-CdQ-25b (per la versione del 16 aprile 1931, alla quale manca la prima pagina). Per le prossime citazioni, mi atterrò a questa stessa numerazione. Il corsivo della parola «dottrina» è di chi scrive.

Questo documento si presta a diverse letture. Il Patron riconosce il potenziale salvifico di una giovane compagnia come quella fondata dai suoi ex allievi. Ma l'aspetto che desta maggior interesse, risiede nella sfilza di domande con cui il testo si apre. Descrivendo i giovani come «sconosciuti», «audaci» e «temerari», egli ne segnala da un lato la purezza di intenti e l'incontaminatezza rispetto al contesto in cui si trovano ad agire, dall'altro ne elogia il coraggio e la determinazione. Ma tra le azioni lodevoli che attribuisce loro – come «rinnovare le rappresentazioni teatrali», «lavorare per l'arte» e «non lavorare che per essa», «coltivare certi valori estetici», «obbedire a una disciplina», «perseguire un ideale» – Copeau inserisce anche «formulare una *dottrina*». La scelta del verbo «formuler» racchiude in sé l'idea di elaborazione, ma non implica necessariamente la *ri*-presa di una dottrina, di un patrimonio di esperienze, di un insieme di presupposti preesistenti. E cosa si intende con il termine «dottrina»? Si tratta di un concetto che i Quinze in parte rigettano, come vedremo nel paragrafo successivo, preferendogli un diverso tipo di formazione.

2. «Non invociamo una dottrina ma una certa formazione tecnica»

Nel definire i contorni del programma artistico su cui si sviluppa la Compagnie des Quinze, Saint-Denis individua i punti cruciali che ne costituiscono 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 agli insegnamenti seguiti dagli stessi componenti della compagnia e sviluppati insieme a Copeau; la collaborazione con artigiani teatrali, scenografi e compositori³².

In cerca di un appoggio che rafforzi il nome dei Quinze, Saint-Denis si rivolge al nome tutelare di Copeau. Debuttare nel teatro fondato dal Patron significa non solo proporsi a un pubblico di sostenitori già consolidato, ma anche rimarcare il rapporto di continuità con l'attività pregressa del Vieux-Colombier. Negli ultimi mesi del 1930 Saint-Denis promuove una campagna pubblicitaria che dia rilevanza alla doppia natura della sua compagnia: da un lato, i Quinze sono legati al nome di Copeau in quanto suoi figli ed eredi diretti, ma dall'altro è necessario che l'indipendenza della compagnia sia indiscussa e immediatamente

³² Cfr. *Actes de la Société d'exploitation théâtrale*. FMSD, 4-COL-83/371. Il documento non riporta indicazioni sull'autore né sulla datazione, ma è lecito immaginare che risalga all'autunno del 1930.

percettibile³³. Riconosciuta dunque la filiazione, l'identità della Compagnie des Quinze deve apparire emancipata dall'influenza concreta del Patron. Nella brochure della prima stagione, Saint-Denis scrive:

Non aspiriamo a continuare il Vieux-Colombier di Jacques Copeau. Che non ci venga attribuita, dunque, una simile eredità per schiacciarci. Iniziatosi da Copeau alla vita drammatica, abbiamo ricevuto da lui la sua casa, per portarvi avanti tra noi un lavoro che pratichiamo insieme da dieci anni. Ecco tutto.

Ci presentiamo come una squadra giovane, disciplinata, sportiva. Non invociamo una dottrina, ma una certa formazione tecnica. Ciò che amiamo è la libertà e il rigore della recitazione, di una recitazione sincera, sensibile, energica. Se si vuole, noi attori, in teatro, amiamo la recitazione per la recitazione. Ma sappiamo bene che la recitazione in teatro si rivolge allo spirito attraverso i sensi. La squadra non è completa senza un poeta al centro. Se abbiamo voluto formare uno strumento, era per offrirlo all'artista che, per primo, avrebbe saputo servirsene. C.-F. Ramuz ci provò nel 1928. Degli impedimenti materiali non consentirono di portare a compimento l'esperienza. Ma il 14 maggio 1929, in occasione di una rappresentazione de *L'illusion* a Lione, abbiamo incontrato André Obey. Ci aveva appena visti all'opera, e desiderava lavorare con noi.

Già da questa prima stagione, quelli che mostreremo sono i primi frutti di una stretta collaborazione tra un autore drammatico e una compagnia. Questa collaborazione è stata facile, gioiosa, ma all'inizio ha richiesto un tale sforzo di attuazione che ci è stato impossibile riuscire ad accordarci con più di un autore alla volta.

Nondimeno, ci auguriamo di vedere anche altri poeti condividere i nostri lavori e alimentare a turno questo focolare di invenzione indispensabile a un'impresa come la nostra.

Avanzeremo con prudenza. Non vorremmo essere obbligati a una tenitura della durata superiore a cinque mesi per stagione: quattro mesi a Parigi, un mese nelle grandi città della provincia e all'estero. Il resto del tempo, lavoreremo, prepareremo l'avvenire, formeremo le nuove leve.

³³ Occorre segnalare che questo obiettivo non sembra completamente raggiunto. Basti pensare all'incipit dell'articolo di Lewis Morton, che nel 1935 parla della Compagnie des Quinze come una compagnia diretta da Copeau: «[...] But more important than that, it signalizes the vitality of the theatrical experiment which Obey represents, namely, Jacques Copeau's Compagnie des Quinze». Cfr. L. Morton, *An Experiment in Classicism: André Obey and La Compagnie des Quinze*, cit., p. 572.

L'impresa in cui ci arrischiamo, in un momento particolarmente difficile, ha bisogno di durare per realizzare il suo sviluppo.

Vale a dire che deve essere sostenuta da *un pubblico*. Vogliamo meritarcì un pubblico di frequentatori abituali capaci di affezionarsi a un'opera per il suo valore.

Domandiamo a coloro a cui interessa la nostra esistenza, di inviarci sin da subito la loro adesione. Anche nella misura più modesta, sarà ricevuta come una testimonianza di fiducia, come un incoraggiamento a pensare che la nostra apparizione sulla scena possa corrispondere a un bisogno.

Parigi, 15 novembre 1930.

I Quinze³⁴

Questo testo di presentazione enumera le caratteristiche fondamentali della compagnia, che approfondiremo nel corso dei prossimi paragrafi e del capitolo successivo: la collaborazione preferenziale con un autore che conosca il materiale attoriale di cui dispone, e che elabori delle pièce in funzione degli strumenti scenici che i Quinze, considerato il loro

³⁴ «Nous ne prétendons pas continuer le Vieux-Colombier de Jacques Copeau. Qu'on ne nous attribue donc pas un pareil héritage pour nous en écraser. Initiés par Copeau à la vie dramatique, nous avons reçu de lui sa maison pour y poursuivre entre nous un travail que nous pratiquons ensemble depuis six ans. Voilà tout. Nous nous présentons comme une équipe jeune, disciplinée, sportive. Nous ne nous réclamons pas d'une doctrine mais d'une certaine formation technique. Ce que nous aimons, c'est la liberté et la rigueur du jeu, d'un jeu franc, sensible, musclé. Si l'on veut, nous comédiens, sur le théâtre nous aimons le jeu pour le jeu. Mais nous savons bien que le jeu du théâtre s'adresse à l'esprit à travers les sens. Point d'équipe complète sans un poète au centre. Si nous avons voulu former un instrument, c'était pour l'offrir à l'artiste qui, le premier, saurait s'en servir. C.-F. Ramuz s'y essaya en 1928. Des empêchements matériels ne laissèrent pas aboutir l'expérience. Mais le 14 mai 1929 nous faisons, à l'occasion d'une représentation de *l'illusion*, à Lyon, la rencontre d'André Obey. Il venait de nous voir l'ouvrage, et souhaite de travailler avec nous. Ce sont les premiers fruits d'une collaboration étroite entre un auteur dramatique et une troupe que nous allons montrer dès cette première saison. Cette collaboration a été facile, joyeuse, mais elle a demandé d'abord un tel effort de mise au point qu'il nous eût été impossible de réussir à nous accorder avec plus d'un auteur à la fois. Nous n'en souhaitons pas moins de voir d'autres poètes partager nos travaux et tour à tour alimenter ce foyer d'invention indispensable à une entreprise comme la nôtre. Nous avancerons prudemment. Nous ne voudrions pas être contraints à une exploitation de durée supérieure à cinq mois par saison : quatre mois à Paris, un mois dans les grandes villes de la province et de l'étranger. Le reste du temps, nous travaillerons, nous préparerons l'avenir, nous formerons de jeunes recrues. L'entreprise que nous risquons, dans un moment particulièrement difficile, a besoin de durer pour atteindre son développement. C'est-à-dire qu'elle doit être soutenue par *un public*. Nous voulons mériter ce *public d'habités* capable de s'attacher à une œuvre pour ce qu'elle vaut. Nous demandons à ceux que notre existence intéresse, de nous envoyer dès maintenant leur adhésion. Même sous la forme la plus modeste, elle sera reçue comme un témoignage de confiance, comme un encouragement à penser que notre apparition sur la scène peut correspondre à un besoin. Paris, le 15 novembre 1930. Les Quinze». *La Compagnie des Quinze*, in *Théâtre du Vieux-Colombier, La Compagnie des Quinze, saison théâtrale janvier-avril 1931*, pp. 6-8. FMSD, 4-COL-83/374. Nella brochure andata in stampa, il testo riporta la firma generica dei Quinze, seguita dalla datazione 15 novembre 1930. Tuttavia, all'interno di un altro fascicolo (cfr. FMSD, 4-COL-83/397), è presente un brano molto simile, contrassegnato dalla dicitura «*La Compagnie des Quinze* par Michel Saint-Denis», in due differenti versioni, entrambe senza indicazione di data: una manoscritta di 6 fogli (la calligrafia è di Saint-Denis), e una dattiloscritta di 3 fogli. Entrambi i documenti presentano correzioni che suggeriscono il testo definitivo, inserito infine nel programma della stagione. Appare dunque lecito ricondurre la paternità del brano al pugno di Saint-Denis, e la datazione di entrambe le versioni come antecedente alla data riportata nella brochure.

percorso pedagogico, sono in grado di offrire; e il reclutamento di nuove leve, da formare all'interno di una scuola che viva in seno alla compagnia stessa. Tuttavia, la scuola, che si avvale del nome di École des Quinze, sembra già in questa fase tradire l'impianto dottrinale alla base del pensiero di Copeau: «Non invociamo una *dottrina*, ma una certa *formazione tecnica*». In questa «formazione tecnica», che abbandona per sua natura la strada della scoperta, della sperimentazione, della ricerca, risiede invece la prima impressione di un insieme di *norme* prescrittive su cui si fonda l'arte dell'attore, che vengono non più indagate ed esplorate, bensì *applicate* e *seguite*. Per misurare la disparità che viene a crearsi tra questo tipo di approccio – dal quale Saint-Denis sviluppa, come vedremo nell'ultimo capitolo, l'*acting training* adottato all'interno della prima scuola d'arte drammatica da lui fondata a Londra, il London Theatre Studio – e i presupposti alla base dell'avventura pedagogica guidata dal Patron, è sufficiente riprendere un breve estratto della seconda conferenza da lui tenuta presso l'American Laboratory Theatre nel gennaio del 1927: «Il principio, sin dall'inizio, è stato quello di non chiedere mai niente all'apprendista attore, niente se non ciò che era in grado di sentire, di comprendere, di trarre veramente da se stesso»³⁵.

Nelle due conferenze che aprono la prima stagione della Compagnie des Quinze, Copeau chiarisce il ruolo promotore e di direttore artistico svolto da Saint-Denis all'interno dell'impresa. Nel presentarlo al pubblico, sottolinea l'importanza della loro vicinanza durante la formazione del nipote, pur negando esplicitamente una sua intromissione nel lavoro di messinscena:

Il capo della compagnia, Michel Saint-Denis, è nato e cresciuto accanto a me. È stato, ancora giovane, e in molti dei momenti più difficili, il mio braccio destro coraggioso, pronto e fedele. Da quando s'è incaricato dei Quinze, non una sola volta sono intervenuto nel suo lavoro. Se sarà coronato dal successo, non si voglia cercarvi niente di mio, se non un'aria di famiglia, sempre più piacevole a cogliersi sul giovane volto del figlio che su quello del padre. Quanto a me, mi riterrò soddisfatto se tra i venti che gonfieranno la vela di Noè, si ritroverà l'aria di Pernand³⁶.

³⁵ J. Copeau, *La fuga in Borgogna. I Copiaus* (1927), estratto dalla seconda delle tre conferenze tenute da Copeau all'American Laboratory Theatre nel gennaio del 1927. Il testo, conservato presso il FJC in francese e in inglese, è tradotto in italiano nella seconda antologia curata da Ines Aliverti. Cfr. J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 227-234, p. 231.

³⁶ J. Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, cit., p. 80.

Da questo breve estratto, è possibile determinare la posizione predominante ricoperta da Saint-Denis nella messa a punto del programma della compagnia. Ma la sua inclinazione influisce anche sulla poetica scenica dei Quinze. Lo si evince ancora una volta dalle parole di Copeau, prese dal testo *Les Quinze et moi*, che abbiamo già utilizzato in precedenza:

All'inizio come segretario generale, poi come primo direttore di scena, Michel Saint-Denis estese la sua attività a tutti i dipartimenti del teatro. In Borgogna, dal 1924 al 1929, divenne poco a poco il capitano della giovane squadra, mettendo in scena diversi spettacoli e dedicandosi con predilezione, come attore, alle *prove di improvvisazione*³⁷.

L'improvvisazione, infatti, a partire da questo momento e nel corso di tutta la sua carriera come formatore di attori, diventa assolutamente centrale per Saint-Denis, tanto nel processo creativo quanto in quello educativo. Per osservarlo in modo incisivo, occorre fare un passo indietro e analizzare le caratteristiche sulle quali elabora la struttura della Compagnie des Quinze. Perché questa costruzione si mostra come il principio di un'opera di *normalizzazione*, che prende avvio dagli elementi riscoperti all'École du Vieux-Colombier e dalle ricerche sulla *Comédie nouvelle* condotte in Borgogna. L'apparente rapporto di continuità tra le pratiche attoriali che discendono dalla dottrina di Copeau e il linguaggio teatrale di cui i Quinze per primi si avvalgono, cela in realtà una trasformazione tutt'altro che trascurabile, che tende a fissare l'attività di sperimentazione in un sistema di tecniche.

Dal momento in cui Saint-Denis prende la direzione della compagnia, il discorso che costruisce sul «problème dramatique» si basa su tre valori estetici, che devono necessariamente interagire e comunicare in armonia affinché si compia il rinnovamento del teatro³⁸. Uno degli articoli in cui espone la poetica dei Quinze in maniera più efficace è *La*

³⁷ «Comme secrétaire général d'abord, puis comme premier régisseur, Michel Saint-Denis étendit son activité à tous les services du théâtre. En Bourgogne, de 1924 à 1929, il devint peu à peu le capitaine de la jeune équipe, mettant en scène plusieurs spectacles et s'adonnant de préférence, comme acteur, à des essais d'improvisation». J. Copeau, *Les Quinze et moi*, 16 dicembre 1930, 3 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/397. Il corsivo è di chi scrive.

³⁸ Fa lo stesso Philippe Lamour nel suo articolo *La fin du déluge*: «1) Un cadre rigoureux qui est, non pas un théâtre, mais le théâtre, c'est-à-dire la réunion d'éléments architecturaux qui sont le commun dénominateur, la synthèse de tout contenant dramatique, le cadre simple qui peut limiter tous les drames humains. Et c'est ce qu'a tenté Barsacq. 2) Une troupe homogène, issue d'une même bonne volonté sous la direction d'une même volonté, tendant non à la vedette, mais à la convergence mesurée des efforts vers un résultat commun qui est l'harmonie générale d'un jeu d'ensemble. C'est ce qu'ont tenté les Quinze avec leur jeune chef Michel Saint-Denis. 3) Un poète qui, avec ces éléments, à cause de ces éléments et pour eux, écrit un drame immense et simple où s'expriment toutes les grandes forces naturelles, qui plonge aux sources mêmes de la poésie et permette l'expression comique de l'humain. Et c'est ce qu'a tenté Obey. Ces éléments ne vont pas être ajoutés

Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier, pubblicato nel numero di marzo 1931 della rivista «Plans»:

La scena, l'attore, il poeta: sono sempre questi i tre termini del problema drammatico.

Sul palcoscenico di cemento del Vieux-Colombier, abbiamo costruito, arrivando a Parigi, un «dispositivo», ovvero un luogo in cui l'immaginazione del poeta e la recitazione degli attori possano accordarsi. Abbiamo voluto un dispositivo architettonico che fosse un elemento fisso, come una sala di palazzo o la terrazza di un giardino sono proporzioni costanti.

Gli attori, «I Quinze», si allenano da dieci anni, continuano ad allenarsi per divenire uno strumento agile, vivente, ben rodato; tutti della stessa età o quasi, tutti abituati a danzare, a saltare, a cantare, a mimare, a improvvisare; una vera compagnia di amici tra i quali il senso «corale» si è sviluppato naturalmente. Se da questo «coro» escono i «personaggi» necessari al dramma, saremo riusciti a fornire all'autore drammatico i nuovi mezzi di espressione senza i quali l'invenzione rischia di rimanere sterile.

Una scena, l'embrione di un «coro», delle parvenze di personaggi, tutti orientati verso l'espressione della poesia, ecco cosa abbiamo offerto a André Obey. Anche lui era maturato nella sua solitudine; e la ricerca, il suo spirito inquieto e la sua sensibilità l'avevano condotto sul nostro cammino. L'incontro fu gioioso, carico d'angoscia e di speranza: ne è venuto fuori *Noé*. Abbiamo avuto la fortuna di poter apparire per la prima volta davanti a un pubblico con un'opera alla quale possiamo dare un'adesione senza riserve, un'opera basata sui più universali, grandi e familiari sentimenti umani. Un'opera che, senza ammiccare, senza ostentazione, riconduce l'invenzione drammatica a un punto di partenza vero, basilare, al cuore stesso della poesia³⁹.

au hasard. L'œuvre est concertée d'un commun accord, conçue en bloc. Et chacun va l'exprimer avec ses moyens, complémentaires de ceux des autres, et en fonction d'eux : le poète avec ses mots, le chef de jeu avec sa troupe, l'architecte en harmonisant son cadre permanent aux nécessités de l'heure». Cfr. P. Lamour, *La fin du déluge*, «Plans», mars 1931, pp. 63-70, p. 67.

³⁹ «La scène, l'acteur, le poète : ce sont toujours les trois termes du problème dramatique. Sur la scène de ciment du Vieux-Colombier, nous avons construit, en entrant à Paris, un «dispositif», c'est-à-dire un lieu où l'imagination du poète et les jeux des comédiens pussent s'accorder. Nous avons voulu un dispositif architectural qui fût une donnée fixe, comme une salle de palais ou la terrasse d'un jardin sont des proportions constantes. Les comédiens, «Les Quinze», s'entraînent depuis dix ans, continuent de s'entraîner pour devenir un instrument souple, vivant, bien rompu ; tous du même âge ou presque, tous habitués à danser, à sauter, à

Il dispositivo scenico che Saint-Denis presenta come primo elemento innovativo della poetica dei Quinze segue un progetto di André Barsacq, che collabora con la compagnia in qualità di scenografo per diversi spettacoli. Il palcoscenico del Vieux-Colombier, già rinnovato dalle modifiche che erano state apportate da Copeau e Jouvet, è pensato per valorizzare la recitazione degli attori, in contrasto con la «boîte à illusions»⁴⁰ del teatro naturalistico, e possiede un proscenio che riduce la distanza tra lo spazio scenico e il pubblico; inoltre, la conformazione della sala teatrale scoraggia l'utilizzo di effetti pittorici e scenografie realistiche. Ma nell'indagine sul dispositivo scenico, Saint-Denis e Barsacq, spinti dal desiderio di favorire i diversi modi dell'espressione drammatica, concepiscono un assetto scenico versatile, che sia in grado di adattarsi a ogni genere teatrale⁴¹. Ne consegue un cambiamento radicale⁴²: della parte anteriore della scena, creata da Copeau e Jouvet, rimane

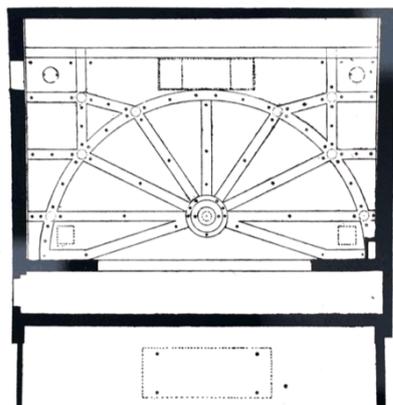
chanter, à mimer, à improviser ; une vraie compagnie d'amis chez qui le sens "choral" s'est naturellement développé. Que de ce "chœur" sortent les "personnages" nécessaires au drame et nous aurons réussi à doter l'auteur dramatique des moyens d'expression nouveaux faute desquels l'invention risque de demeurer stérile. Une scène, l'embryon d'un "chœur", des indications de personnages, orientés tous vers l'expression de la poésie, voilà ce que nous avons offert à André Obey. Lui-même avait mûri dans la solitude et la recherche et son esprit inquiet, sa sensibilité l'avaient engagé sur notre chemin. Sa rencontre fut joyeuse, chargée d'angoisse et d'espérance : *Noé* en est sorti. Nous avons eu cette chance de pouvoir paraître pour la première fois devant le public avec une œuvre à laquelle nous pouvions donner une adhésion sans réserve, une œuvre bâtie sur les sentiments humains les plus généraux, les plus grands et les plus familiers. Une œuvre qui, sans clin d'œil, sans ostentation, ramène bien l'invention dramatique à un *point de départ* véritable, élémentaire, au cœur même de la poésie». M. Saint-Denis, *La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier*, «Plans», mars 1931, pp. 60-62, p. 61.

⁴⁰ Ivi, p. 62.

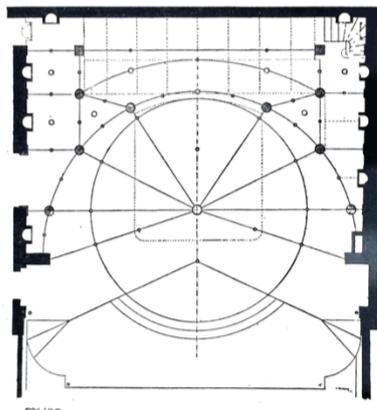
⁴¹ «Chez nous, le dispositif est fixe... Il faut agrandir l'aire de la scène, l'aire de jeu servie par des accès, des dégagements qui permettent des perspectives, des entrées et sorties variées. Les décors suivraient le caractère des pièces représentées, mais donnant à la scène une atmosphère, une lumière pleine de poésie sans aucun souci de réalisme». M. Semenoff, *Enquête sur le Progrès et la tradition au théâtre: Michel Saint-Denis, directeur de la Compagnie des Quinze*, «Le Courrier musical», 1 juillet 1934, p. 424.

⁴² La trasformazione dello spazio e la concezione del dispositivo scenico che la Compagnie des Quinze realizza al Théâtre du Vieux-Colombier tra il 1930 e il 1931 è spiegata nel dettaglio da un articolo di André Barsacq: «La conception du "dispositif scénique" du Théâtre du Vieux-Colombier n'a pas d'autre but que de créer un instrument théâtral conforme aux multiples moyens d'expression de l'art dramatique. La scène a été dotée d'une architecture qui évite la confusion et qui, par son profil et sa ligne, s'impose à l'esprit. Au sol, des tracés creusés dans le ciment du plancher délimitent les différentes aires du jeu. Les tracés règlent logiquement l'expression architecturale, aussi bien en plan qu'en élévation. L'affirmation nette de dix colonnes forme l'architecture de la scène. Ces colonnes surmontées d'une vaste enrayure composée de poutres formant l'ossature de la dalle du plafond. Des trous pratiqués dans le ciment suivant les différents axes du plan permettant des plantations rapides au sol en même temps que l'alimentation des appareils électriques en scène. L'équipement de rideaux et de différents éléments légers de décoration peut se faire par le cintre au moyen de trous munis de gaines en cuivre qui traversent les poutres du plafond. L'éclairage a été étudié de façon à permettre d'infinies combinaisons. C'est ainsi que des niches ont été établies dans les murs de scène permettant le logement de boîtes à lumière qui donnent un éclairage de côté complétant celui donné par les hersees placées derrière les poutres du plafond. Des lanternes de projection peuvent se loger dans ces mêmes niches, ce qui permet d'employer les projections lumineuses comme un moyen de décoration. Le revêtement des murs a été spécialement étudié à cet effet et forme un excellent écran à projection, ce qui permet d'obtenir des éclairages d'une grande qualité. L'anneau central, auquel aboutissent les poutres de l'abside formée par les six colonnes de la face, reçoit un plafonnier mobile. Remonté au plafond, cet appareil éclaire la piste centrale ; sa course verticale permet de réduire par l'éclairage la surface du jeu ainsi délimité. Deux plafonniers similaires, mais de plus faible dimension, sont placés dans les caissons du fond, de chaque côté de la scène». A. Barsacq, *Le dispositif*

solo il proscenio. L'arco che la delimitava, dietro al quale sono installati le luci e i proiettori, viene allargato fino a raggiungere la stessa ampiezza della sala, in modo che il proscenio sia aperto. Per quanto riguarda il palcoscenico, Barsacq concepisce una nuova organizzazione dello spazio: si tratta di un dispositivo fisso, composto da sette colonne disposte a semicerchio, che sorregge una struttura in legno.

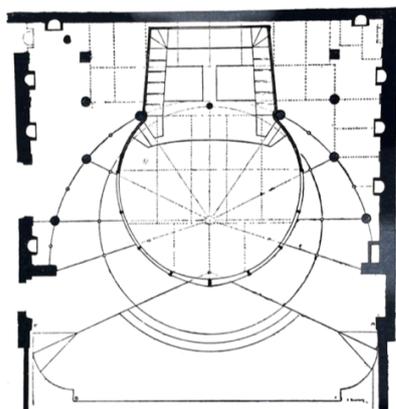


Pianta della struttura superiore del dispositivo scenico ideato da André Barsacq per il Théâtre du Vieux-Colombier



Pianta della struttura inferiore del dispositivo

scénique du Vieux-Colombier, «Plans», mars 1931, pp. 70-73. Le immagini qui riportate sono prese dallo stesso articolo; cfr. ivi, pp. 71-73.



Proiezione dell'arretramento del «plafonnier mobile»

Ed è proprio questo dispositivo a costituire la principale “scenografia” degli spettacoli dei Quinze presso il Vieux-Colombier. Nelle varie rappresentazioni, le colonne delimitano spazi differenti: in *Noé*, ad esempio, esse figurano come i tronchi degli alberi; in *Le viol de Lucrèce*, invece, servono a dividere le stanze del palazzo, o il passaggio dal palazzo a un luogo all’aperto. Alla struttura fissa, è possibile aggiungere un praticabile circolare, inclinato, che sostiene ora l’arca di Noè, ora il letto a baldacchino di Lucrèce. In realtà, dunque, la struttura è lungi dall’essere agile e comoda; al contrario, appare estremamente complessa e macchinosa. Il suo unico vantaggio risiede nella possibilità di ridurre la scenografia alla sua espressione più semplice e basilare, se non addirittura di sopprimerla, cosa che accade ad esempio in *La bataille de la Marne*, in cui gli unici elementi scenografici aggiunti alla struttura si limitano ad alcuni praticabili a terra. Pertanto, il risultato ottenuto appare opposto rispetto a quello desiderato: un simile assetto, infatti, condiziona considerevolmente la scelta delle pièce da mettere in scena⁴³. Peraltro, i costi di realizzazione si rivelano piuttosto ingenti: il sostegno economico di cui la compagnia dispone⁴⁴ non basta a coprire le spese affrontate per i lavori, che finiscono col gravare sui proventi delle stagioni.

⁴³ Cfr. M.-F. Christout, N. Guibert, D. Pauly, *Théâtre du Vieux Colombier. 1913-1993*, Paris, Institut Français d’Architecture Norma, 1993, p. 97.

⁴⁴ Per buona parte dell’esistenza della compagnia, i Quinze godono del sostegno di una mecenate, Madame Gompel, maggiormente legata però al lavoro di André Obey che a quello del gruppo.



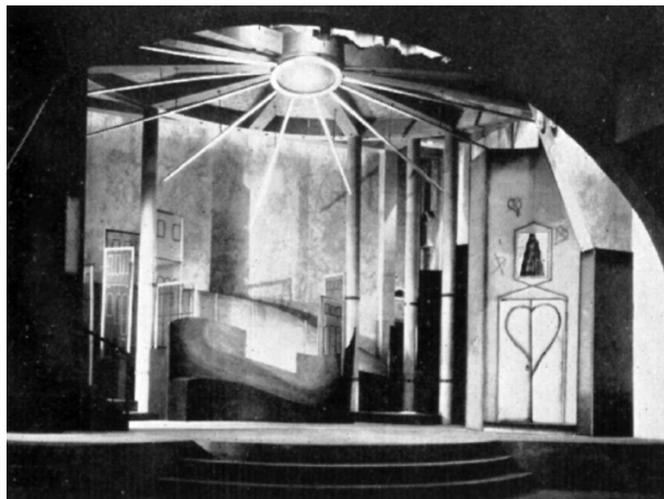
Scenografia per Noé, 1931. L'arca



Scenografia per Le viol de Lucrece, 1931. Il letto a baldacchino



Scenografia vuota per La bataille de la Marne, 1931



Scenografia per *La mauvaise conduite*, 1931

Nell'articolo *La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier*, il secondo termine che Saint-Denis pone alla base della questione drammatica è l'attore, inteso come parte di un *ensemble*. Le abilità acquisite dagli ex Copiaus consentono di sfruttare una lingua scenica ampia e variegata basata sul registro espressivo del corpo: la ginnastica acrobatica, il mimo, la danza, l'improvvisazione. Ma in questo testo, Saint-Denis pone l'accento soprattutto sul potenziale «corale» del gruppo, che deriva da dieci anni di collaborazione e convivenza. Una simile concezione della compagnia si dimostra assolutamente in linea con quanto esprime Copeau nella seconda conferenza di apertura della prima stagione dei Quinze. In *Histoire de cinq ans*, infatti, il Patron si sofferma sulla ricerca avviata nel 1920 in quel «luogo di recupero» che aveva ritagliato all'interno del suo teatro, l'École d Vieux-Colombier:

Per cominciare, l'importante non era mettere in valore individui eccezionali, ma raccogliere, far vivere in accordo e istruire una compagnia. Direi, in termini più appropriati, in termini drammaturgici, che si trattava di formare *un coro*, nel senso antico. Una preoccupazione tecnica di natura fondamentale ci riportava di primo acchito alla sorgente dell'ispirazione: il coro è la cellula madre di ogni poesia drammatica. E proprio di poesia eravamo assetati⁴⁵.

Per Saint-Denis, vita e creazione devono combaciare e mescolarsi; anzi, la creazione può divenire davvero comune solo in caso di condivisione completa e convivenza quasi ininterrotta. Si tratta di un elemento fondante per la Compagnie des Quinze, ma soprattutto

⁴⁵ J. Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, cit., pp. 62-63.

per il suo leader, al punto da inserirlo anche nella brochure di presentazione dell'ultima stagione (1934-1935), quando il gruppo, come vedremo più avanti, è ormai già disgregato:

Una vera compagnia vive insieme, inventa mentre vive; per essa, il piacere di vivere e il piacere di recitare si confondono. Una vera compagnia resta insieme tutto l'anno, con un mese di vacanze e separazione, per l'igiene. Una vera compagnia non si ferma in una città per recitarvi ogni sera la stessa opera davanti allo stesso pubblico; essa viaggia, acquisisce esperienza e diviene più flessibile presentando un repertorio vario davanti a pubblici diversi⁴⁶.

Insieme alla concezione comunitaria della vita sia artistica che quotidiana della compagnia, Saint-Denis sottolinea altrove l'importanza di un altro aspetto, intrinseco alla struttura dei Quinze. Come abbiamo in parte già osservato anche nel precedente capitolo, si tratta del bisogno di professionalizzazione del gruppo, che i Copiaus cercano di perseguire ancor prima della fine dell'esperienza in Borgogna. In opposizione al tenore dell'avventura nella Côte-d'Or, i Quinze costituiscono il raggiungimento inequivocabile di una condizione «*exclusivement professionnelle*»:

La Compagnie des Quinze, al contrario [dei Copiaus], vive del suo lavoro; essa è esclusivamente professionale nel senso più nobile ed esteso, poiché, lungi dal cercare successi facili e remunerativi, si adopera per difendere il suo stile: restituire al teatro la sua prima forma di «spettacolo», di azione in scena, e di liberarla da tutte le dottrine letterarie e realiste⁴⁷.

Secondo Saint-Denis, questa visione d'*ensemble* della compagnia, concepita come un gruppo di attori professionisti che hanno seguito il medesimo percorso di formazione tecnica, sommata a una concezione spaziale innovativa della scena, compone lo strumento espressivo da offrire al terzo termine che egli individua nella sua idea di teatro, ovvero il

⁴⁶ «Une vraie troupe vit ensemble, invente en même temps qu'elle vit ; pour elle le plaisir de vivre et le plaisir de jouer se confondent. Une vraie troupe reste toute l'année ensemble, avec un mois de vacances et de séparation, pour l'hygiène. Une vraie troupe ne se fixe pas dans une ville pour y jouer chaque soir la même œuvre devant le même public ; elle voyage, elle se rompt et s'assouplit en portant un répertoire varié devant des publics divers». *La Compagnie des Quinze, saison théâtrale 1934-1935*. FMSD, 4-COL-83/376.

⁴⁷ «La Compagnie des Quinze, au contraire, vit de son travail ; elle est exclusivement professionnelle au sens le plus noble et le plus étendu, puisque, loin de rechercher les succès faciles et rémunérateurs, elle s'attache à défendre sa manière : redonner au théâtre sa forme première de "spectacle", de jeu et de la débarrasser de toutes les doctrines littéraires et réalistes». M. Saint-Denis intervistato da M.H. Berger, in M.H. Berger, *La Compagnie des Quinze qui fit ses débuts, en Bourgogne, dans les villages, est aujourd'hui l'un des théâtres d'art intéressant de Paris*, «Excelsior», 19 mars 1933, p. 5.

poeta, il drammaturgo. Questa nuova formula del processo creativo si pone alla base della poetica della Compagnie des Quinze, di cui André Obey è parte integrante. Con Obey, le risorse espressive di quel gruppo di attori (danza, canto, mimo e maschere) sono perfettamente integrate alla scrittura, e poste al servizio di drammi ben più solidi degli spettacoli collettivi creati in Borgogna. Gli esercizi corporei che compongono il repertorio espressivo costruito sin dagli anni dell'École du Vieux-Colombier divengono elementi scenici e drammaturgici all'interno degli spettacoli che l'autore compone per la compagnia: *Noé*, *Le Viol de Lucrece*, *La Bataille de la Marne*, *Loire*, *Vénus et Adonis* e *Don Juan*.

È soprattutto attraverso la dialettica tra i tre termini – scena, attore, poeta – che i Quinze stabiliscono un nuovo equilibrio nella creazione dello spettacolo; questo equilibrio prevede l'idea di un teatro nuovo, che deriva per discendenza elettiva dalla Commedia dell'Arte: un teatro fondato sulla sintesi tra la lingua scenica costruita dai Copiaus in Borgogna, e prima ancora all'École du Vieux Colombier, e il lavoro di un autore capace di dar forma a strutture drammaturgiche consistenti.

Questo nuovo assetto produttivo costituisce un tassello fondamentale nel passaggio dalla classica figura di autore a quella di *dramaturg*. Infatti, Obey sfrutta la rinnovata arte dell'attore dei discepoli di Copeau per vivificare l'arte della drammaturgia; si impegna a recuperare quello che Francis Fergusson chiama «realismo antico e medievale»⁴⁸, ovvero quelle forme drammatiche che si erano sviluppate prima del razionalismo moderno: la commedia popolare francese fino a Molière, il teatro elisabettiano e la Commedia dell'Arte. Ed è proprio per questa connivenza tra autore e attori, entrambi rivolti verso un'antica tradizione drammatica, che i primi spettacoli della Compagnie des Quinze, in particolare *Noé* e *Le Viol de Lucrece*, aspirano alla *Comédie nouvelle*, e quindi all'idea di quel teatro nuovo che Copeau ricercava da circa vent'anni. Ma all'atto pratico, essi costituiscono piuttosto delle strutture drammaturgiche volte a contenere la cultura tecnica nata dall'École du Vieux-Colombier e dall'esperienza in Borgogna, ovvero sia un insieme di esercizi divenuti per quel gruppo di allievi una sorta di “repertorio pratico”. Il ruolo che Obey ricopre all'interno della Compagnie des Quinze è quello che si può definire del poeta di compagnia, o ancora meglio, parafrasando un'acuta espressione di Claudio Meldolesi, del garante della comunicabilità tra dramma e scena⁴⁹. Ed è proprio all'ombra di questo divenire che si fonda la figura del *dramaturg*: in quanto addetto al buon funzionamento delle ruote teatrali, ovvero alla

⁴⁸ F. Fergusson, *The Idea of a Theatre*, cit., p. 256.

⁴⁹ Cfr. C. Meldolesi, *Introduzione*, in C. Meldolesi, R. M. Molinari (a cura di), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, cit., pp. 13-14.

connessione efficace e costante tra coefficiente spaziale, lingua scenica, struttura drammaturgica e pubblico.

3. *André Obey, Jacques Copeau e i Quinze. Dello straordinario potere della presenza umana su un «tréteau nu»*

Il primo incontro tra Obey e i Copiaus, introdotto all'inizio del capitolo, è in realtà preceduto e preparato dall'incontro tra l'autore e il Patron. All'inizio degli anni Venti, infatti, Obey entra in contatto con il Théâtre du Vieux-Colombier, e quindi con l'ambiente artistico e culturale animato da Copeau, che aspira a rivoluzionare il teatro francese attraverso il rinnovamento dell'attore e della drammaturgia. Prima di questo incontro, Obey aveva scritto due pièce, entrambe in collaborazione con Denys Amiel: *La souriante Madame Beudet* e *La carcasse*⁵⁰. Ma l'inizio del dialogo con il Patron spinge Obey a un'attenta riflessione sul teatro e sulla drammaturgia, che coincide con un lungo periodo di improduttività: la pièce *Noé*, elaborata per i Quinze, è infatti preceduta da diversi anni di silenzio⁵¹.

L'incontro tra Obey e Copeau, che influenzerà radicalmente l'attività del drammaturgo, avviene nel 1923⁵²: in seguito alla lettura di una pièce proposta da Obey, il Patron, attratto dalla «qualité sauvage» della sua drammaturgia e dalla sua idea di teatro, invita l'autore al Vieux-Colombier. Nel corso della conversazione, e in seguito a un'esplicita domanda da parte di Copeau, il giovane autore ammette di non sentirsi particolarmente attratto dal palcoscenico⁵³ – e dunque, dalla realizzazione scenica dei testi drammaturgici. Allora il Patron lo esorta a visitare la scena: apre il sipario, esamina il palcoscenico e la scenografia dello spettacolo allora in scena (una ripresa de *La maison natale*). Dopo un lungo silenzio, espone a

⁵⁰ La prima pièce debutta il 16 aprile 1921 presso il Nouveau-Théâtre di Parigi, e viene pubblicata per la prima volta nel 1921: cfr. D. Amiel, A Obey, *La souriante Madame Beudet*, «La Petite Illustration: revue hebdomadaire. Série théâtre», 30 luglio 1921, n. 46. L'opera ottiene un certo successo: viene ripresa in Italia, dove Emma Gramatica ne interpreta la protagonista, mentre in Francia, nel 1922, Germaine Dulac ne realizza una trasposizione cinematografica, oggi considerata tra i primi esempi di cinema sperimentale dedito alla causa femminista. La pièce viene ripubblicata nel 1926, insieme a *La carcasse*, che pur essendo stata scritta da Amiel e Obey tra il 1920 e il 1922, debutta alla Comédie Française il 16 aprile 1926, suscitando qualche polemica: cfr. D. Amiel, A Obey, *Théâtre: La carcasse, La souriante Madame Beudet*, Paris, Michel Albin, 1926. Secondo Charles Ford, nella prima metà degli anni Venti, Obey compone una terza pièce, dal titolo *Les amis de la dernière heure*, che debutta il 22 dicembre 1924 presso l'allora Théâtre Albert I. Cfr. C. Ford, «Obey, André», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VII, pp. 1267-1268.

⁵¹ Secondo Ewa Baranska, l'unica opera a cui Obey si dedica in questo periodo, *Trio* (1924), è destinata a rimanere incompiuta oltretutto inedita. Cfr. E. Baranska, *La dramaturgie d'André Obey*, tesi di dottorato, Università di Cracovia, 1960, p. 7.

⁵² L'intero aneddoto è riportato nel testo che Maurice Kurt dedica a Copeau. Cfr. M. Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, trad. fr. a cura di Claude Cézán, Paris, Les Éditions Nagel, 1950, p. 187.

⁵³ La traduzione di Cézán utilizza qui il termine generico «théâtre», alludendo all'aspetto scenico piuttosto che a quello letterario. *Ibidem*.

Obey ciò che è per lui il teatro, dando particolare risalto allo straordinario potere della presenza umana su un «tréteau nu», pronta a trascinare con sé, verso tutti i paesi e tutte le idee, centinaia, migliaia di spettatori; ed è in quel momento preciso che per la prima volta, a Obey, si dischiude il vero significato del teatro⁵⁴. La conversazione tra i due prosegue fino a toccare l'opera di Molière, di Shakespeare; e nell'arco di una notte, Obey si converte a una concezione della drammaturgia pensata *per* la scena. Come riporta l'autore stesso in un'intervista del 1946, «[...] sono probabilmente il solo scrittore che deve interamente a Copeau la sua conversione al teatro. Si tratta infatti di una vera conversione, quanto lo è stata la conversione di Sant'Agostino»⁵⁵.

In seguito a questo incontro, Copeau non fa mistero della stima che nutre nei confronti di Obey⁵⁶. Lo considera l'autore che più si avvicina alla spinta del Vieux-Colombier, e in particolare a quella della scuola⁵⁷. Nei *Souvenirs du Vieux-Colombier*, ne loda la natura e le capacità drammaturgiche: «Conoscevo Obey da molti anni. Mi ero affezionato a lui perché mi attraeva la sua natura sensibile, caparbia, un po' rude, estremamente rettilinea, e perché avevo fiducia nel suo talento. In lavori molto lontani da quelli che piacciono a me, avevo trovato in lui quel dono tanto raro: la misura drammatica»⁵⁸. Nel corso della conferenza, Copeau assegna al drammaturgo il merito maggiore nella collaborazione con la Compagnie des Quinze, per essersi reso completamente libero e disponibile a entrare in un circolo – quello degli ex Copiaus – già consolidato da anni, e per aver voluto fondare la sua opera sugli spunti forniti dal gruppo⁵⁹. Del resto, già nel 1928, in una lettera inedita, Obey parla al Patron di un'esigenza autoriale che sposa quell'idea di teatro, e ancor più di creazione drammatica; per l'autore, infatti, è la scena, con le esperienze e le sonorità che racchiude, a guidare e delimitare l'ispirazione, divenendo un punto di riferimento imprescindibile nella fase di scrittura: «Non sono in grado di lavorare “nell'infinito” – soprattutto per il teatro. Ho bisogno di vedere, di avere davanti agli occhi e a portata di orecchio questa meravigliosa cassa di risonanza, questo campo di esperienze, questo spazio di manovra esattamente misurato,

⁵⁴ «Tragédie... Comédie... Personnages... Extraordinaire pouvoir de la présence humaine sur un tréteau nu, prêt à entraîner avec lui vers tous les pays et toutes les idées des centaines, des milliers de spectateurs... À ce moment précis Obey comprit pour la première fois la véritable signification du théâtre». *Ibidem*.

⁵⁵ «[...] je suis probablement le seul écrivain qui doive complètement à Copeau sa conversion au théâtre. Car c'est vraiment une conversion, autant que l'était la conversion de Saint-Augustine». André Obey intervistato da Maurice Kurtz, 22 febbraio 1946. *Ivi*, p. 188.

⁵⁶ Non è un caso, infatti, che dopo lo scioglimento della Compagnie des Quinze, Obey e Copeau lavorino insieme alla messinscena di *Le trompeur de Séville*, che va in scena la prima volta il 27 gennaio 1937 al Théâtre de la Porte Saint-Martin.

⁵⁷ Cfr. M. Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, cit., p. 187.

⁵⁸ J. Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, cit., p. 78.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 79.

limitato e conosciuto che è una scena»⁶⁰. Una simile coincidenza di visione induce Copeau a considerarlo come il solo drammaturgo francese che ha voluto e saputo mettere in pratica la dottrina da lui proposta, approfittando dell'esperienza dei suoi discepoli. A sua volta, Obey riconosce in Copeau un «maître», e nei Quinze uno strumento, una «source d'inspiration»⁶¹.

Effettivamente, da *Noé* in poi, l'indagine drammaturgica delle pièce di Obey è indirizzata alla riscoperta di un vero teatro, secondo l'ideale di Copeau e dei suoi allievi. La sua estetica sembra sposarsi con le esigenze della ricerca del Patron. Se il Patron ha il merito di aver mostrato all'autore il «potere straordinario» del teatro, è attraverso il lavoro con i Quinze che egli riesce a dare concretezza a ciò che, tra il 1923 e il 1930, era rimasto in una fase di fermentazione, rilegato nella sfera astratta dell'ideale estetico. Obey e i Quinze, insieme e uniti da intenti comuni, provano a realizzare la medesima fede artistica.

Alla base del progetto di Saint-Denis si trova dunque ciò che ai Copiaus era sempre mancato: la collaborazione con un autore⁶². In un comunicato stampa del 1930, Saint-Denis spiega il rapporto di reciproca necessità che esiste tra Obey e gli attori, e che ha generato la fondazione della Compagnie des Quinze: «L'impresa della Compagnie des Quinze è nata dall'incontro di un gruppo e di un autore drammatico. L'autore lavora per gli attori della compagnia, che sono felici di fornirgli dei mezzi espressivi che chiedevano di essere messi

⁶⁰ «Je ne sais pas travailler “dans l'infini” – surtout pour le théâtre. J'ai besoin de voir, d'avoir devant les yeux et sous l'oreille cette merveilleuse caisse de résonances, ce champ d'expériences, ce terrain de manœuvres exactement métré, limité et connu qu'est une scène». Lettera di André Obey a Jacques Copeau, 1928. Non mi è stato possibile trovare l'originale; cito pertanto da un documento dal titolo *Confidences*, composto da 5 fogli dattiloscritti, nel quale sono riportati estratti di lettere, articoli o interviste di André Obey, il cui nome è riportato a penna sul primo foglio. Il documento appartiene alla sezione del MHDA affidata a Marco Consolini. Cfr. A. Obey, *Confidences*, MHDA-CdQ-29b, p. 1.

⁶¹ M. Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, cit., p. 187.

⁶² È su questo aspetto che la stampa più favorevole a Saint-Denis e ai Quinze preme per elogiare il lavoro portato avanti dalla compagnia. A titolo di esempio, si veda l'articolo pubblicato il 21 aprile 1932 su «Le Vingtième Siècle» da Ivan Denis, un intellettuale che entra a far parte della compagnia a partire della fine del 1931, figurando tra gli interpreti di *La vie en rose* di Armand Salacrou, *Violante* di Henri Ghéon e *Loire* di Obey: «Mais le résultat le plus précieux de cette conception de la comédie était de résoudre un des plus graves problèmes auxquels se heurte le théâtre d'aujourd'hui, je veux parler de la disjonction qui existe actuellement entre la conception de l'œuvre par l'auteur et sa réalisation à la scène par le metteur en scène qui doit pour ainsi dire inventer la pièce une seconde fois sur le plateau. [...] C'est pour remédier à cela que la Compagnie des Quinze avait voulu qu'un auteur dramatique travaillant au milieu d'eux et en étroite collaboration avec eux, leur fournît non de la littérature mais des œuvres de théâtre. C'est de là que naquit la collaboration d'André Obey avec la Compagnie. Comme on le comprend aisément aussi, les personnages de comédie dont nous avons parlé constituaient pour l'auteur dramatique qui se mêlerait à la naissance de ces travaux, une matière d'invention d'une incomparable richesse. Répétons pour finir qu'on ne sauvera le théâtre qu'au prix d'une collaboration extrêmement étroite de la conception et de la réalisation, mettant en œuvre des moyens issus de l'expérience de la scène et servant humblement ce qui s'y passe, l'action dramatique». Cfr. I. Denis, *L'esthétique du théâtre et la Compagnie des Quinze*, «Le Vingtième Siècle», 21 aprile 1932. Il successo della Compagnie des Quinze sorpassa il focus di questa ricerca; tuttavia, ci soffermeremo più avanti, per quanto brevemente, sulla cronologia degli spettacoli, sulle tournées e sulla ricezione delle rappresentazioni.

all'opera»⁶³. Se il gruppo ha aderito alla riunificazione, lo ha fatto soprattutto per la presenza di un artista dotato di competenze drammaturgiche, disposto a sfruttare lo «strumento» che gli attori erano diventati nel corso degli anni trascorsi fianco a fianco. Anni dopo, in un'intervista del 1963, anche Marie-Hélène Dasté sottolinea l'importanza dell'incontro con Obey per la nascita della Compagnie des Quinze:

Ad ogni modo, fu la congiunzione di un giovane autore, in accordo con le idee di Copeau e con i Copiaus, che dimostrò alcune delle virtù dello strumento forgiato da Copeau. André Obey fu presentato a Michel Saint-Denis e ai Copiaus a Lione nel 1929, e da questo incontro nacque la Compagnie des Quinze, che fece tanto scalpore a Londra tra il 1931 e il 1934⁶⁴.

La forza di questa congiunzione costituisce per Obey «il segreto perduto del teatro», che risuona nel testo *Confidences*, composto dall'autore per la brochure di presentazione della stagione 1932-1933 dei Quinze. Per realizzare un «teatro chimicamente puro», occorre che il drammaturgo conosca la scena, che sappia tenerne a mente le proporzioni. Ma non può limitarsi a una conoscenza intellettuale, del pensiero. Al pari dell'attore, deve farne esperienza col corpo e con i sensi, deve viverla al punto da «portarla nel ventre»:

È innanzitutto grazie a Copeau, e poi a Saint-Denis e ai suoi compagni dei «Quinze» (i vecchi e i nuovi) che sono infine riuscito a mettere qualcosa in tutte queste bocche, aperte da così tanto tempo intorno a me [...].

Avevo l'idea della scena. Loro l'hanno resa reale. Questa scena del Vieux-Colombier, di cui tengo, mentre scrivo, il modellino sotto agli occhi, questa scena fatta così, con le sue proporzioni, il suo volume, la sua costruzione, i suoi ostacoli e le sue libertà, posso dire, sono fiero di dire che la conosco come un attore. Come gli attori, ce l'ho nel ventre.

⁶³ «L'entreprise de la Compagnie des Quinze est née de la rencontre d'une troupe et d'un auteur dramatique. L'auteur travaille pour les comédiens de la troupe, qui sont heureux de lui apporter des moyens qui demandaient à être mis en œuvre». *Pour trois mois, de janvier à avril, le Vieux Colombier rouvrira ses portes*. FMSD, 4-COL-83/397. Il documento, composto da 3 fogli manoscritti e relativa copia dattiloscritta, non riporta alcuna indicazione sull'autore, né sulla data. Ma dalla calligrafia del manoscritto è possibile riconoscere la mano di Saint-Denis.

⁶⁴ «Nevertheless, it was the conjunction of a young author in sympathy with Copeau's ideas and the Copiaus that demonstrated some of the virtues of the instrument forged by Copeau. André Obey was introduced to Michel Saint-Denis and the Copiaus in Lyon in 1929, and from this encounter sprang the Compagnie des Quinze, which made such an impression in London between 1931 and 1934». *Le Cinquantième anniversaire de la création du Vieux-Colombier*. Intervista di Carl Wildman a Marie-Hélène Dasté, 7 novembre 1963. FMSD, 4-COL-83/51.

Scrivendo una pièce, io posso, con facilità, fare l'assurda ginnastica di saltare su di essa col pensiero per fare un'entrata, un'uscita, un gesto con l'attore, poi di ripiombare in una poltrona immaginaria per vedere come funziona dalla sala. Ed è proprio perché Saint-Denis, perché quindici attori mi hanno trattato come il loro «sedicesimo», che mi sono messo a sentire su questa scena e in questa sala, l'esigenza drammatica – qualcosa come un bisogno del corpo e un dovere della coscienza – tendersi in me dall'apertura fino alla chiusura del sipario. Perché hanno lavorato davanti a me, provato, cercato [...].

I Quinze e io, all'inizio ognuno dal canto suo, poi provvidenzialmente riuniti, siamo partiti da una stessa «gioia della scena». Penso che fosse la cosa giusta; qualcosa di abbastanza simile a quel «piacere dell'arena» che prova l'atleta nato quando, uscendo dallo spogliatoio, ornato di nudità, poggia il piede sulla cenere, inerme ma vertiginosa. Camminare sulla scena, sedersi, alzarsi, cadere, dormire sulla scena; parlare, cantare, ascoltare, tacere sulla scena; essere, infine, esistere sulla scena, con una tale forza e semplicità, con una tale umiltà che la «rappresentazione» divenga un fatto incontestabile, eloquente ben oltre le parole, visibile a occhi nudo, regalmente intellegibile nel silenzio del pensiero, fuori dai tumulti, dai piagnistei, dalle cacofonie dell'intelligenza; come esprimerlo con chiarezza? Una specie di... (che mi si perdoni questa pedanteria)... di teatro chimicamente puro [...]⁶⁵.

⁶⁵ «C'est à Copeau d'abord, puis à Saint-Denis et à ses camarades des "Quinze" (les anciens et les nouveaux) que je dois d'avoir pu mettre enfin quelque chose dans toutes ces bouches depuis si longtemps ouvertes autour de moi [...]. J'avais l'idée de la scène. Ils m'en ont donné la réalité. Cette scène du Vieux-Colombier dont j'ai, en écrivant, la maquette sous les yeux, cette scène comme-ci et comme ça, avec ses proportions, son volume, sa construction, ses entraves et ses libertés, je puis dire, je suis fier de dire que maintenant je la connais comme un acteur. Comme les acteurs, je l'ai dans le ventre. En écrivant une pièce, je puis, avec aisance, faire la gymnastique insensée de sauter sur elle en pensée pour faire une entrée, une sortie, un geste avec l'acteur, puis de resauter dans un fauteuil imaginaire pour voir ce que ça dit de la salle. Et, c'est bien parce que Saint-Denis, parce que quinze comédiens m'ont traité comme leur "seizième" que je me suis mis à sentir sur cette scène et dans cette salle, l'exigence dramatique – quelque chose comme un besoin du corps et un devoir de conscience – se tendre en moi du lever jusqu'au baisser du rideau. Parce qu'ils ont travaillé devant moi, sans retenue, mais avec une si émouvante pudeur, parce qu'ils ont travaillé pour moi, essayé, cherché [...]. Les Quinze et moi, d'abord chacun de son côté, ensuite providentiellement réunis, nous sommes partis d'une même "joie de la scène". Je crois que c'est bien cela ; quelque chose d'assez semblable à ce "plaisir du stade" qu'éprouve l'athlète bien né quand, sortant du vestiaire, drapé de nudité, il pose le pied sur la cendrée, inerte mais vertigineuse. Marcher sur la scène, s'asseoir, se lever, tomber, dormir sur la scène ; parler, chanter, écouter, se taire sur la scène ; être, enfin, exister sur la scène, avec tant de force et de simplicité, tant d'humilité aussi que la "représentation" devienne un fait incontestable, éloquent hors de mots, visible à l'œil nu, royalement intelligible dans le silence de la pensée, hors des tumultes, criaileries, cacophonies de l'intelligence ; comment dire nettement ? Une espèce de... (que l'on me passe cette pédanterie)... de théâtre chimiquement pur [...].» A. Obey, *Confidences*, in *La Compagnie des Quinze, Direction : Michel Saint-Denis, Saison 1932-1933*. FMSD, 4-COL-83/470(6).

Nel lavoro drammaturgico, dunque, Obey riconosce non un mero esercizio della ragione, ma soprattutto un «bisogno del corpo» e un «dovere della coscienza», che solo sulla scena arrivano a tendersi, trovando finalmente la giusta armonia⁶⁶.

I Quinze sono dunque alla ricerca di una completa e perfetta coesione tra autore (Obey), regista (Saint-Denis) e attori, al fine di realizzare una creazione collettiva, all'interno della quale i contributi dei singoli artisti si amalgamano in maniera equilibrata e con armonia⁶⁷. Tuttavia, la collaborazione con Obey comporta per la compagnia almeno un altro vantaggio, molto più concreto. La proposta, per quanto allettante, di riprendere e recuperare i successi dell'esperienza in Borgogna, rafforzati da un drammaturgo, e di debuttare a Parigi come una vera compagnia professionale, non avrebbe forse incontrato consensi se Saint-Denis non avesse garantito anche un sostegno economico. Infatti, il nucleo più autentico dei Copiaus – composto da Suzanne Bing, Auguste Boverio, Suzanne e Aman Maistre, Marie-Madeleine Gautier, Jean Villard, Maiène e Jean Dasté – aderisce all'iniziativa soprattutto perché le condizioni non solo artistiche ma anche materiali sembrano solide e attendibili.

È forse proprio al mecenatismo dell'ereditiera Marcelle Gompel, amica e protettrice di Obey, che si deve l'esistenza della Compagnie des Quinze⁶⁸. A tal proposito, la testimonianza che lascia Villard nelle sue memorie è emblematica: «Questa volta, disponevamo di ciò che

⁶⁶ La qualità della collaborazione emerge chiaramente anche dalle parole di Saint-Denis: «En 1929, nous rencontrons M. André Obey. Ses pièces sont exactement celles qui nous conviennent. Nous montons Noé : la Compagnie des Quinze était fondée. Et, depuis trois ans, selon sa formule, la Compagnie a présenté des pièces de son choix. M. André Obey travaille en collaboration avec les acteurs, en pleine connaissance des moyens scéniques, tels Shakespeare ou Molière, qui créaient presque leurs pièces sur le plateau. [...] La Compagnie des Quinze ne cherche pas à rénover un art qui descend directement du tréteau et de la foire : elle transporte, adapte et crée. [...] Je ne prétends pas que, seule, la formule de la Compagnie des Quinze puisse sortir le théâtre de son uniformité. Mais, cependant, le succès [...] prouve à quel point on peut offrir au public autre chose que le spectacle quotidien : la fantaisie, le tour de force, le merveilleux, le spirituel». M. Saint-Denis intervistato da M.H. Berger, in M.H. Berger, *La Compagnie des Quinze qui fit ses débuts, en Bourgogne, dans les villages, est aujourd'hui l'un des théâtres d'art intéressant de Paris*, «Excelsior», 19 mars 1933, p. 5.

⁶⁷ In un articolo pubblicato in «Art et Décoration» subito dopo la prima stagione della Compagnie des Quinze, Bernard Champigneulle scrive: «A une époque de mercantilisme, lorsqu'à peu près partout les pièces sont jouées beaucoup moins à cause de leur qualité que pour le succès qu'elles obtiendront près du plus grand nombre, ces jeunes comédiens sont un bel exemple. Nous devons juger. Nous devons critiquer. Mais avant tout jugement et toute critique, devant ces gens-là, il faut tirer notre chapeau. La préoccupation majeure de ceux qui devaient fonder la Compagnie des Quinze, était d'obtenir la cohésion la plus parfaite entre l'auteur, le metteur en scène et les acteurs. Ce n'est pas ici le lieu de traiter des textes de leurs pièces, ni des jeux de leur personnages. Bornons-nous à dire que la collaboration de tous fut si étroite qu'il est difficile de séparer l'initiative et le rôle de chacun d'eux. M. André Obey écrivait avec les plans de scène sous les yeux : et la Compagnie des Quinze ordonna ses jeux dans un sens qui était à la fois commandé et servi par les constructions que fit pour elle M. André Barsacq». Cfr. B. Champigneulle, *Les mises en scène de la Compagnie des Quinze*, «Art et Décoration», Janvier-juin 1931, tome LIX, pp. 169-176, pp. 169-170. Nella sezione del MHDA affidata a Consolini, di questo articolo è conservata una traduzione in inglese, su 2 fogli dattiloscritti: MHDA-CdQ-15.

⁶⁸ Cfr. anche J. Baldwin, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre*, cit., p. 59.

ci era sempre mancato: il denaro»⁶⁹. Principale azionaria della società che gestisce la compagnia, Gompel assicura agli attori uno spazio confortevole in cui provare: «Per le prove, Saint-Denis aveva fatto costruire a Ville-d'Avray, non lontano dalla città, in cui André Obey lavorava ai suoi progetti teatrali, una grande baracca, ben allestita, con all'interno una riproduzione esatta della scena del Vieux-Colombier, e provvista di stanze, magazzini, atelier, e anche di docce»⁷⁰.

Lo studio di Ville-d'Avray – che i componenti della compagnia battezzano con l'appellativo «l'Arche», in riferimento all'elemento scenografico dell'arca presente nel loro primo spettacolo, *Noé* – è a disposizione della compagnia a partire dal settembre 1930, momento in cui iniziano a preparare ufficialmente la stagione del debutto al Théâtre du Vieux-Colombier (gennaio-aprile 1931)⁷¹. Questa nuova sistemazione conferisce un agio maggiore rispetto alla sala prove della Cuvérie, a cui erano abituati i Copiaus. In una lettera inedita al Patron, Saint-Denis espone con soddisfazione lo stato in cui si svolgono le prove degli spettacoli: «Le condizioni di lavoro nella nostra Arca, non c'è bisogno che te lo dica, sono eccellenti»⁷².

Per quanto i suoi fondi non siano illimitati, è sempre Madame Gompel a pagare le spese per l'affitto del teatro in cui debutta la compagnia. In merito, Copeau si guarda bene dall'elargire qualsiasi tipo di concessione. Da una lettera – anch'essa inedita – che scrive al nipote il 29 maggio 1931, al contrario, non si fa scrupoli nel sollecitare il pagamento in un'unica soluzione all'inizio di ogni stagione:

Per quanto riguarda la Société des Quinze, mi sembrerebbe del tutto naturale chiedere a Madame Gompel che voglia attribuire a questo capitolo la giusta porzione della sua sovvenzione, per esempio, se non ha obiezioni in merito, di depositare sul mio conto all'inizio di ogni stagione dei Quinze, l'importo dell'affitto di tutta la stagione. Questo andrebbe a

⁶⁹ «Nous disposions cette fois de ce qui nous avait toujours manqué : l'argent». J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 153.

⁷⁰ «Pour les répétitions, Saint-Denis avait fait construire à Ville-d'Avray, pas loin de la ville, où André Obey travaillait à ses projets théâtraux, une grande baraque très bien aménagée, reproduisant à l'intérieur la scène exacte du Vieux-Colombier et pourvue de loges, de magasins, d'ateliers et même de douches». *Ibidem*.

⁷¹ È soprattutto grazie all'intervento di Madame Gompel, che insieme al marito era stata tra i sostenitori e finanziatori della fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier, che Saint-Denis riesce ad accordarsi con Jean Tedesco, il nuovo gestore del Vieux-Colombier, ormai votato al grande schermo da oltre sei anni. Secondo gli accordi tra i due, la prima stagione della Compagnie des Quinze dura solo tre mesi, mentre la seconda viene ampliata a sei. Tuttavia, per volere di Tedesco, la sala deve rimanere adibita a entrambe le attività. Fattore che di lì a poco spingerà Saint-Denis a cercare altrove soluzioni più adeguate e vantaggiose, adatte a una compagnia teatrale.

⁷² «Les conditions de travail dans notre Arche, je n'ai pas besoin de te le dire, sont excellentes». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 19 settembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

vostro vantaggio, vi darebbe sicurezza e mi eviterebbe momenti sgradevoli come quello che sto attraversando in questo momento⁷³.

Allo stesso modo, la ristrutturazione dello spazio scenico del Vieux-Colombier progettata da Saint-Denis e Barsacq grava sulle tasche della benefattrice. Ma quando la collaborazione tra Saint-Denis e Obey si interrompe, viene meno anche il sostegno economico da parte della vedova a favore della Compagnie des Quinze, e l'ingente spesa dei lavori finisce col gravare su tutte le stagioni successive, appesantendo non poco l'andamento del gruppo. Dalle memorie di Pierre Rischmann (nome d'arte: Pierre Alder) si evince come il finanziamento e la protezione di Madame Gompel siano in realtà legati all'attività del giovane autore, piuttosto che alla sussistenza dell'intera compagnia: «Nei rapporti c'è però un malessere. Le posizioni non sono chiare né oneste. Sappiamo bene che l'aiuto e la protezione non sono riservate a noi, ma ad André Obey»⁷⁴. Effettivamente, il suo contributo sostiene esclusivamente gli spettacoli che i Quinze mettono in scena col drammaturgo; viceversa, Madame Gompel non partecipa alle produzioni che la compagnia realizza in collaborazione con altri autori, quali Jean Variot, Armand Salacrou, Jean Giono e Henri Ghéon⁷⁵.

⁷³ «En ce qui concerne la Société des Quinze il me paraît tout naturel de demander à Madame Gompel qu'elle voulût bien attribuer à ce chapitre la part convenable de sa subvention, par exemple, si elle n'y voit pas d'inconvénient, déposer à mon compte au commencement de chaque saison des Quinze, le montant du loyer pour toute la saison. Cela serait dans votre intérêt, vous donnerait de la sécurité et m'éviterait des moments désagréables comme ceux par lesquels je passe en ce moment». Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 29 maggio 1931. FMSD, 4-COL-83/110.

⁷⁴ «Il y a pourtant un malaise dans les rapports. Les positions ne sont pas nettes ni franches. Nous savons bien que l'aide et la protection ne sont pas faites pour nous mais pour André Obey». P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 337.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 359.

Quinto capitolo: L'École des Quinze

1. Saint-Denis e gli spettacoli dei Quinze

Al fine di osservare e comprendere le modalità attraverso le quali Saint-Denis, «chef de troupe» dei Quinze, rielabora quanto appreso durante quello che abbiamo finora tracciato come il suo periodo di formazione con Copeau, occorre analizzare il rapporto di continuità che esiste tra gli spettacoli di questa nuova compagnia e le esperienze pregresse dell'École du Vieux-Colombier e dei Copiaus. Come abbiamo già avuto modo di vedere, la Compagnie des Quinze debutta con la trasposizione scenica della vicenda biblica di cui Noè è protagonista¹. Si tratta di una tematica tutt'altro che nuova per chi aveva lasciato Parigi alla volta dell'avventura in Borgogna. Come abbiamo visto nel terzo capitolo, un progetto scenico sulla storia del patriarca era già rientrato tra le ipotesi drammaturgiche abordate da Charles-Ferdinand Ramuz per la collaborazione con Saint-Denis e i Copiaus nel 1928². Ma a ben guardare, il *Journal de bord des Copiaus* segnala una terza replica del prologo *Le Père Noé*, come apertura dello spettacolo andato in scena il 15 agosto 1926 a Pernand³. Tuttavia, nell'esplorazione del Fonds Jacques Copeau per la pubblicazione del settimo volume dei *Registres*, Ines Aliverti ha rinvenuto un documento che attesta un'occorrenza ancora precedente del personaggio: si tratta del programma della *Première Célébration du Vignoble et des Vins nuitons*, presentato al pubblico di Nuits-Saint-Georges il 15 novembre 1925, quindi quasi un anno prima rispetto all'annotazione riportata nel *Journal de bord des Copiaus*. La prima parte della celebrazione vede comparire tra i personaggi anche «Le père Noé»⁴. Nel riepilogo delle

¹ *Noé* di André Obey, regia di Michel Saint-Denis, scene di André Barsacq, costumi di Marie-Hélène Dasté. Debutto: 17 gennaio 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi. Tournée: Théâtre de la Comédie, Ginevra, 25 e 26 aprile 1931; Le Capitole, Losanna, 27 aprile 1931; Théâtre de la Ville, Neuchâtel, 29 aprile 1931; Porrentruy, 30 aprile 1931; Saint-Imier, 2 maggio 1931; Arts Theatre Club, Londra, dal 12 al 16 giugno 1931; Ambassadors Theatre, Londra, dal 22 al 28 giugno 1931; New Theatre, Londra, dal 26 al 28 febbraio 1932. Interpreti della prima messinscena: Pierre Fresnay, poi sostituito da Auguste Boverio (Noé); Suzanne Bing (La Maman); Jean Villard (Sam); Aman Maistre (Cham); Jean Dasté (Japhet); Marie-Madeleine Gautier (Sella); Marguerite Cavadaski (Noéma); Marie-Hélène Dasté (Ada); Michel Saint-Denis (L'Homme); Pierre Adler (L'Ours); Jean Saran (Le Lion); Pierre Assy (Le Singe); Michel Saint-Denis (L'Éléphant); Marie-Hélène Dasté (La Vache); Suzanne Maistre (L'Agneau); Marie-Madeleine Gautier (Le Loup); Marthe Herlin (Le Tigre). Le informazioni riportate sono ricavate dagli undici fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/414(1)-(11), e dalla recensione di Henri Ghéon, cfr. H. Ghéon, *Noé chez les Quinze*, «Jeux, Tréteaux et Personnages», II, N° 5, 15 février 1931, pp. 145-158.

² Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 210, n. 270.

³ Cfr. *ivi*, p. 110. È bene tenere a mente che il *Journal de bord des Copiaus* non contiene occorrenze precedenti così esplicite dello stesso prologo.

⁴ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 79-80.

scene, l'entrata di Noè – interpretato da Copeau⁵, col volto coperto da una maschera con la barba di rafia⁶ – costituisce l'ottavo quadro ed è così riassunta: Noè entra in scena e, avendo visto e attraversato il diluvio universale, si prende gioco di coloro che temono la pioggia. Racconta la sua vita, confessa di essersi ubriacato una volta, e che da allora beve pochissimo, per quanto consideri il vino come un qualcosa di positivo, di cui vale la pena celebrare i benefici. Elenca le circostanze in cui il vino può essere consolatorio: la povertà, il dolore, l'amore, la guerra. Dice che nel piantare la vigna, l'ha destinata agli abitanti della Borgogna, di cui lui stesso fa parte. Prosegue con l'elogio del carattere borgognone. Si complimenta per la festa del vino che considera un'ottima idea, onora le regine della festa, e svelando gradualmente un certo stato di ebbrezza, rimpiange la sua giovinezza. Accenna qualche passo di danza e mentre il coro si appresta a entrare in scena, esce⁷.

L'entrata fa dunque riferimento alla seconda parte della vicenda di Noè, quella successiva al diluvio, e meno celebre: secondo la Genesi, infatti, in seguito all'episodio dell'arca, Noè visse per altri 350 anni fino all'età di 950, con i suoi figli (Sem, Cam e Iafet), dedicandosi all'agricoltura e alla coltivazione della vite, da cui estrasse il vino. La volta in cui se ne inebriò, raccontata da «Le père Noé» dei Copiaus, probabilmente corrisponde a quando fu sorpreso da Cam, mentre, ubriaco, giaceva nudo. Il figlio lo derise e chiamò i fratelli, i quali, mossi dal pudore e dall'amore filiale, lo coprirono con un mantello. Ed è per questo che Sem e Iafet furono benedetti, mentre la progenie di Cam, fu condannata alla schiavitù.

Al contrario, il *Noé* scritto da Obey ha al centro il diluvio, l'arca che consente a Noè, accompagnato dalla sua famiglia e da varie coppie di ogni specie animale, di trovare rifugio e di preservare la vita sulla Terra. Tuttavia, la pièce presenta molti aspetti che richiamano gli esercizi della Scuola, o le ricerche dei tempi in Borgogna. Infatti, come sottolinea lo stesso autore nell'introduzione alla raccolta dei suoi testi teatrali⁸, l'opera non è stata scritta per un

⁵ Cfr. G. Freixe, *Jacques Copeau et les Copiaus : une communauté pour renaître*, in M.-C. Autant-Mathieu (a cura di), *Créer ensemble. Point de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e – XX^e siècles)*, cit., pp. 259-279.

⁶ Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 508, n. 34.

⁷ «VIII. Entrée de Noé. Il se moque de ceux qui redoutent la pluie lui qui a vu le déluge. Il raconte sa vie. Il confesse d'être une fois saoulé. Tout en sirotant sa gourde, il dit que depuis ce jour-là il ne boit que fort peu. Mais le vin est une bonne chose dont il célèbre les bienfaits. Il énumère toutes les circonstances dans lesquelles le vin console : la pauvreté, le chagrin, l'amour, la guerre. Il dit qu'en plantant la vigne il la destinait aux Bourguignons, et qu'il est lui-même bourguignon. Il fait l'éloge du caractère bourguignon. Il dit que c'est une très bonne idée de faire une fête du vin et félicite M. Challand. Il se grise en parlant. Il parle des reines de la fête. Il regrette sa jeunesse. Le chœur reprend en coulisse. Il danse un peu. Il regrette encore sa jeunesse en quittant la scène». Cfr. *ivi*, p. 151.

⁸ Nel 1948, Obey pubblica il primo volume di un'antologia dei suoi testi teatrali, che contiene quattro dei testi che l'autore ha scritto per la Compagnie des Quinze: *Noé*, *Le viol de Lucrèce*, *Bataille de la Marne* e *Vénus et Adonis*. Cfr. A. Obey, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1948.

gruppo di attori ignoti al drammaturgo. Al contrario, come abbiamo visto, è stata scritta per attori che l'autore conosce:

Ho composto questa pièce non solo su commissione, ma su misura, per degli attori di cui conoscevo – uno per uno – il lavoro, il registro, il modo di recitare, con la stessa precisione con cui un allenatore di rugby conosce il ruolo, il posto, lo stile di ognuno dei giocatori della sua «quindicina»⁹. E per caso, questi attori erano quindici: la futura *Compagnie des Quinze*¹⁰.

Prosegue, dicendo di aver costruito il personaggio del protagonista sulle caratteristiche attoriali di Auguste Bovério (sebbene in vista del debutto Saint-Denis – in accordo con Copeau e Obey – opererà per l'ingaggio del più celebre Pierre Fresnay, nella speranza di attirare un pubblico più esteso), sicuramente l'attore con maggiore esperienza tra gli ex Copiaus. Anche osservando la pièce, la struttura drammaturgica risente dell'influsso compositivo di Copeau, e appare basata sulla dinamica personaggio-coro, ovvero su una delle pratiche teatrali che il Patron cerca di recuperare e sviluppare con i suoi allievi sin dai tempi dell'École du Vieux-Colombier. Infatti, fatta eccezione per le figure principali – Noè, sua moglie, il figlio Cam che avendo perso la fede nella provvidenza divina spinge il resto della famiglia a costruire un timone per riportare l'arca sulla terra ferma, e L'uomo che incarna il resto dell'umanità che perirà durante il diluvio – i figli di Noè e le loro mogli si esprimono e agiscono in maniera corale, parlando e muovendosi spesso all'unisono, o a gruppi. Ad essi, si aggiunge il coro degli animali condotti in salvo all'interno dell'arca, che danzano ed emettono i loro versi in maniera simultanea¹¹.

⁹ Il gioco di parole sul termine «quinze» ha senso solo in francese: la squadra nazionale di rugby viene comunemente chiamata «le quinze de France».

¹⁰ «J'ai fait cette pièce non seulement sur commande, mais sur mesure, pour des comédiens dont je connaissais – un par un – l'emploi, le registre, le jeu, aussi précisément qu'un sélectionneur de rugby connaît le rôle, la place, le style de chacun des joueurs d'un "quinze". Et, par hasard, ces comédiens étaient quinze : la future *Compagnie des Quinze*». A. Obey, *Théâtre I*, cit., p. 9.

¹¹ Nell'analisi della pièce, Baranska sottolinea l'efficacia dell'espedito scenico-drammaturgico volto a suggerire la successione degli eventi tramite l'utilizzo dei «groupes-chœurs». Cfr. E. Baranska, *La dramaturgie d'André Obey*, cit., p. 16.



Noé, 1932. Il leone e il lupo

Anche il lavoro sugli animali, come abbiamo osservato nei precedenti capitoli, appartiene al repertorio di ricerche espressive condotte dai discepoli di Copeau tra il 1920 e il 1929: gli allievi della Scuola del Vieux-Colombier si recavano al Jardin des Plantes di Parigi per osservarne i comportamenti; e il frutto di questi esercizi è stato poi impiegato in diversi scenari prodotti in Borgogna – si pensi all'*Histoire de Knie* sul quale ci siamo soffermati nel corso del secondo capitolo, e a *La guerre des filles et des garçons* che abbiamo approfondito nel terzo. Da una lettera inedita, inviata da Saint-Denis a Copeau subito dopo l'inizio delle prove sul testo, si evince chiaramente quanto l'espressione corale e il gruppo degli animali siano preponderanti nell'economia delle prove e del processo creativo dello spettacolo:

Eccoci imbarcati da già venti giorni; per il momento, che è il bel momento dell'inizio, tutto procede molto bene. [...]

Martedì 9, abbiamo iniziato le prove con una lettura di *Noé*. [...]

Mi sembra che la pièce prenda con la scena un contatto tutto particolare, essa non si disfa, come ho visto disfarsi molte pièce, e i piccoli passaggi un po' più fragili si notano subito. Lavoriamo nella chiarezza. Prendiamo d'attacco le tre grandi difficoltà: Gli Animali, I Rumori e le emissioni corali¹².

¹² «Nous voilà embarqués depuis déjà vingt jours ; pour le moment qui est le beau moment du commencement, tout va très bien. [...] Nous avons commencé, le mardi 9, les répétitions par une lecture de *Noé* [...]. La pièce me paraît prendre avec la scène un contact tout particulier, elle ne s'émiette pas, comme j'ai vu s'émietter beaucoup de pièces, et les petits passages un peu plus faibles se voient tout de suite. On travaille dans la clarté. Nous attaquons les trois grosses difficultés : Les Animaux, Les Bruites et les émissions chorales». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 19 settembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

Del resto, la forza della scena a cui Obey si è convertito in seguito all'incontro con Copeau, guida il processo di scrittura, e fa di lui un autore al servizio della drammaturgia innovativa che favorisce l'arte del teatro a discapito della letteratura pura. L'ambizione letteraria lascia quindi spazio alla creazione *teatrale*, e lo spettacolo viene concepito e sviluppato in funzione della sua realizzazione scenica¹³. In virtù di una maggiore coesione tra il lavoro drammaturgico e quello performativo, Obey e Saint-Denis interagiscono e si confrontano con costanza. Lo dimostra il carteggio inedito che i due intrattengono tra l'estate del 1929 e l'estate del 1930, nel quale discutono vivacemente di quali siano le condizioni sceniche di cui tener conto, e le soluzioni migliori da adottare. Ne è un esempio la lettera che Obey scrive a Saint-Denis:

[...] Sono assolutamente certo che ciò che conta di più nella mia pièce è, appunto, questa unità drammatica di cui mi parlate, «unità» drammatica che trabocca dagli atti e deve comportare un controllo esatto della durata degli intermezzi. Mi sembra difficile, ora, concepire la presentazione scenica del secondo atto diversamente da come ho fatto, ma se ciò deve farci perdere qualcuno di questi minuti così preziosi, pazienza! Sopprimeremo il praticabile e reciteremo sul cemento¹⁴.

Allo stesso modo, nella fase di prova dello spettacolo, che si svolge tra il settembre del 1930 e il gennaio del 1931, Saint-Denis cerca di appianare le eventuali divergenze interne tra i componenti della compagnia in nome dell'opera comune. Come riporta Rischmann nelle sue memorie inedite, sotto la guida di Saint-Denis, gli attori si mettono al servizio dell'*ensemble*,

¹³ «[...] La pièce de théâtre est une *chose* de théâtre, si rigoureusement (quoique si librement) inventée pour la scène, construite, agencée développée en elle, soumise à elle si fort, que le drame ait sa vie, son existence, son rythme, à travers, par-dessus les paroles qui l'expriment ; *avant* elles, oserais-je dire. Un langage, bien sûr, mais point de littérature». Cfr. A. Obey, *Théâtre I*, cit., pp. 12-13.

¹⁴ «[...] je suis absolument certain que ce qui importe le plus dans ma pièce, c'est, justement, cette unité dramatique dont vous me parlez, "unité" dramatique qui déborde des actes et doit comporter le contrôle exact de la durée des entractes. Il me paraît difficile, maintenant, de concevoir la présentation scénique du II autrement que je l'ai fait mais si cela doit nous faire perdre quelques-unes de ces minutes si précieuses, tant pis ! Nous supprimerons le praticable et nous jouerons sur le ciment». Lettera di André Obey a Michel Saint-Denis, 1930. FMSD, 4-COL-83/233. Per quanto riguarda la datazione della lettera, sulla prima pagina è riportato solo l'anno 1930, senza ulteriori indicazioni su giorno e mese. Nonostante la calligrafia di difficile decifrazione, si intuisce che Obey si riferisce all'elaborazione della pièce *Noé*, che è stata composta tra la fine del 1929 e l'estate del 1930. Possiamo dunque immaginare che la lettera sia stata scritta tra gennaio e agosto 1930.

sospinti dallo stesso ardore, dalla stessa fede e con la stessa dedizione¹⁵, in virtù di quello che chiama «anonymat ecclésiastique»¹⁶ dell'opera d'arte.

Come abbiamo osservato nel primo paragrafo del precedente capitolo, anche Copeau si inserisce nel dialogo tra Saint-Denis e Obey sulla stesura del testo. In una lettera già citata, il Patron esprime la sua completa approvazione per il quarto atto, che gli sembra senza dubbio il migliore della pièce¹⁷. Ed è proprio nel quarto atto che Noè si scontra con il figlio Cam, che ha costruito in segreto un albero da issare sull'arca e un timone per governarla, stanco di affidarsi alla volontà di un Dio che li ha abbandonati in balia dei mari e gli sembra irrimediabilmente assente. In risposta alle rimostranze del figlio, Noè risponde:

NOÈ: Non sai che dobbiamo essere nelle sue mani? ...Nudi, nelle sue mani calde, come degli uccelli senza piume? Non sai che dobbiamo essere, in questo vento che fa soffiare, come degli embrioni? ...Né che quest'arca che mi ha fatto costruire, non deve essere, su queste acque divine, che un guscio di noce? Non sai tutto questo?¹⁸

Sebbene il quarto atto sia effettivamente il più riuscito della pièce, è lecito credere che Copeau ritrovi nelle parole di Noè non solo la forza della conversione religiosa che vive in quegli anni, ma anche l'esatta descrizione della fiducia totale che avrebbe voluto da parte dei suoi collaboratori, dei suoi allievi, dei suoi figli e nipoti, nel peregrino errare della sua ricerca verso un teatro nuovo, verso la *Comédie nouvelle*. In quest'ottica, è possibile tentare una rilettura del Patron, già interprete di «Le père Noé», che il 15 gennaio 1931 inaugura il debutto della Compagnie des Quinze al Vieux-Colombier con l'*Histoire de cinq ans*:

Un bel giorno dell'autunno 1924, o piuttosto un orribile giorno, perché pioveva a dirotto e i prati d'intorno erano una sola vasta palude, nel punto più basso della pianura di Saône-et-Loire, in una vecchia casa senza riscaldamento né luce, mi sono ritrovato con i miei mobili, la mia biblioteca, un assortimento di costumi teatrali, una nidiata di bambini

¹⁵ «Les garçons et les filles, en tabliers, en blouses, sont rieurs, simples, serviables, unis dans une même cause, avec une même ardeur, une même foi, un même dévouement. C'est ce que je vois, ce que je ressens. Il y a pourtant des antinomies, des désaccords qui n'apparaissent pas, car chacun dans sa différence, adhère à l'ensemble qu'il faut accomplir». P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 282.

¹⁶ Ivi, p. 312.

¹⁷ Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 1 agosto 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

¹⁸ «NOË : Tu ne sais pas que nous devons être dans sa main ? ...Tout nus, dans sa main chaude, comme des oiseaux sans plumes ? tu ne sais pas que nous devons être, dans ce vent qu'il fait souffler, comme des fétus ? ...Ni que ce bateau, qu'il m'a fait faire, ne doit être, sur ces eaux divines, qu'une coquille de noix ? Tu ne sais pas ça ?». Cfr. A. Obey, *Noé*, in Id., *Théâtre I*, cit., pp. 84-85.

piccoli, tra cui parecchi nati negli ultimi anni, qualche amico coraggioso e un intero serraglio fremente di apprendisti attori, né più né meno insomma, che l'ottimo Noè sull'arca che vedrete tra poco [...]»¹⁹.

Così, Copeau saluta soprattutto il debutto del nipote nelle vesti di regista, che come Cam non aveva saputo vivere nell'attesa che il prodigio si compiesse, che aveva voluto disporre a suo modo dell'arca, e sempre a suo modo interpretare il segno della colomba tornata in alto mare con il ramo d'ulivo, a indicare che la meta era ormai vicina.

La seconda pièce che Saint-Denis porta in scena con la Compagnie des Quinze al Vieux-Colombier, *Le viol de Lucrece*, costituisce probabilmente il tentativo più riuscito nel sodalizio con Obey²⁰. Ispirato al poema di Shakespeare, l'autore adatta il registro elisabettiano a quello degli attori che ha a disposizione²¹. Nell'impianto drammaturgico, concepito come un'opera-oratorio, predomina una messinscena di tipo narrativo: i personaggi sono posizionati nella porzione posteriore del palcoscenico, come sospesi in un altrove in cui si compie il mito²². Sono invece i due recitanti, interpretati da Suzanne Bing e Auguste Boverio, i due attori con maggiore esperienza oltreché i più anziani della compagnia, a guidare la messinscena²³. La loro funzione oscilla tra quella di narratori che descrivono la successione

¹⁹ J. Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, cit., p. 51. Cfr. anche R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, cit., p. 3, p. 52, n. 152.

²⁰ *Le viol de Lucrece*, di André Obey, dal poema *The Rape of Lucrece* di Shakespeare (1594); regia di Michel Saint-Denis; scene e costumi di André Barsacq. Debutto: 12 marzo 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi. Tournée: Théâtre de la Comédie, Ginevra, 25 e 26 aprile 1931; Schauspielhaus, Zurigo, 5 maggio 1931; Théâtre de l'Atelier, Parigi, dal 19 al 26 maggio 1931; Arts Theatre Club, Londra, dal 17 al 21 giugno 1931; Ambassadors Theatre, Londra, dal 29 giugno al 4 luglio 1931; Théâtre de l'Atelier, Parigi, dal 5 al 14 dicembre 1931; New Theatre, Londra, dal 29 febbraio al 2 marzo 1932; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 7 e 8 marzo 1932; Théâtre Montmartre, Parigi, dal 5 al 28 dicembre 1932; Studio des Champs-Élysées, Parigi, dal 29 dicembre 1932 al 30 gennaio 1933; Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi, dal 7 al 13 febbraio 1933; Cercle Royal Artistique et littéraire, Anversa, 3 marzo 1933; Auditorium de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 6 aprile 1933; Wyndham's Theatre, Londra, dal 26 giugno al 2 luglio 1933; Stadsschouwburg, Amsterdam, 13 novembre 1934. Interpreti della prima messinscena: Marie-Hélène Dasté (Lucrece); Marie Servane (Emilie); Sylvia Bataille (Sidonie); Georgette Assy (Julie); Marthe Herlin (Marie); Louis Raymond, poi sostituito da Gerard Ferat (Tarquin); Yves Forget (Collatin); Michel Saint-Denis, poi sostituito da Jean Saran (Brutus); Sylvain Itkine (Valère; Premier soldat); Pierre Assy (Serviteur; Second soldat), Pierre Alder, Georges Rollin (Les serviteurs; Les Officiers); Suzanne Bing, poi sostituita da Marie-Madeleine Gautier (La Récitante); Auguste Boverio (Le Récitant). Le informazioni riportate sono ricavate dai sedici fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/415(1)-(16).

²¹ «J'adaptais, par la pensée, les voix et les registres du poème aux timbres et voix de mes acteurs». Cfr. A. Obey, *Théâtre I*, cit., p. 121.

²² «Les personnages parleraient et agiraient rarement, au fond d'un sorte de recul fait de lenteur et de silence». Ivi, p. 122.

²³ Secondo quanto raccontato da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I, 58 sgg.), la vicenda costituisce l'evento scatenante della rivoluzione popolare che rovescia la monarchia e pone le basi per l'insediamento della Repubblica Romana. Durante l'assedio della città di Ardea, i figli del re, insieme ad altri nobili, si recano a Roma di nascosto per spiare l'attività delle proprie mogli durante la loro assenza causata dalla guerra. Certo delle

degli eventi, e quella dei classici corifei, dotati tuttavia di indipendenza rispetto al coro. Infatti, nei momenti più salienti della pièce, i due recitanti arrivano ad agire al posto dei personaggi, o a interagire con essi. Ad esempio, nel secondo atto, il recitante narra l'ossessione che tormenta Tarquinio e che lo induce a lasciare la sua casa per introdursi di nascosto nella stanza di Lucrezia, della quale violerà il sonno; nel descrivere l'inquietudine del personaggio, è il recitante stesso a mimarne la marcia agitata e sostenuta, mentre Tarquinio appare in scena solo nel momento in cui si introduce nella casa della donna. O ancora, nel terzo atto, quando Lucrezia, oltraggiata, si ritrova sola nella sua stanza, realizza il misfatto e pensa a togliersi la vita, l'unica voce che riesce a raggiungerla – seppure invano – è quella della recitante, che prova a convincerla che non ha colpa nella violenza subita.

Anche in questa pièce, Obey e Saint-Denis impiegano il coro, ma lo fanno in modo ben diverso rispetto a *Noé*: si tratta infatti di un coro più simile a quello greco²⁴, e cioè meno grottesco rispetto a quello degli animali portato in scena nello spettacolo precedente. I cori che si presentano in scena sono in realtà diversi: dapprima quello dei soldati romani, poi quello composto dalle ancelle di Lucrezia, e infine quello della folla, composto dai cittadini romani, nel pieno di una sommossa popolare, che infuriano nelle strade per scacciare il re, padre del colpevole, e tutta la sua dinastia. Entrambi i gruppi utilizzano toni solenni e misurati, cadenzati dall'armonia e dall'eleganza della danza.

Come nel teatro Nō, anche l'equilibrio di *Le viol de Lucreèce* si gioca sul rapporto tra il recitante, detto *waki*, e il personaggio, detto *shite*: mentre il primo, come abbiamo visto, narra la vicenda, scandisce gli eventi e guida lo sviluppo scenico, il secondo incarna ed esegue l'azione²⁵. Lo schema recitante-personaggio tipico del teatro Nō, nella pièce di Obey, viene però duplicato: non uno ma due recitanti, Bing e Boverio, sono affiancati da due personaggi, Marie-Hélène Dasté per il ruolo di Lucrezia e Aman Maistre per il ruolo di Tarquinio. Dopo la scena introduttiva, i due recitanti – gli unici due personaggi ad indossare maschere, e vestiti in maniera pressoché identica così da ridurre al minimo la differenziazione di genere –

indiscusse e insuperabili qualità della moglie Lucrezia, Collatino conduce gli altri nobili, tra i quali Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo, presso la sua dimora, per visitarla nel cuore della notte. Mentre le nuore del re si abbandonano a banchetti e comportamenti lascivi, Lucrezia è intenta nella tessitura della lana, circondata dalle sue ancelle. Sesto Tarquinio, colpito dalla bellezza e dalla fedeltà della donna, è colto dal desiderio irrefrenabile di possederla ad ogni costo. La notte seguente, si introduce di nascosto nella stanza della donna al fine di sedurla; alla resistenza di Lucrezia, Sesto Tarquinio risponde minacciandola con una spada. Dopo aver ceduto, Lucrezia confessa al marito all'amico Lucio Giunio Bruto l'accaduto, per poi togliersi la vita con un pugnale nascosto sotto la veste. Collatino e Bruto, per vendicarla, provocano una sommossa popolare che scaccia la monarchia dei Tarquini, inaugurando la Repubblica Romana.

²⁴ Cfr. E. Baranska, *La dramaturgie d'André Obey*, cit., p. 14.

²⁵ Per un'analisi approfondita della messinscena, cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., pp. 46-49.

prendono posto su due troni, posti uno a destra e uno a sinistra del proscenio, e per gran parte dello spettacolo parlano dai loro pulpiti, instaurando dunque con la platea una relazione più diretta, in quanto intermediari tra la rappresentazione e il pubblico.

Con l'obiettivo di tracciare e animare «un certain ordre tragique»²⁶, che fosse innovativo rispetto allo standard tragico ottocentesco, Obey e Saint-Denis, per questo spettacolo, guardano a un'esperienza ben precisa degli allievi di Copeau. Come già anticipato nel primo capitolo, infatti, *Le viol de Lucrèce* deve molto al lavoro portato avanti dagli allievi dell'École du Vieux-Colombier, guidati da Suzanne Bing, sul *Nō Kantan*, che nel 1924 doveva costituire il saggio di fine anno della Scuola, poco prima della chiusura seguita dal trasferimento in Borgogna. Saint-Denis, che aveva seguito le evoluzioni del lavoro pur senza prendervi parte, ne era rimasto fortemente affascinato; in egual misura, Obey, tra i pochi ad aver avuto la possibilità di assistere, prima che Maistre si infortunasse, alla prova generale, aperta ad alcuni amici di Copeau, ne conserva il ricordo. A tal proposito, è indicativo quanto Saint-Denis riporta nel testo di una conferenza del 1953, dal titolo *Genèse de son travail*:

Una volta, nel 1931 – portavo in scena a Londra – con la Compagnie des Quinze – la prima di *Le viol de Lucrèce* – il primo spettatore che venne a salutarmi alla fine fu Arthur Waley – il più eminente traduttore di *Nō*, e in particolare del *Kantan*, sul quale aveva lavorato Suzanne Bing. Mi disse gentilmente: «Vedo che il mio lavoro non è stato inutile»²⁷.

Anche Waley figura tra i pochi ad aver visto la prova generale di *Kantan*; stando a quanto riportato nella biografia inedita su Saint-Denis ad opera di Georges Lerminier, assistendo alla prima londinese di *Le viol de Lucrèce*, il legame di filiazione tra i due spettacoli gli era apparso evidente durante tutta la rappresentazione²⁸.

Anche negli altri spettacoli portati in scena dalla Compagnie des Quinze riecheggiano tematiche drammaturgiche e pratiche sceniche già sperimentate sotto la guida di Copeau, dagli ex allievi dell'École du Vieux-Colombier e dai Copiaus in Borgogna. Ad esempio, il teatro *Nō* sembra influenzare anche l'elaborazione di *Violante* da parte di Saint-Denis e Henri

²⁶ A. Obey, *Théâtre I*, cit., p. 122.

²⁷ «Lorsqu'en 1931 – je donnai à Londres – avec la Compagnie des Quinze – la première du *Viol de Lucrèce* – le premier spectateur qui vint me voir à la fin fut Arthur Waley – le plus éminent traducteur de *Nōs* et en particulier celui de *Kantan*, sur lequel Suzanne Bing avait travaillé. Il me dit gentiment : “Je vois que mon travail n'a pas été inutile”». M. Saint-Denis, *Genèse de son travail. Conférence de Monsieur Saint-Denis*, novembre 1953, 8 fogli dattiloscritti con correzioni manoscritte. FMSD, 4-COL-83/36, p. 5.

²⁸ Cfr. G. Lerminier, *Michel Saint-Denis*, cit., FMSD, 4-COL-83/2(1), p. 20.

Ghéon²⁹. In una lettera inedita al drammaturgo, dalla quale si evince quanto la creazione collettiva tra autore e compagnia sia una costante non esclusiva della collaborazione con Obey, Saint-Denis lo spiega chiaramente:

[...] il personaggio di Violante si precisa per me nel modo seguente: la vedo, una volta in costume, come un personaggio un po' estraneo agli altri, cioè mi sembra che il suo costume debba permettere di farne un personaggio inventato, per cui il costume è fatto soprattutto per servire la recitazione: un personaggio dall'espressione abbastanza giapponese [...]³⁰.

O ancora, la terza opera che Obey scrive per i Quinze, *La bataille de la Marne*³¹, concepita sul modello dei *Persiani* di Eschilo, prende spunto dal lavoro collettivo portato avanti da autore e attori attraverso gli esercizi di improvvisazione. Anche questa rappresentazione prevede la presenza di un duplice coro: quello dei soldati, e quello formato dalle donne del villaggio. Ma non solo; lo spettacolo costituisce la sintesi di una serie di ricerche pregresse che trovano ora compimento. Infatti, lo sviluppo della pièce ha al centro la tematica della guerra, che era già stata esplorata da una parte degli attori della Compagnie des Quinze ai tempi della Scuola, dopo il temporaneo abbandono del lavoro su *Amal ou la Lettre du roi*, e

²⁹ *Violante* di Henri Ghéon, da *La paysanne de Vallecas* di Tirso de Molina; regia di Michel Saint-Denis; musiche di Roland-Manuel; scene e costumi di André Barsacq; coreografia di Joselito. Debutto: 21 febbraio 1933, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi. Tournée: Théâtre du Vieux Colombier, Parigi, dal 21 febbraio al 20 marzo 1933. Interpreti della prima messinscena: Louis Raymond (Don Gabriel de Herrera); Sylvain Itkine (Cornejo); Marie-Hélène Dasté (Dona Violante); Ivan Denis (Aguet); Georgette Any (Polonia); Michel Saint-Denis (Don Vincent de Tortose); Georges Rollin (Luzon); Ives Forget (Don Pedro de Mendoza); Pierre Assy (Rupio); Monys Prad (La vieille fermière de Vallecas); Marie Servane (Dona Sérafina); Sylvia Bataille (Zarzuela); Pierre Alder (Don Luis). Le informazioni riportate sono ricavate dai sette fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/469(1)-(7).

³⁰ «[...] le personnage de Violante se précise pour moi de la façon suivante : je la vois, une fois déguisée, comme un personnage un peu étranger aux autres, c'est-à-dire que son déguisement me paraît permettre d'en faire un personnage inventé, dont le déguisement est fait, avant tout, pour servir le jeu : un personnage assez Japonais d'expression [...]». Lettera di Michel Saint-Denis a Henri Ghéon, lettera del 26 ottobre 1932. FMSD, 4-COL-83/184.

³¹ *La bataille de la Marne* di André Obey; regia di Michel Saint-Denis; scene di André Barsacq; costumi di Marie-Hélène Dasté. Debutto: 3 dicembre 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi. Riconoscimenti: Prix Brieux conferito ad André Obey il 17 dicembre 1931. Tournée: Les Célestins, Lione, dal 20 al 23 gennaio 1932; New Theatre, Londra, dal primo febbraio al 2 marzo 1932; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, dal 4 al 6 marzo 1932; Cercle Royal Artistique et littéraire, Anversa, 12 marzo 1932; Association internationale pour l'extension et la culture de la langue française, Verviers, 14 marzo 1932; Nouveau Théâtre, Douai, 18 marzo 1932. Interpreti della prima messinscena: Marie-Hélène Dasté (France); Suzanne Bing (La Mère, La dame de Soissons); Marie-Madeleine Gautier (Première femme); Marguerite Cavadaski (Sylvie, Seconde femme); Marthe Herlin (Troisième femme); Suzanne Maistre (Quatrième femme); Georgette Assy (Cinquième femme); Auguste Bovério (Le messenger); Aman Maistre (L'officiel, Le soldat allemand); Jean Dasté (Premier soldat, François); Pierre Alder (Seconde soldat); Pierre Assy (Troisième soldat); Jean Saran (Quatrième soldat); Jean Villard (Cinquième soldat); Michel Saint-Denis (Le paysan, Le docteur, Le jardinier, Le chauffeur de taxi). Le informazioni riportate sono ricavate dagli otto fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/446(1)-(8), e dal rapporto per l'attribuzione de Prix Brieux alla pièce di Obey, redatto a cura del segretario onorario M. René Doumic, «Institut de France, Académie Française, Séance publique annuelle», 17 décembre 1931.

poi di nuovo posta alla base di uno dei primi scenari composti collettivamente dai Copiaus nel 1926, dal titolo, per l'appunto, *La guerre*. Un discorso non dissimile si adatta anche a *La vie en rose* di Armand Salacrou³²; i due spettacoli, accomunati dalla tematica, vengono sempre messi in scena nell'arco della stessa serata, andando a comporre quello che viene definito dalla stampa un «diptyque historique»³³.

Allo stesso modo, in *Lanceurs de graines* di Jean Giono³⁴, è possibile ritrovare i risultati della ricerca espressiva scaturiti dal contrasto tra città e campagna e sulle partiture gestuali degli artigiani nell'esercizio del loro mestiere, che – come abbiamo visto nei precedenti capitoli – sono al centro della sperimentazione condotta in Borgogna. In *Loire*, ancora di Obey³⁵, trova spazio il lavoro sulla trasposizione performativa degli elementi naturali, mentre

³² *La vie en rose* di Armand Salacrou; regia di Michel Saint-Denis; scene di Lucien Coutaud; costumi di Lucien Coutaud. Debutto: 3 dicembre 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi. Tournée: Les Célestins, Lione, dal 20 al 23 gennaio 1932; New Theatre, Londra, dal 1 febbraio al 2 marzo 1932; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, dal 4 al 6 marzo 1932; Cercle Royal Artistique et littéraire, Anversa, 12 marzo 1932; Association internationale pour l'extension et la culture de la langue française, Verviers, 14 marzo 1932; Nouveau Théâtre, Douai, 18 marzo 1932. Interpreti della prima messinscena: Suzanne Bing (La concierge); Marguerite Cavadaski (Noémie); Georgette Assy (Liane); Marthe Herlin (La bourgeoise); Madeleine Koechlin (La bonne); Suzanne Maistre (La charcutière); Marie-Hélène Dasté (La nounou, Une élégante); Michel Saint-Denis (Le cocher, L'allumeur des réverbères); Aman Maistre (Le Prince, Le raccommodeur de porcelaine et camelot); Ivan Denis (Le professeur); Pierre Alder (Le bourgeois, L'ouvrier); Jean Dasté (Le père La Colique); Jean Saran (Le jeune homme, Le marchand de journaux); Pierre Assy (Monsieur Justin); Jean Villard (Belloche); Marie-Madeleine Gautier (Le soldat, Une élégante). Le informazioni riportate sono ricavate dai fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/418 e 4-COL-83/445(1)-(8).

³³ La definizione è di Edmond Sée. Cfr. E. Sée, *Première au Vieux-Colombier (Compagnie des Quinze)*. Bataille de la Marne de M. A. Obey, *La vie en rose, un acte de M. Salacrou, «L'œuvre»*, 9 dicembre 1931, p. 6.

³⁴ *Lanceurs de graines* di Jean Giono; regia di Michel Saint-Denis; scene di André Barsacq, costumi di Marie-Madeleine Gautier. Debutto: 1 ottobre 1932, Théâtre de la Comédie, Ginevra. Prima rappresentazione a Parigi: 8 novembre 1932, Théâtre Montmartre. Tournée: Théâtre de la Comédie, Ginevra, 1 ottobre 1932; Montreux, Kursaal, 4 ottobre 1932; Théâtre Municipal, Losanna, 6 ottobre 1932; Grenoble, 7 ottobre 1932; Etoile-Théâtre, Saint-Etienne, 20 ottobre 1932; Les Heures (salle Rameau), Lione, 21 ottobre 1932; Théâtre Municipal, Beaune, 22 ottobre 1932; Théâtre d'Orléans, Orléans, 30 ottobre 1932; Théâtre Montmartre, Parigi, dal 8 novembre al 4 dicembre 1932; Wyndham's Theatre, Londra, 8 luglio 1933; Arts Theatre Club, Londra, dal 14 al 21 febbraio 1934. Interpreti della prima messinscena: Louis Raymond (Aubert); Auguste Boverio (Maître Antoine); Pierre Alder (Premier ouvrier); Yves Forget (Seconde ouvrier); Pierre Assy (Troisième ouvrier); Georges Rollin (Quatrième ouvrier); Sylvain Itkine (Le colporteur); Monys Prad (Madame Delphine); Marguerite Cavadaski (Catherine); Marie Servane (Marthe); Sylvia Bataille (Berthe). Le informazioni riportate sono ricavate dagli undici fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/467(1)-(11).

³⁵ *Loire* di André Obey; regia di Michel Saint-Denis; costumi e maschere di Marie-Hélène Dasté; scene di Théodore Strawinsky; musiche di Claude Arrieu. Debutto: 27 aprile 1933, Théâtre du Vieux Colombier, Parigi. Tournée: Wyndham's Theatre, Londra, dal 19 al 25 giugno 1933. Interpreti della prima messinscena: Monys Prad (Loire); Marie-Hélène Dasté (Ogiluse); Marie-Madeleine Gautier (Orgèle); Marthe Herlin (Orille, Madame B.); Marie Servane (Ogilve); Georgette Assy (Ogesthe); Suzanne Nivette (Maria); Sylvia Bataille (Louise); Dora Casati (La sorcière); Auguste Boverio (Le pêcheur); Sylvain Itkine (Le paysan); Yves Forget (Pierre); Jean Saran (Le chêne); Pierre Assy (Le renard); Georges Rollin (Le hibou); Max Morise (Aigue Neire); Pierre Alder (Monsieur B.); Le Choeur des Eaux: Pierre Alder, Ivan Denis, Louis Félix, Lazare Fuchsmann, Madelaine Koechlin, Dominique Loris. Le informazioni riportate sono ricavate dagli undici fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/470(1)-(11).

in *La mauvaise conduite* di Jean Variot³⁶ viene portata in scena la ricerca sulla recitazione in maschera, sulla farsa e sui personaggi fissi.



Figure 3-6: Loire, 1933



³⁶ *La mauvaise conduite* di Jean Variot, da *Menecmi* di Plauto; regia di Michel Saint-Denis; scene di René Moulaert; costumi realizzati dagli Atelier Mathieu-Solatgès. Debutto: 5 novembre 1931, Théâtre du Vieux-Colombier, Parigi. Tournée: Les Célestins, Lione, dal 20 al 23 gennaio 1932; New Theatre, Londra, dal 1 febbraio al 2 marzo 1932; Théâtre de la Comédie, Ginevra, 1 e 2 ottobre 1932; Théâtre Municipal, Losanna, 5 ottobre 1932; Théâtre Municipal, Orléans, 30 ottobre 1932; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 16 e 17 dicembre 1932; Auditorium de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 6 e 7 aprile 1933. Interpreti della prima messinscena: Marguerite Cavadaski, poi sostituita da Simone Guisin (Erotie); Marie-Madeleine Gautier (Mme Ménechme); Suzanne Maistre, poi sostituita da Marie Servane (Première esclave); Georgette Assy, poi sostituita da Sylvia Bataille (Deuxième esclave); Jean Villard, poi sostituito da Sylvain Itkine (Ménechme); Auguste Bovério (Società, Le médecin); Jean Dasté, poi sostituito da Georges Rollin (Messénion); Michel Saint-Denis (Legoinfre, Le commissaire); Pierre Alder (Cylindre); Aman Maistre, poi sostituito da Louis Raymond (Le père, Le marchand de tapis); Pierre Assy (Premier marin); Jean Saran, poi sostituito da Yves Forget (Deuxième marin). Le informazioni riportate sono ricavate dagli undici fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/444(1)-(11).

2. *L'École des Quinze*

Sin dal 1930, consapevole del numero esiguo degli ex Copiaus coinvolti nel progetto della compagnia professionale, Saint-Denis si dedica al reclutamento di nuovi allievi da formare in seno al gruppo dei Quinze. In un articolo che abbiamo già citato, *La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier*, espone chiaramente quanto la scuola sia intrinsecamente connessa alla struttura della compagnia:

Occorre tutelare le forze creative che si svilupperanno secondo il proprio andamento attraverso un'organizzazione materiale solida.

Per prima cosa, attuare un reclutamento di elementi nuovi che rimetteranno in piedi una scuola, sotto la compagnia attuale; non possiamo trovare degli elementi nelle scuole ufficiali: l'insegnamento che vi viene proposto, lo spirito che vi regna, deformano l'essere umano invece di formarlo. Al momento cerchiamo dunque quattro ragazze e cinque ragazzi. Abbiamo difficoltà a trovarli³⁷.

Nella presentazione della prima stagione, Saint-Denis descrive la scuola dei Quinze come una necessità della compagnia. All'interno di essa, le nuove reclute vengono formate secondo i principi attraverso i quali sono stati formati gli attori che compongono il gruppo, e dunque – almeno apparentemente – in assoluta continuità rispetto all'École du Vieux-Colombier e in Borgogna:

Dallo scorso primo settembre un nuovo piccolo gruppo di cinque allievi ha iniziato il suo addestramento presso il nostro studio di Ville-d'Avray, dove prepariamo i nostri spettacoli. I principi a cui si ispira l'insegnamento di questi giovani *sono gli stessi di cui è stata provata l'efficacia*, per quasi dieci anni, per formare la Compagnia. Le materie sono identiche: musica, improvvisazione, lavoro corale, dizione, canto, ginnastica, danza, ritmo, lavori manuali del teatro.

L'esistenza di una scuola affianco alla Compagnia ci sembra una necessità vitale. Non abbiamo altro modo per aumentare di numero che formando

³⁷ «Il faut abriter les forces de création qui se développeront selon leur propre mouvement, derrière une organisation matérielle solide. D'abord, opérer un recrutement d'éléments neufs qui viennent, sous la troupe actuelle, reformer une école; nous ne pouvons pas trouver d'éléments dans les écoles officielles: l'enseignement qui y est donné, l'esprit qui y règne, déforment l'être humain au lieu de le former. Nous cherchons actuellement quatre jeunes filles et cinq jeunes hommes. Nous avons du mal à les trouver». M. Saint-Denis, *La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier*, cit., p. 62.

noi stessi degli elementi che l'insegnamento ufficiale non saprebbe offrirci³⁸.

Le scelte lessicali compiute in questo brano conferiscono alla scuola una connotazione precisa: Saint-Denis parla in termini di efficacia, e l'efficacia implica per natura l'idea di un risultato, di un obiettivo prefissato. Se la necessità di istituire una scuola all'interno della compagnia coincide con l'impostazione che era appartenuta a Copeau, l'École des Quinze dimostra sin dalle prime istanze un'impostazione ben diversa. Per comprendere l'entità di questa differenza, è sufficiente confrontarla con un documento coevo che abbiamo in parte già analizzato, prodotto dal Patron per presentare la compagnia. Ripercorrendo l'esperienza pedagogica fiorita all'interno del Vieux-Colombier, scrive:

Il termine «scuola» applicato all'insegnamento di un'arte ha una risonanza austera. Evoca facilmente delle idee e delle immagini che sembrano poco compatibili con la libertà che richiede la condizione di un'espansione drammatica. La scuola di cui parlo non aveva niente di rigido né di pedante. Vi praticavamo soprattutto il rispetto dell'individuo in tutta la sua spontaneità. Essa formava una famiglia, un'amicizia in cui i giochi si alternavano a degli esercizi ben regolamentati e a delle lezioni attraenti e varie. I giovani vi imparavano a conoscere la loro arte sotto ogni aspetto, a comprenderla, a rispettarla, a dedicarvisi anima e corpo, a considerarla come la più nobile tra le professioni³⁹.

I due registri appaiono dunque ben diversi: Copeau pensa alla sua Scuola come a un luogo protetto in cui gli allievi possano fare esperienza dell'attività teatrale, in modo libero e spontaneo, senza regole precostituite, o standard da raggiungere; al contrario, l'École des

³⁸ «Depuis le 1er septembre dernier un petit groupe nouveau de cinq élèves a commencé son entraînement dans notre studio de Ville-d'Avray, où se préparent nos réalisations. Les principes qui président à l'enseignement de ces jeunes gens sont *ceux-là même qui ont été éprouvés* pendant presque dix ans pour former la Compagnie. Les matières sont identiques : musique, improvisation, travail choral, diction, chant, gymnastique, danse, rythme, travaux manuels du théâtre. L'existence d'une école à côté de la Compagnie nous apparaît comme une nécessité vitale. Nous n'avons pas d'autre moyen pour nous accroître que de former nous-mêmes des éléments que l'enseignement officiel ne saurait nous offrir». *L'école des Quinze*, in *Théâtre du Vieux-Colombier, La Compagnie des Quinze, saison théâtrale janvier-avril 1931*, p. 13. FMSD, 4-COL-83/374. Il corsivo è di chi scrive.

³⁹ «Le terme "école" appliqué à l'enseignement d'art a une résonance austère. Il évoque facilement des idées et des images qui semblent peu compatibles avec la liberté que demande la condition d'une expansion dramatique. L'école dont je parle n'avait rien de rigide ni de pédant. On y pratiquait avant tout le respect de l'individu dans toute sa spontanéité. Elle formait une famille, une amitié où les jeux alternaient avec des exercices bien réglementés et des leçons attrayantes et variées. Les jeunes y apprenaient à connaître leur art sous tous ses aspects, à le comprendre, le respecter, à s'y consacrer corps et âme, à le considérer comme la profession la plus noble». J. Copeau, *«Le début des Quinze à Paris. Jacques Copeau pour la Nation. Paris, août 1931»*, p. 2. MHDA-CdQ-1.

Quinze di Saint-Denis si fonda sulla necessità di accrescere la compagnia, e quindi di formare degli attori che possano presto andare in scena, secondo quello che possiamo iniziare a chiamare un protocollo.

Il piccolo gruppo di allievi-attori, estranei o quasi al circolo Copeau, che nel 1930 si affianca ai nove ex Copiaus è così composto: Marthe Herlin, Suzanne Maistre⁴⁰, Pierre Alder (nome d'arte di Pierre Rischmann), Pierre Assy e Jean Saran. Le lezioni dell'École des Quinze hanno ufficialmente inizio i primi di settembre del 1930, nello studio di Ville-d'Avray. Da una lettera inedita che Saint-Denis, soddisfatto dal lavoro costante e fruttuoso delle prime settimane, invia allo zio, si intuisce una certa fretta nel processo formativo: «Durante la prima settimana, abbiamo potuto testare il nostro piccolo gruppo di allievi con un lavoro molto serrato; arrivano già a formare una piccola compagnia regolare, precisa e dedicata al lavoro»⁴¹. Del resto, le prime settimane della scuola coincidono con l'inizio delle prove di *Noé*, che di lì a poco prenderanno il sopravvento su qualsiasi altra attività della compagnia.

Nell'esplorazione del Fonds Michel Saint-Denis, la carenza di fonti precise sulla struttura dell'École des Quinze desta qualche sorpresa, soprattutto se si pensa alla mole documentaria prodotta da Copeau rispetto alla sua iniziativa pedagogica. Per ricostruirne la conformazione, occorre dunque fare appello alle memorie inedite di Pierre Rischmann (Alder), che riporta – sebbene a distanza di anni – un programma quotidiano molto serrato:

Alle 9.00, una mezz'ora di ginnastica, seguita da esercizi ritmici o lavoro corale, o improvvisazione (senza maschera), o dizione o lavori manuali, o «modelage» o danza. Rientro a Versailles per pranzo, per riprendere dalle 14.30 alle 16.30 con le prove che a volte vanno avanti fino alle 19.00. In questo caso l'orario viene modificato⁴².

⁴⁰ Suzanne Maistre, sorella di Saint-Denis e moglie di Aman Maistre, rimane nell'elenco degli allievi sebbene abbia partecipato all'esperienza dei Copiaus. Al contrario, Marguerite Cavadaski, detta anche Margot – che aveva seguito le lezioni dell'École du Vieux-Colombier e l'avventura in Borgogna; era inoltre sentimentalmente legata a Jean Villard – fa parte di questo piccolo gruppo di allievi solo inizialmente; ma già nella brochure di presentazione della prima stagione, il suo nome figura tra quelli della compagnia: «*Direction* : Michel Saint-Denis. *Compagnie* : Suzanne Bing, Marguerite Cavadaski, Marie-Hélène Dasté, Marie-Madeleine Gautier, Auguste Boverio, Jean Dasté, Aman Maistre, Michel Saint-Denis, Jean Villard. *Élèves* : Marthe Herlin, Suzanne Maistre, Pierre Alder, Pierre Assy, Jean Saran». Cfr. *Théâtre du Vieux-Colombier, La Compagnie des Quinze, saison théâtrale janvier-avril 1931*, p. 1. FMSD, 4-COL-83/374.

⁴¹ «Nous avons pu, pendant la première semaine, bien saisir notre petit groupe d'élèves par un travail très serré ; il constitue déjà une petite équipe régulière, exacte et ardente au travail». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 19 settembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

⁴² «À 9 heure, une demie heure de gymnastique, suivi d'exercices rythmique ou travail choral, ou improvisation (sans masque), ou diction ou travaux manuels, ou modelage ou danse. Je rentre déjeuner à Versailles pour reprendre à 14 heures et 30 jusqu'à 16 heures et 30 des répétitions qui vont parfois jusqu'à 19

Nel 1933, in un'intervista sulla sua attività di direttore artistico e regista della compagnia, Saint-Denis descrive i Quinze come la naturale prosecuzione della trasferta nella Côte-d'Or, che a sua volta considera l'ovvio passo successivo agli anni della Scuola. Parlando dei Copiaus, traccia una routine che non si discosta da quella ricordata da Rischmann:

Ci alzavamo alle 7.00 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 maschera⁴³.

Questo breve estratto ci aiuta a vedere quanto per Saint-Denis la messa a punto di un sistema di addestramento dell'attore vada di pari passo con la rielaborazione della sua esperienza come allievo di Copeau. Si tratta di un aspetto che caratterizza fortemente la sua carriera futura: buona parte delle sue conferenze, degli articoli, dei testi che pubblica tra gli anni Cinquanta e Sessanta, degli appunti per le lezioni in Inghilterra e in Nord America, contengono al loro interno una narrazione del suo passato al Vieux-Colombier, degli anni in Borgogna, delle pratiche teatrali e pedagogiche sviluppate dal Patron e poste poi alla base del suo *acting training* da questo esatto momento in poi. Il corpus di questi documenti contribuisce a costruire un racconto alterato non solo dagli anni che passano e dalla memoria che scema, ma anche dal processo di legittimazione – che tradisce e trasfigura la matrice originaria da cui deriva – attraverso il quale Saint-Denis crea «un mantello con cui coprirsi» che convalidi il suo metodo protocollare confermandone l'efficacia.

Tornando al documento di riferimento per ricostruire la struttura dell'École des Quinze, ossia le memorie inedite di uno degli allievi che vi hanno preso parte, Rischmann prosegue spiegando l'assetto interno alla scuola. Prima delle vacanze estive, già nel luglio del 1930, gli allievi avevano seguito alcune lezioni con Suzanne Bing; ma è dal mese di settembre

heures du soir. Dans ce cas l'emploi du temps est modifié». P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 282.

⁴³ «Nous nous levons 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 le rythme, la danse, puis venaient les exercices de diction et, enfin, les recherches de mimique avec le masque». M. Saint-Denis intervistato da M.H. Berger, in M.H. Berger, *La Compagnie des Quinze qui fit ses débuts, en Bourgogne, dans les villages, est aujourd'hui l'un des théâtres d'art intéressant de Paris*, «Excelsior», 19 mars 1933, p. 5.

che hanno inizio tutti gli insegnamenti⁴⁴. Si sofferma in particolare sugli insegnanti dei vari corsi: Jean Dasté insegna ginnastica, Jean Villard si occupa delle lezioni di ritmo, Marie-Hélène Dasté del mimo; è invece Suzanne Bing a guidare la maggior parte delle lezioni di improvvisazione, in linea con l'approccio che era appartenuto a Copeau. Ai componenti della compagnia si aggiungono i coniugi Forestier: il marito, scultore, aiuta gli attori a modellare la creta per forgiare le maschere, mentre la moglie, sarta, si occupa dei costumi. Malgrado Saint-Denis non figure tra gli insegnanti, Rischmann specifica: «[Suzanne Bing] non è più la sola a insegnarci le leggi di Copeau, [...] poiché è Saint-Denis che decide»⁴⁵.

Tuttavia, con l'inizio delle prove del *Noé* per il debutto della Compagnie des Quinze, la scuola passa in secondo piano, e gli allievi si allenano per conto loro: «Con le prove, il lavoro della Scuola è tralasciato e ci istruiamo da soli. [...] Andiamo al Jardin des Plantes per studiare gli animali»⁴⁶. Questa pratica, che come abbiamo già rilevato era utilizzata anche nella Scuola del Vieux-Colombier, serve agli allievi-attori a prepararsi per interpretare il coro degli animali presente nella prima pièce che Obey scrive per i Quinze⁴⁷. Si tratta dunque di un esercizio condotto in funzione dello spettacolo.

Nel quinto capitolo del suo scritto, dedicato al periodo di prova e messinscena di *Le viol de Lucrèce*, Rischmann si sofferma su un episodio di grande interesse per la nostra ricerca. Riferendosi alla première del secondo spettacolo dei Quinze, racconta di un prologo in maschera preparato a sorpresa – persino montato in segreto – da Saint-Denis, Boverio, Maistre e Dasté, sulla base di precedenti improvvisazioni. Lo sketch, che non era stato annunciato né sulla locandina né nel programma della serata, doveva costituire una farsa

⁴⁴ «Les cours ont repris plus agréablement et pas seulement avec Suzanne Bing». Cfr. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 280. In tutto l'elaborato, Rischmann non mostra simpatia nei confronti di Bing; più avanti ne critica l'approccio dominante e fortemente ancorato a quelle che egli recepisce come «teorie»: «Suzanne Bing ne peut pas vivre sans exercer sa domination avec toutes les théories ancrées en elle». Ivi, p. 347. Non è escluso, tuttavia, che Rischmann sia turbato da un approccio critico e riflessivo, semplicemente diverso da quello fortemente concreto e pragmatico proposto da Saint-Denis, volto soprattutto alla formazione di un repertorio collaudato che possa girare in tournée e garantire sostentamento alla compagnia.

⁴⁵ «[Suzanne Bing] elle n'est plus la seule à nous enseigner les lois de Copeau, [...] puisque c'est Saint-Denis qui décide». Ivi, p. 283.

⁴⁶ «Avec ces répétitions, le travail de l'École est relâché et nous nous instruisons nous même. [...] Nous allons au Jardin des Plantes pour étudier ces animaux». Ivi, p. 293.

⁴⁷ Rischmann riepiloga il lavoro da lui condotto sul personaggio dell'orso: «Sans costume ni masque, dans le simple appareil d'un costume de bain, devenir un ours me révèle les possibilités de mon corps et sa magie. La sincérité et la volonté font découvrir la vérité. Même si cette vérité n'est pas visible, reconnue par les autres, l'important c'est de l'avoir en soi. Je suis beaucoup plus ours que ne l'imaginent ceux qui me regardent, marchant les jambes écartées dans un balancement régulier, les bras levés et les mains pendantes. Ils reconnaissent l'ours mais il faudra le costume pelage et le masque pour qu'ils trouvent cette vérité que j'ai trouvée sans cet habillage. [...] Je crois que c'est, si on veut bien me croire, un exemple imbattable, une preuve qui ne peut être niée, de la transformation réelle de l'homme comédien en une autre nature, obtenue par la sincérité et uniquement par elle». Ivi, p. 294.

introduttiva, richiamando il lavoro fatto in Borgogna con Copeau⁴⁸. Ma il pubblico, che si aspettava di assistere alla rappresentazione di una tragedia, reagisce al prologo con profondo fastidio, tanto che i quattro sono costretti a ritirarsi e procedere con lo spettacolo normalmente. Nell'analisi che ne fa l'autore, l'episodio acquisisce una valenza tutt'altro che trascurabile:

Questo incidente di cui abbiamo compreso le ragioni ebbe per me importanti conseguenze. [...] Saint-Denis fu sconvolto dall'insuccesso di un'idea venuta da lui e dal suo personaggio «Knie», del quale non indossò più la maschera. L'improvvisazione sparì completamente dalle nostre attività, mentre io ero stato ingaggiato per le mie qualità di improvvisatore, e vi nutrivò grandi aspettative. Nella scuola, avevo confermato questo dono con delle recite, ma ciò non uscì dal nostro piccolo gruppo di quattro o cinque persone, e Saint-Denis non vi assistette⁴⁹.

Da questo brano emergono chiaramente due peculiarità della scuola. Il primo è l'abbandono da parte di Saint-Denis della pratica dell'improvvisazione. Una simile defezione desta qualche stupore, soprattutto se si pensa agli esiti del lavoro fatto soprattutto da Saint-Denis in Borgogna, o ancor più alla struttura delle scuole d'arte drammatica che fonda a partire dal trasferimento a Londra, nella totalità delle quali l'improvvisazione detiene un ruolo essenziale e primario, come vedremo nel prossimo capitolo. Ma a ben guardare, il racconto di Rischmann non si distacca da quanto si evince dal carteggio inedito tra Saint-Denis e Copeau. In una lettera del novembre 1930, quindi solo due mesi dopo l'inizio ufficiale dell'École des Quinze, il nipote scrive al maestro: «Ci consacreremo a *Noé* e riserveremo appena un giorno a settimana all'improvvisazione»⁵⁰. Non è dunque scontato che l'episodio del prologo abbia avuto il peso che Rischmann gli attribuisce, ma senza dubbio una riduzione

⁴⁸ Si tratta probabilmente del prologo di cui parlano Saint-Denis e il Patron nel carteggio del dicembre 1930: per migliorare la riuscita del divertissement-improvvisazione ideato per seguire la messinscena di *Le viol de Lucrèce*, Copeau consiglia al nipote di precedere lo spettacolo con un prologo, attraverso il quale presentare al pubblico gli improvvisatori. Lettera di Jacques Copeau a Michel Saint-Denis, 21 dicembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

⁴⁹ «Cet incident dont nous avons compris les raisons eut pour moi d'importantes conséquences. [...] Saint-Denis fut très affecté par cet échec d'une idée venue de lui et de son personnage "Knie" dont il ne remit plus jamais le masque. L'improvisation disparut totalement de nos activités, alors que j'avais, en principe, été engagé pour mes qualités d'improvisateur et j'en attendais beaucoup. À l'école j'avais confirmé ce don avec les jeux, mais cela ne sortait pas de ce tout petit groupe de quatre ou cinq personnes et Saint-Denis n'y assistait pas». Cfr. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), pp. 316-317.

⁵⁰ «Nous allons nous consacrer à *Noé* et réserver juste une journée par semaine à l'improvisation». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 29 novembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

nella pratica dell'improvvisazione in favore delle prove rientra nelle intenzioni di Saint-Denis de ben prima del debutto di *Le viol de Lucrèce*.

Il secondo aspetto che emerge dal brano sull'insuccesso, riguarda la posizione della scuola rispetto al lavoro della compagnia. Nelle memorie di Rischmann, gli allievi appaiono a più riprese abbandonati a loro stessi, senza una guida che li indirizzi. Anche durante l'estate del 1931, una volta rientrati dalla prima tournée a Londra, la situazione sembra la medesima:

Abbiamo ricominciato i nostri esercizi. Confermo le mie inclinazioni per l'improvvisazione, con i miei compagni della scuola. Tutto ciò sfortunatamente non esce dalle quattro mura della nostra cantina-laboratorio, e nessuno assiste alle nostre creazioni, certamente modeste, ma che Saint-Denis sbaglia a trascurare, perché ciascuno di noi vi si esprime molto bene e rivela delle attitudini altrimenti soffocate dalla timidezza, come per Marthe Herlin e Suzanne Maistre⁵¹.

Questo clima si protrae fino ad agosto dello stesso anno, dopo il rientro dalle vacanze estive: «La prima settimana non è affatto dedicata al teatro. Senza troppe energie, portiamo avanti uno studio su *Antigone*, da presentare come esercizio della scuola»⁵². Ma a quanto Rischmann scrive di seguito, pare che l'esercizio richiesto dagli insegnanti non rientri in un programma formativo preciso, e al contrario costituisca una sorta di distrazione, un diversivo che tenga gli allievi occupati fin quando la nuova pièce a cui sta lavorando *Obey – La bataille de la Marne* – non sia finalmente pronta per le prove⁵³. Ed è infatti solo quando viene consegnata loro una traccia indicativa del primo atto, priva di battute, che il lavoro della scuola riprende a pieno ritmo:

Esercizi ritmici, cori, sciarade, senza improvvisazione purtroppo. Dobbiamo preparare il primo atto della pièce che Obey sta scrivendo, sulla Marna. Cerchiamo la marcia dei soldati stanchi, in ritirata, smarriti in un bosco. In cinque, dobbiamo rappresentare migliaia di uomini. Senza

⁵¹ «Nous avons recommencé nos exercices. Je confirme mes dispositions pour l'improvisation, avec mes camarades de l'école. Tout cela ne sort malheureusement pas des quatre murs de notre grenier atelier et personne n'assiste à nos réalisations modestes certes, mais que Saint-Denis a tort de négliger car chacun de nous s'y exprime fort bien et doit révéler des aptitudes étouffées par la timidité comme pour Marthe Herlin et Suzanne Maistre». Cfr. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 325.

⁵² «La première semaine n'est guère consacrée au théâtre. Nous faisons mollement une étude d'*Antigone* que nous devons présenter comme exercice de l'école». Ivi, p. 336.

⁵³ «Il est évident que nous ne menons pas un vie normale, logique. Le travail pour lequel nous sommes là n'arrive pas à commencer. À l'école nous travaillons vaguement à l'*Antigone* [...]. Elle est destinée à nous tenir en haleine pour masquer le retard du reste». Ivi, p. 340.

l'appoggio di un testo, attraverso la coordinazione dei movimenti si stabilisce tra noi un legame fraterno, e diventiamo quei soldati.

Vale lo stesso per le donne, alle quali è assegnato un compito più difficile.

Noi uomini mimiamo la marcia, ma le donne sono immobili nell'attesa e nel dolore⁵⁴.

Dalla testimonianza lasciata da Rischmann, emerge il quadro di una scuola che è tale solo sulla carta. Ogni esercizio svolto dagli allievi, è concepito, proposto e sviluppato in funzione dell'attività professionale dei Quinze. Sebbene esista all'interno della compagnia un'istituzione appositamente preposta alla loro formazione, la forma di apprendimento che essi fruiscono si realizza soprattutto attraverso il contatto con chi esercita il mestiere all'interno del contesto *produttivo*, e cioè partecipando alla produzione degli spettacoli, assistendo alle prove, rubando con gli occhi l'arte dei colleghi-insegnanti più esperti. Una formazione, insomma, non dissimile da quella che, come abbiamo visto nel primo capitolo, deve aver ricevuto Saint-Denis negli anni in cui la sua mansione era quella di segretario generale del Vieux-Colombier, di tuttofare, di assistente discreto ai mestieri della scena. In quest'ottica, l'assenza di altre fonti documentarie sull'École des Quinze, può forse essere considerata a sua volta un indizio: essa deve esser stata non un *milieu* di indagine, ricerca e sperimentazione *pedagogica* come era stata la Scuola di Copeau e Suzanne Bing, bensì un bacino nel quale allenare gli allievi-attori in modo che potessero sin da subito far parte della compagnia, trasmettendo loro le tecniche che erano appartenute ai Copiaus attraverso l'attività *produttiva*. Il fine ultimo non è trovare un attore nuovo che consenta di riscoprire le leggi antiche del teatro, ma formare una squadra di elementi con i quali mettere a punto un repertorio e andare in scena.

L'ultimo anno di esistenza della Compagnie des Quinze è difficile da ricostruire. Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, i contrasti interni al gruppo originario degli ex Copiaus, emersi già a partire dalla seconda stagione, causano a più riprese separazioni, ripensamenti e defezioni. Nel 1933, la maggior parte dei membri fondatori hanno abbandonato la compagnia. Saint-Denis decide allora di lasciare Parigi nella speranza di

⁵⁴ «Exercices rythmiques, chœurs, charades, sans improvisation malheureusement. Nous devons préparer le premier acte de la pièce qu'Obey est en train d'écrire, sur La Marne. Nous cherchons de marches de soldats fatigués, en retraite, perdus dans un bois. À 5 hommes nous devons représenter des milliers d'hommes. [...] Sans l'appui d'un texte, par la coordination de nos mouvements il s'établit un lien fraternel et nous devenons ces soldats. Il en est le même pour les femmes pour qui la tâche est plus difficile. Nous les hommes, nous mimons la marche mais elles les femmes, elles sont immobiles dans l'attente et la douleur». Ivi, pp. 340-341.

ritrovare in Provenza un contesto produttivo più propizio⁵⁵. Già nell'aprile del 1932, in una lettera inedita, aveva espresso al Patron il desiderio di dedicarsi maggiormente alla formazione dell'attore: «Infine, vorrei approfittare del fatto che lo stabilizzarsi della mia attività mi permetterà di respirare, e del fatto che reciterò meno per cercare di formare un piccolo nuovo gruppo di cinque o sei giovani che lascerai in seguito alla compagnia. Ho, qui, un gran numero di domande»⁵⁶. Jean Giono e Darius Milhaud propongono a Saint-Denis di creare una scuola a Aix-en-Provence, che prende il nome di «Beaumanoir»⁵⁷. La nuova iniziativa, che mantiene il nome di «Compagnie des Quinze», è volta a replicare l'intesa creativa che esisteva tra i Quinze all'inizio degli anni Trenta, raggiunta dopo anni di lavoro insieme. Dai comunicati stampa conservati nel Fonds Michel Saint-Denis è evidente come la struttura della scuola, al

⁵⁵ Durante un incontro col Patron, Saint-Denis espone allo zio i suoi progetti sul trasferimento in Provenza, come si evince dall'annotazione del 26 novembre 1933 riportata nel diario di Copeau: «J'ai déjeuné ce matin avec Michel [Saint-Denis]. J'ai eu une agréable surprise en le trouvant beaucoup moins défait que je ne l'avais craint. Il semble en bonne santé, assez équilibré, et parle de la situation théâtrale avec bon sens. Je me suis gardé de parler d'autre chose et, sur ce terrain, la conversation a été cordiale. Il dit qu'il veut s'installer à Aix-en-Provence avec un petit groupe». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 362.

⁵⁶ «Enfin, je voudrais profiter du fait que le beau établissement de mon affaire me permettra de respirer et du fait que je jouerai moins pour tâcher d'entraîner un petit groupe nouveau de cinq ou six jeunes gens que je laisserai à l'ensuit de l'exploitation. J'ai, ici, un assez grand nombre de demandes». Lettera di Michel di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 2 aprile 1932. FMSD, 4-COL-83/111.

⁵⁷ Sul trasferimento in Provenza esiste un documento interessante firmato da Jean Giono, che presenta l'iniziativa come una nuova speranza per il teatro: «Il est évident que je ne pensais pas à Beaumanoir quand, pour la première fois, j'engageais Michel Saint-Denis à venir se fixer en Provence. Nous étions lui, Dullin, Bovério et moi à Manosque. Je ne pensais à rien. C'était à l'époque où Paris vomissait ses valeurs (je ne sais pas d'ailleurs pourquoi je parle au passé). Il n'y avait de place que pour la médiocrité ou pour des artistes un peu "garce". Tous les bons, tous les solides et tous les honnêtes fuyaient sur les routes, hagards, éberlués, ravis de retrouver des arbres et de l'herbe, mais effrayés de ne plus entendre au fond de leurs oreilles le bourdonnement de l'avalanche. Tous un peu pervers malgré tout, souffrant de l'être, essayant de faire prendre pour logique et obligatoire la marque des travaux forcés qu'ils portaient imprimés dans leurs cœurs mais prêts au fond d'eux – mêmes à la plus sauvage des révoltes pour gagner la liberté, la grande liberté dont ils venaient d'entendre chanter le vent dans les larges forêts. Ainsi, comme dans une sorte de moyen-âge, des peintres et des poètes retournaient à la solitude des champs. Solitude ? Elle était déjà autour de nous pendant que nous parlions, Dullin, Saint-Denis, Bovério et moi. [...] C'est à Vachères que se trouve la maison historique. [...] C'est là que tout a été décidé : de la fuite de Paris, de la création de la Compagnie des Quinze en Provence. C'est là que se sont creusées les fondations de "Beaumanoir" et l'espérance du théâtre. Un cent millième à peine de ce que nous avons rêvé dans cette auberge s'est réalisé aujourd'hui. Il faut beaucoup de temps pour féconder la solitude. Son ventre gras ne porte que les enfants de cent amours». J. Giono, *Texte sur l'installation en Provence de la Compagnie des Quinze*, 1 foglio manoscritto. Nel FMSD sono presenti sia l'originale che una copia dattiloscritta; entrambe le versioni sono senza indicazione di data. Cfr. FMSD, 4-COL-83/187 e FMSD, 4-COL-83/480.

centro del nuovo progetto⁵⁸, mantenga l'impostazione dell'École des Quinze⁵⁹. Ma, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, ben presto l'assenza di investitori che sostengano l'impresa⁶⁰ spinge Saint-Denis a recarsi in Inghilterra.

Alla ricerca di fondi che gli consentano di mantenere la scuola a Beaumanoir, Saint-Denis incontra l'appoggio degli ammiratori londinesi che conservano il ricordo delle tournée inglesi della Compagnie des Quinze. Si tratta però di un sostegno condizionato, disposto a sovvenzionare l'iniziativa didattica di Saint-Denis a patto che essa si svolga a Londra. Allettato dall'offerta, Saint-Denis accetta di trasferirsi nella capitale inglese, dove fonderà, come vedremo nel prossimo capitolo, il London Theatre Studio e più tardi l'Old Vic Theatre Centre. Il trasferimento in Inghilterra rappresenta per Saint-Denis non solo una sicurezza economica, ma anche la possibilità di emanciparsi definitivamente dall'ombra di Copeau: «Se accettai l'offerta di Londra, è in particolare perché sapevo che lì mi sarei ritrovato solo, lontano dai miei vecchi appoggi, lontano anche dal mio maestro Copeau, al quale, a Parigi, era naturale attribuire la vera paternità di tutto ciò che producevo»⁶¹.

⁵⁸ A titolo di esempio, cito uno dei testi prodotti da Saint-Denis per pubblicizzare l'iniziativa a Beaumanoir: «Entre le 1er mai et le 1er octobre, la Compagnie des Quinze, en même temps qu'elle jouera en Provence, ouvrira une école internationale d'art dramatique, destinée d'une part aux élèves professionnels français, d'autre part aux amateurs ou professionnels étrangers». M. Saint-Denis, *Histoire et projets de la Compagnie des Quinze*, 5 fogli dattiloscritti, p. 5. FMSD, 4-COL-83/397. Esiste una traduzione in inglese del documento, prodotta probabilmente al fine di suscitare interesse tra i possibili finanziatori londinesi, in 2 fogli dattiloscritti; il documento riporta in apice la dicitura «Dossier MStD». Cfr. MHDA-CdQ-16. Purtroppo, nessuna delle due versioni del testo riporta una datazione. È in ogni caso lecito ritenere che il documento sia stato prodotto tra la fine del 1934 e l'aprile del 1935.

⁵⁹ Riporto di seguito la parte dedicata alla scuola di un articolo apparso nella rivista dell'Alliance Française nel gennaio del 1935: «La Compagnie assure, d'un bout de l'année à l'autre, l'enseignement d'un groupe d'une dizaine d'élèves; l'accès de ce groupe "choral" est ouvert aux élèves français et étrangers parlant français, qui se destinent au métier du théâtre. Les candidats doivent être doués pour la musique. L'enseignement comporte: gymnastique, danse, chant, diction chorale et individuelle, interprétation, mimique, improvisation, travaux manuels concernant le costume, la décoration, le masque. En outre, les élèves prennent, le plus souvent possible, contact avec la scène en y assurant les parties chorales et les petits rôles. Les éléments les plus doués peuvent être engagés dans la Compagnie qui pourvoie ainsi à son recrutement. L'été de juillet à septembre, l'école s'ouvre à tous les élèves amateurs et professionnels, français et étrangers, qui participent à la réalisation du grand spectacle de plein air. Ce cours s'ouvrira en juillet 1935 à l'occasion des répétitions de *L'Odyssee*». Cfr. Belles-Lettres, *Un effort d'art dramatique: Les Quinze*, «Revue de la fédération britannique», n. 22, janvier 1935, pp. 18-20, p. 20. La paternità del testo va assegnata a Saint-Denis; infatti, nella sezione del MHDA affidata a Consolini, si trova un documento composto dall'elenco delle opere dirette da Saint-Denis fino al 1956, seguito da un foglio dattiloscritto con firma autografa in apice, dal titolo *Saison 1934-1935*, che riporta il brano citato. Sul foglio, Marie-Hélène Dasté ha scritto a penna: «notes pour vol. École (suites de la Compagnie des Quinze)». Cfr. MHDA-CdQ-20c.

⁶⁰ La stampa dà conto del tentativo da parte di Saint-Denis di promuovere la scuola di Beaumanoir con una serie di conferenze dedite ad attirare nuovi allievi e possibili mecenati. A titolo di esempio, cfr. G.N., *Aix sera-t-elle le siège d'un centre théâtral? Un belle conférence de M. Michel Saint-Denis*, «Petit Marseillais», 18 décembre 1933, p. 4.

⁶¹ «Si j'acceptai l'offre de Londres, c'est en particulier parce que je savais que là, je me trouverais seul, séparé de mes appuis anciens, séparé aussi de mon maître Copeau, à qui il était naturel à Paris, que l'on attribuât la véritable paternité de tout ce que je produisais». G. Lerminier, *Michel Saint-Denis*, cit., FMSD, 4-COL-83/2(1), p. 31.

3. Storia e dissoluzione della Compagnie des Quinze

Al fine di considerare l'importanza che l'esperienza della Compagnie des Quinze ha avuto nella carriera di Saint-Denis e soprattutto nel porre i fondamenti dell'*acting training* che svilupperà in seguito, occorre sopperire alla lacuna presente nell'ambito degli studi e dunque tracciarne – per quanto brevemente – la storia. Come abbiamo visto nel corso di questo capitolo e in quello precedente, i Quinze iniziano a lavorare insieme nel settembre del 1930, per debuttare nel gennaio del 1931 al Vieux-Colombier⁶², con gli spettacoli *Noé* e *Le viol de Lucrèce* di Obey. La seconda stagione, nel medesimo teatro, va in scena dal novembre al dicembre del 1931 ed è composta da due creazioni: *La mauvaise conduite* di Jean Variot, e *La bataille de la Marne* di Obey che viene preceduto dall'atto unico *La vie en rose* di Armand Salacrou.

Al termine di due stagioni difficili, la Compagnie des Quinze soffre la mancanza di un teatro proprio; le condizioni dettate da Jean Tedesco e la convivenza al Vieux-Colombier di una programmazione teatrale e una cinematografica creano tensioni tra la compagnia e la direzione del teatro. In una lettera di sfogo, Saint-Denis scrive a Copeau di non essere più disposto a sopportare le condizioni del Vieux-Colombier, e di essersi rivolto a Charles Dullin in cerca di aiuto proponendogli una stagione condivisa tra la Compagnie des Quinze e L'Atelier al Théâtre Montmartre⁶³. Dopo lunghe e complesse contrattazioni, la condivisione della stagione 1932-1933 viene confermata⁶⁴: gli spettacoli dei Quinze e quelli della compagnia dell'Atelier si alternano; in tal modo i due gruppi hanno modo di condividere le spese e possono garantirsi una costanza di incassi prolungando la stagione. Mentre i Quinze

⁶² Al fine di ridurre il nesso esplicito tra Copeau e i Quinze, Saint-Denis prova inizialmente ad affittare la Salle Wagram per il debutto parigino della compagnia; questa sala, dotata di un ring da boxe, avrebbe permesso agli attori di recitare su una piattaforma rialzata, circondati dagli spettatori. Ma quando l'espedito si rivela poco funzionale e difficile da attuare, Saint-Denis opta per il Théâtre du Vieux-Colombier. Cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., pp. 44-45.

⁶³ «Quant à mes projets pour la saison d'après, je n'en ai pas de précis. Je sais seulement que je ne veux pas refaire une Saison à Paris dans les mêmes conditions, et qu'il est impossible de continuer à exploiter un local partagé entre le Cinéma et le Théâtre. Je serais en mesure de faire quatre mois à Paris, à condition que les autres mois de l'année soient pris par un théâtre. J'ai vu Dullin qui est, à l'heure actuelle, à fond de cale et qui me paraît disposé à un arrangement d'ensemble». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 15 gennaio 1932. FMSD, 4-COL-83/111.

⁶⁴ A Henri Philippon, Saint-Denis commenta l'abbandono del Vieux-Colombier da parte dei Quinze, e annuncia il programma deciso da lui e Dullin: «La Compagnie des Quinze débutera la saison prochaine, à Genève, où elle créera le *Lanceur de graines*, de M. Jean Giono. Elle restera dix jours en Suisse. Après quoi nous viendrons créer cette même pièce à Paris, au Théâtre de l'Atelier. Car, vous ne l'ignorez pas, nous abandonnons le Théâtre du Vieux-Colombier. M. Dullin veut bien nous donner l'hospitalité place Dancourt. Nos spectacles seront alternés. Si la Compagnie des Quinze crée la pièce de M. Jean Giono d'abord en Suisse, c'est pour permettre à M. Dullin de présenter sa générale à Paris le même jour. Lorsque nous jouerons à l'Atelier, la troupe de M. Dullin partira en tournée en province. Grâce à cette combinaison, nous pourrons présenter au public six spectacles en six mois». Cfr. H. Philippon, *Ceux de M. Michel Saint-Denis*, «L'intransigeant», 31 luglio 1932, p. 8.

sono in tournée in Svizzera, L'Atelier va in scena al Théâtre Montmartre con uno spettacolo diretto da Dullin. Terminata la tenuta parigina, L'Atelier parte per la tournée, e i Quinze si installano al Théâtre Montmartre a partire dall'8 novembre 1932.

La presentazione della stagione condivisa spiega le motivazioni dell'unione: entrambe le compagnie si trovano a dover affrontare la crisi in cui verte il teatro francese, ma intendono continuare a sostenere il rinnovamento della drammaturgia e della scena secondo linee estetiche indipendenti, per quanto simili⁶⁵. Gli studi compiuti da Marco Consolini per l'edizione dell'ottavo volume dei *Registres* mettono in luce l'interesse suscitato dall'esperimento di convivenza tra la Compagnie des Quinze e L'Atelier: Copeau, intento a sviluppare il suo progetto dell'«Union des Théâtres d'Avant-garde» spera di avvalersene per promuovere l'organizzazione⁶⁶. Per questa terza stagione, la Compagnie des Quinze prepara *Lanceurs de graines* di Jean Giono e riprende *Le viol de Lucrece*, al quale viene però aggiunto un atto unico di Obey, ispirato al poema shakespeariano, dal titolo *Vénus et Adonis*⁶⁷. In seguito a una serie di dissidi interni, sui quali ci soffermeremo a breve, Saint-Denis si trova a dover ingaggiare nuovi elementi⁶⁸. In ogni caso, la convivenza al Théâtre Montmartre ha vita breve: ben presto, tra le due compagnie germoglia un'accesa rivalità; onde evitare ulteriori disagi, Saint-Denis decide di rescindere il contratto con Dullin e di affittare lo Studio des Champs Élysées per la fine della stagione.

Per la quarta e ultima stagione, la compagnia torna al Vieux-Colombier, tra febbraio e maggio del 1933. Gli spettacoli che porta in scena sono *Violante* di Henri Ghéon, ispirata a *La Paysanne de Vallecas* di Tirso de Molina, e *Loire* di Obey, che sarà l'ultima messinscena della

⁶⁵ «L'Atelier et la Compagnie des Quinze se sont réunis pour jouer alternativement sur la scène du Théâtre Montmartre à Paris. Cette union, si elle est justifiée par la crise du Théâtre qui nous incite à augmenter notre effort dramatique et à l'étendre à la Province et à l'Étranger, est basée sur une communauté de vues quant à la nécessité d'un programme constructif, capable de ramener au Théâtre les jeunes générations d'écrivains et de spectateurs. En fait, ces deux Compagnies indépendantes, sous la conduite de deux chefs, pourront assurer, à Paris, au moins six spectacles en huit mois et grâce à l'alternance qu'elles pratiqueront, aller présenter ces spectacles, dans leur mise en scène intégrale, dans les principales villes de Province et de l'Étranger». Cfr. Dépliant-programme : *L'Atelier et la Compagnie des Quinze au Théâtre de Montmartre. Organisation saison 1932-1933*. FMSD, 4-COL-83/452.

⁶⁶ Consolini, che mi ha gentilmente anticipato qualche informazione a riguardo, approfondisce la questione nella sezione *Les projets des années Trente. Paris 1930-1935* del *Registres VIII*. Cfr. M. Consolini, *L'Union des théâtres d'avant-garde*, in J. Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, cit.

⁶⁷ In realtà, *Vénus et Adonis* fa il suo primo debutto nel luglio del 1932 a Londra, durante una tournée. Lo spettacolo va in scena per la prima volta nell'ambito di una rappresentazione privata, nella residenza di Lady Cunard e alla presenza dell'ambasciatore francese.

⁶⁸ «[...] c'est une nouvelle phase de l'existence des Quinze qui commence. Depuis Avril dernier, nous avons dû refaire notre organisation, modifier en partie la composition de notre Compagnie, appeler à nous quelques collaborateurs nouveaux, nous avons été aidés par l'ardeur des écrivains et des comédiens à venir travailler avec nous et par le dévouement de quelques amis français, aussi, il faut le dire, par l'empressement à nous soutenir du public anglais». M. Saint-Denis, *Théâtre Montmartre, communiqué*. FMSD, 4-COL-83/447.

Compagnie des Quinze a Parigi. È difficile ricostruire gli ultimi due anni della compagnia: l'unica pièce andata effettivamente in scena sembra essere *Don Juan*, adattato da Obey dalla commedia di Tirso de Molina, con Fresnay nel ruolo da protagonista⁶⁹. Lo spettacolo, presentato a Bruxelles il 12 gennaio 1934 e portato a Londra tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo dello stesso anno⁷⁰, non verrà mai messo in scena in Francia. La pièce viene successivamente ripresa da Obey e messa in scena da Copeau con il titolo *Le trompeur de Séville*: debutta a Parigi il 27 gennaio 1937, presso il Théâtre de la Porte Saint-Martin.

Oltre al suo ruolo di direttore artistico della Compagnie des Quinze, Saint-Denis cura la regia degli spettacoli e si occupa dell'organizzazione delle stagioni e delle tournée. Le responsabilità tecniche sono equamente suddivise tra i membri più competenti: Marie-Hélène Dasté si occupa dei costumi, Jean Dasté e Marie-Madeleine Gautier creano le maschere, André Barsacq progetta e realizza le scenografie, Aman Maistre provvede alle mansioni amministrative. Il comitato direttivo della compagnia – che Rischmann chiama «État Major»⁷¹ – è essenzialmente composto da Saint-Denis, Obey e Maiène, ai quali si aggiungono talvolta Auguste Boverio e Maistre. Tuttavia, Saint-Denis tende a concentrare su di sé il potere decisionale, causando contrasti interni e minando l'equilibrio del gruppo. Il piano programmatico che tenta di mettere in opera è il seguente: i primi mesi dell'anno lavorativo sono dedicati alla ricerca espressiva e drammaturgica, e contestualmente alla creazione degli spettacoli (quasi sempre due a stagione); al termine della preparazione, la compagnia debutta a Parigi⁷², con una tenitura di due o tre mesi, seguita da tournée in Svizzera, Olanda, Belgio, Inghilterra e, occasionalmente, in Spagna.

Come abbiamo già visto, gli attori della compagnia si considerano un *ensemble* uniforme ed equilibrato, senza la presenza di figure predominanti. Perciò, quando Saint-Denis e Obey

⁶⁹ *Don Juan* di André Obey, da *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina; regia di Michel Saint-Denis; scene di Georges Vakalo; costumi di Marie-Hélène Dasté. Debutto: 12 gennaio 1934, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles. Tournée: Globe Theatre, Londra, dal 26 febbraio al 5 marzo 1934. Interpreti della prima messinscena: Pierre Fresnay (Don Juan); Auguste Boverio (Le Roi); Michel Saint-Denis (Catalinon, valet de Don Juan); François Vibert (Le Sereno); Jean Saran (L'Inquisiteur, L'Etranger); Pierre Alder (Le Conseiller du Roi, Le Commandeur, Le Boulanger); Charles Albert (Alvar); Sylvain Itkine (Le Vieux); Georges Rollin (Ramon, Le Soldat); Marie-Hélène Dasté (Elvire, La Suivante de Lucrezia); Genica Athanasiou (La Mère de Juan); Sylvia Bataille (Anna); Marthe Herlin (La Suivante d'Elvire); Dora Pinska (La Suivante d'Anna). Le informazioni riportate sono ricavate dai tredici fascicoli sullo spettacolo presenti nel FMSD, 4-COL-83/471(1)-(13).

⁷⁰ Anche Copeau, nel suo diario, segnala il successo dello spettacolo nel contesto londinese; nell'annotazione del 2 marzo 1934, riporta: «Succès des Quinze à Londres, avec Fresnay (Don Juan). Ce sujet de mon extrême jeunesse. Comme cela est étrange». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 367.

⁷¹ Cfr. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 285.

⁷² Fanno eccezione alcuni spettacoli, che debuttano invece all'estero: *Lanceurs de grains* va in scena per la prima volta a Ginevra, il 1 ottobre 1932; *Vénus et Adonis* che debutta a Londra, il 12 luglio 1932; *Don Juan* che debutta a Bruxelles, il 12 gennaio 1934.

– con l’obiettivo di assicurare un maggiore successo alla prima stagione dei Quinze – impongono la scelta di Pierre Fresnay, attore della Comédie Française che si era formato al Conservatoire e grande ammiratore di Copeau, per il ruolo da protagonista in *Noé*, che l’autore aveva costruito sulle caratteristiche attoriali di Auguste Boverio, il resto della compagnia esprime un forte dissenso⁷³. La scelta appare infatti incoerente rispetto ai principi dei Quinze, che rifiutano il *vedettariato*, e gli altri componenti del gruppo temono che il pubblico e la critica possano recepire la presenza di Fresnay come la diretta conseguenza di una loro incapacità ad affrontare ruoli complessi e impegnativi⁷⁴.

Il pubblico sostegno che Copeau accorda ai Quinze è in qualche modo finalizzato a legittimare l’attività artistica della compagnia, ma allo stesso tempo ne mette in dubbio l’autonomia⁷⁵. Infatti, il pubblico e la critica percepiscono i Quinze come un’appendice del Patron, nonostante gli sforzi per l’affermazione di indipendenza. La differenza sostanziale tra l’opera del maestro e quella dei suoi discepoli ha a che fare con la vocazione, ed è pertanto difficilmente rintracciabile dall’esterno: se Copeau è interessato alla ricerca espressiva e pedagogica dell’attore⁷⁶, i Quinze prediligono l’aspetto performativo del teatro, l’andare in scena per un pubblico, a discapito della sperimentazione non finalizzata alla creazione di uno spettacolo.

Le tournée intraprese dalla Compagnie des Quinze riportano un successo maggiore rispetto alle stagioni parigine. Infatti, a Parigi, il moderato riconoscimento che la compagnia riesce a riscontrare viene spesso ricondotto all’intervento di Copeau. La città in cui ottengono maggiore successo è indubbiamente Londra. Nel 1931 la compagnia è invitata all’Arts Theatre Club a mettere in scena, davanti a un pubblico anglofono, le prime due creazioni.

⁷³ «Le choix de Pierre Fresnay pour jouer le rôle de Noé est assez mal reçu par les Copiaus. Cette décision a été prise par Obey, Saint-Denis, peut-être Madame Gompel et Maiène, mais les autres ne sont pas d’accord. Nous sommes une compagnie qui est où doit être la compagnie typique, exemplaire, rigoureuse». P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 292.

⁷⁴ «Alors prendre pour la lancer une vedette et une personnalité comme Pierre Fresnay c’est manquer de rigueur et laisser croire que nous sommes incapables de faire seuls notre entrée à Paris. [...] sa participation provisoire à notre action pourra faire penser et dire par la critique et d’autres censeurs, que sans lui, le succès ne s’imposerait pas. Notre État Major a manqué de confiance et fait affront à la troupe, sans vedettes, sans noms connus, nouvelle et fière de son indépendance». *Ibidem*.

⁷⁵ Del resto, ancora prima del debutto di *Noé*, Saint-Denis comunica a Copeau il timore della mancanza di riconoscimento dell’indipendenza della compagnia. In una lettera inedita della fine del 1930, il direttore dei Quinze scrive allo zio di aver saputo da Fresnay l’opinione di Gaston Baty sul loro prossimo debutto: «Si c’est bien, ce sera Copeau qui aura tout fait, si c’est mauvais ce sera eux». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 9 dicembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

⁷⁶ Dal diario di Copeau, è possibile evincere diversi tentativi di ingerenza e intromissione nel lavoro dei suoi ex allievi, volti a riavvicinarli – in gruppo o singolarmente – alla sua concezione di lavoro drammatico. A titolo di esempio, si veda l’annotazione del 3 maggio 1932, in cui fa riferimento a una serie di conversazioni avute con la figlia Maiène: «Je l’ai convaincue sur tous les points en ce qui concerne le travail ; j’ai commencé à ressaisir mon autorité». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 338.

Effettivamente, l'andamento della prima tournée è sorprendente: al termine della tenitura all'Arts Theatre Club, della durata di tre settimane, il teatro londinese prolunga l'ingaggio per altri otto giorni. Subito dopo, Bromson Albery, direttore dell'Ambassador's Theatre, propone ai Quinze di proseguire la tournée a Londra per altre due settimane, la prima all'Ambassador's e la seconda al New Theatre. Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, gli spettacoli dei Quinze ottengono larga approvazione e sostegno anche da parte di grandi personalità dell'ambiente teatrale inglese. Nonostante gli spettacoli siano in francese, il linguaggio teatrale basato principalmente sull'azione e sull'espressione del corpo riesce ad aggirare le barriere linguistiche. Inoltre, le pratiche performative utilizzate dagli attori in scena – le sequenze di mimo, l'uso delle maschere e del coro, la compresenza di recitazione, danza e canto – appaiono estremamente innovative al pubblico del West End.

Tra il 1934 e il 1935 Saint-Denis tenta di recuperare la compagnia, ma la maggior parte degli attori decide di abbandonare il gruppo per progetti più solidi e promettenti. Come abbiamo visto alla fine del paragrafo precedente, Saint-Denis prova a ingaggiare nuovi attori, ma con scarsi risultati; si stabilisce in Provenza, dove organizza una scuola per allievi-attori a Beaumanoir, vicino ad Aix-en-Provence. Tuttavia, anche questo tentativo ha vita breve. Saint-Denis parte allora per Londra nella speranza di trovare finanziatori. Trova effettivamente un appoggio in Inghilterra, ma la proposta che gli viene offerta è quella di spostare la scuola nella capitale inglese. Nel dicembre del 1935 la Compagnie des Quinze è definitivamente sciolta, e con essa la scuola di formazione per attori. Pochi mesi dopo, Saint-Denis lascia la Francia e si trasferisce a Londra.

Sin dalla sua fondazione, l'esistenza della Compagnie des Quinze è stata minata da due problematiche, fortemente interconnesse tra loro: da un lato l'insicurezza economica, dall'altro una forte divergenza rispetto alla direzione del gruppo. Per quanto ai fini di questa ricerca non occorra provare a ricostruire le varie fasi di una vicenda costellata di rivalità antiche e nuove, né ripercorrere gli alti e i bassi di un'impresa multiforme e incostante, un'analisi trasversale della dissoluzione dei Quinze permette di approfondire e mettere in luce alcune differenze tra Saint-Denis e gli altri eminenti eredi di Copeau. Infatti, attraverso lo studio dei carteggi inediti tra i componenti della compagnia, e attraverso una comparazione tra eguali che alcuni di loro per primi propongono, appare possibile definire con più accuratezza e precisione i contorni della cultura teatrale di cui Saint-Denis si fa portatore, traghettandola in un ambiente che mal conosce la matrice di derivazione, e ponendola alla base di un training attoriale che ne riscuote il favore.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la realizzazione del dispositivo scenico progettato da Saint-Denis e Barsacq costituisce un capitolo di spesa gravoso per le capacità finanziarie della compagnia, che si somma all'allestimento dello studio di Ville-d'Avray e all'affitto del Vieux-Colombier per le stagioni⁷⁷. Il sostegno della mecenate, Madame Gompel, non basta a tutelare il gruppo dall'insicurezza economica. Lo scambio epistolare – inedito – tra i due delinea una rete di rapporti governati dall'ostilità; i disaccordi accennati alla fine della prima stagione, precipitano già nella primavera del 1932⁷⁸, quando Saint-Denis invia le sue dimissioni come direttore artistico della Compagnie des Quinze, che vengono però rifiutate da Gompel e Obey⁷⁹. Il tenore della collaborazione rimane invariato fin quando Gompel, nell'ottobre dello stesso anno, chiede a Saint-Denis di liberare definitivamente lo studio di Ville-d'Avray⁸⁰. Da quel momento in poi, Saint-Denis si rivolge altrove in cerca di fondi, ed è costretto chiedere diversi prestiti per proseguire l'attività della compagnia. Una rapida consultazione del carteggio inedito tra Saint-Denis e Guillaume Besnard, agente generale della Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, lascia emergere un considerevole numero di debiti e pagamenti insoluti che ricadono sul direttore dei Quinze⁸¹.

⁷⁷ Nel maggio del 1932, Jean Tedesco sollecita a più riprese il saldo dei mesi di affitto arretrati. Cfr. corrispondenza tra Jean Tedesco e Michel Saint-Denis. FMSD, FMSD, 4-COL-83/372. Sulla situazione finanziaria della Compagnie des Quinze cfr. FMSD, 4-COL-83/392.

⁷⁸ Saint-Denis mette al corrente Copeau sui problemi finanziari della compagnia, come si evince da un'annotazione del 12 aprile 1932 nel diario del Patron: «Conversation avec Michel [Saint-Denis] qui m'expose sa situation». Il giorno dopo, Copeau scrive ad Agnès: «[M. Saint-Denis] a englouti en deux saisons, dans cette entreprise de quinze personnes, en jouant quatre spectacles, au moins deux cent mille francs. Sa détresse est grande». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 335.

⁷⁹ Il 30 aprile 1932, Michel Saint-Denis scrive a Marcelle Gompel: «Ma chère Marcelle, comme suite à notre conversation de jeudi, et dans le seul but de me mettre en mesure de réaliser les projets que je vous ai exposés, je vous remets, en votre qualité d'associée au sein de la Société d'Exploitation Théâtrale, ma démission de gérant, conformément à l'article 14 de l'acte de Société. Vous savez que je n'ai été amené à la pensée de me retirer que par la situation intérieure de la Compagnie qui ne me permet plus de poursuivre dans les mêmes conditions la réalisation de l'idéal artistique que nous nous étions fixés. Mais je reste actionnaire de la Société et vous savez que je suis prêt à m'entendre avec vous et avec André pour prendre les décisions que nous imposent les statuts». Il 4 maggio 1932, Marcelle Gompel risponde a Michel Saint-Denis: «Je vous informe que je me vois obligée de faire toutes réserves sur cette décision». Entrambe le lettere si trovano nel FMSD, FMSD, 4-COL-83/190.

⁸⁰ Lettera di Marcelle Gompel a Michel Saint-Denis, 11 ottobre 1932. FMSD, FMSD, 4-COL-83/190.

⁸¹ Il carteggio rientra nella porzione del MHDA che ho potuto visionare grazie a Marco Consolini. In particolare, queste lettere fanno parte di un fascicolo contenuto in una cartellina gialla dal titolo *Compagnie des Quinze: Administration*. La corrispondenza tra Saint-Denis e Besnard va dal 3 gennaio 1933 al 22 maggio 1935, ed è costituita da 36 lettere, alcune delle quali manoscritte, altre dattiloscritte, talvolta originali, talvolta copie. L'involucro che le contiene riporta un'analisi del carteggio in inglese di cui non sono riuscita a determinare l'autore, né la datazione. Chi scrive, considerata l'ingente somma di debiti che grava sulle spalle di Saint-Denis, arriva a ipotizzare che il suo trasferimento a Londra sia stato un modo per sfuggire ai suoi creditori: «My French is not perfect, but it is enough to get the drift of this correspondence. Guillaume Besnard was Agent for the Society of Authors and in 1931 Michel had received through him an advance of 10.000 francs from Armand Salacrou. My reading of the correspondence is that he also got something from Besnard himself and from Giono. From the first letter (1933) it is clear that nothing has been repaid. Thereafter some sums have to be repaid, but not on the regular basis originally agreed. Michel kept silent – on answered evasively through his Administrator. Besnard became very “nervé” – distressed. I begin to wonder if Michel's flight to England was

A una situazione economicamente così complessa, si aggiungono le divergenze interne riguardo alla direzione della compagnia. Al termine della prima stagione al Vieux-Colombier, sia Saint-Denis che gli altri membri del gruppo esprimono insofferenza rispetto alle condizioni di lavoro, e cercano, senza rinunciarvi, un nuovo equilibrio⁸². Il ruolo del direttore artistico viene messo in discussione dallo stesso Saint-Denis: in una lettera inedita a Obey, si dice stanco di dover curare a tempo pieno gli aspetti gestionali e organizzativi della compagnia, come prescritto dallo statuto dei Quinze, trascurando la creazione artistica⁸³. Ma allo stesso tempo, come si evince dalle memorie di Rischmann, gli attori della compagnia – soprattutto Jean Villard – leggono nel desiderio creativo di Saint-Denis una conduzione accentratrice e fortemente autoritaria, figlia della gestione dispotica che Copeau aveva instaurato al Vieux-Colombier e poi a Pernand⁸⁴.

Proprio Villard, insieme ad Aman Maistre, decide per primo di lasciare definitivamente la compagnia, di ritorno dalla tournée inglese del 1932. L'episodio che sancisce il distacco è noto: invitati a partecipare al Gala de L'Union all'Arts Theatre Club di Londra, Villard e Maistre riprendono quattro canzoni dei Copiaus e decidono di presentarsi come un duo di

partly a question of money – to get the channel between him and his creditors. A hell of a lot of money, I shall have thought, by today's standards». Cfr. MHDA-CdQ-26a.

⁸² A tal proposito, occorre segnalare un documento di grande interesse, conservato nella sezione del MHDA che ho avuto modo di consultare. Si tratta di quello che apparentemente si presenta come il verbale di un consiglio di amministrazione, redatto su carta intestata della Compagnie des Quinze. Sul primo foglio, sono riportate a penna – la mano sembra di Saint-Denis – le seguenti diciture: «Projet établi par la Compagnie en Juillet/Août 1931 (après la 1ere saison au Vieux-Colombier et après 1ere tournée à Londres)». Una calligrafia differente, probabilmente di Marie-Hélène Dasté, riporta in alto a destra: «Dossier MStD». Dalla lettura del testo emergono gli obiettivi comuni a tutti i membri della compagnia: «[...] retrouver un véritable point de départ, retourner à ce que aurait dû être à l'origine cette formation : une association de gens de métier maîtresse d'elle-même (capital travail) et de ses moyens d'existence (capital argent), exerçant son travail dans un esprit et suivant un mode de collaboration nécessaire à sa vie même, continuant ses recherches dans le but d'une production personnelle du groupe et de monter les spectacle composés par son auteur André Obey, suscitant une production d'auteurs dans le sens particulier qui est le sien, chacun apportant ses talents particuliers et tous se tournant vers un seul plus spécialement doué pour assurer la direction de l'entreprise. Cela supposerait la réunion de ce que nous appelons le capital travail et de ce qu'est le capital financier. S'il existe à l'heure actuelle un moyen capable d'opérer cette jonction et de créer d'ores et déjà cet organisme complet, nous devons l'envisager. Si après étude il apparaît impossible de continuer, au moment présent, cette société à la fois de travail et d'argent, nous devons considérer qu'elle est le moyen vers lequel nous tendons dans l'avenir pour nous permettre de réaliser les désirs et les besoins artistiques que nous éprouvons». Cfr. MHDA-CdQ-21, p. 1.

⁸³ «Il y a un fait, c'est que la situation intérieure de la Compagnie ne me permet pas de poursuivre dans les mêmes conditions mon activité la saison prochaine. Je suis obligé de me tourner d'un autre côté. Tu sais que mes conversations avec Dullin ont abouti, mais que le projet que nous avons formé ne viendra à exécution qu'à la fine de l'été. Je n'aurai donc pas la possibilité, et je n'ai pas le dessein, de consacrer tout mon temps à la gestion de l'exploitation de la Société Théâtrale, comme nous statuts m'en font un devoir». Lettera di Saint-Denis a André Obey, 30 aprile 1932. FMSD, 4-COL-83/233.

⁸⁴ «Villard m'explique que Copeau a échoué parce qu'il voulait tout faire, mettre en scène, jouer, administrer, écrire, choisir, décider. On ne voulait pas que Saint-Denis fasse de même et partager les responsabilités en délibérant pour le choix des pièces, les distributions des rôles, et monter les spectacles». Cfr. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 338. A tal proposito, cfr. anche J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, cit., p. 154.

voce e piano. Dato il successo riscosso con il loro numero, i due attendono la fine della stagione per lasciare la Compagnie des Quinze, che percepiscono come un'«insupportable contrainte»; con i loro nomi d'arte, «Gilles et Julien», si affermano come *chansonniers*⁸⁵.

Villard è aspramente critico nei confronti di Saint-Denis. Non ne fa alcun mistero, in una lettera inedita che gli invia prima di imbarcarsi nella nuova avventura, nell'estate del 1932. L'accusa che gli muove si unisce al coro di coloro che ne disapprovano la gestione accentratrice: «Hai mal condotto la barca, [...] hai perso completamente la semplicità. Non osavamo più nemmeno formulare una critica. Sei riuscito a identificarti col Patron nei suoi lati peggiori. [...] Gli assomigli persino nella vita privata»⁸⁶. Ma non solo; Villard gli rimprovera di aver trascurato la sua maschera-personaggio, che costituisce probabilmente il miglior risultato artistico che abbia raggiunto in Borgogna: «Avevi messo al mondo Knie, che aveva sentito le tue debolezze per trasformarle e renderle vive e divertenti. Portavi in te questo personaggio che amavo così sinceramente, che avrebbe potuto divenire qualcuno in teatro, il riflesso più autentico del tuo vero talento»⁸⁷. Sono trascorsi poco più di tre anni da quando Byd e Knie si erano definiti, in *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, «fratelli nella disgrazia», mentre i loro creatori e interpreti componevano insieme musiche e scenari per la «petite troupe à la campagne», di cui è ormai difficile rintracciare lo spirito collettivo.

Se è indubbio che gli anni di collaborazione e convivenza dell'antico gruppo dei Copiaus hanno dotato i Quinze di un linguaggio comune e di strumenti espressivi condivisi, in favore di realizzazioni sceniche corali, è anche vero che la più recente compagnia ne eredita le rivalità remote. Ad esse, se ne aggiungono di nuove: l'avversione per la postura autoritaria di Saint-Denis induce alcuni componenti a individuare in Obey un capo carismatico più democratico. Già nel 1932, la compagnia si divide in due fazioni⁸⁸, con un progetto di indipendenza guidato dall'autore e dai coniugi Dasté, ovviamente favorito dalla mecenate Gompel. Ma il tentativo ha vita breve⁸⁹: in una lettera inedita senza indicazione di data,

⁸⁵ Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 161-162.

⁸⁶ «Tu as mal dirigé la barque, [...] tu as manqué totalement de simplicité. On n'osait même plus formuler une critique. Tu as réussi à t'identifier au Patron dans ses pires côtés. [...] Tu lui ressembles jusque dans ta vie privée». Lettera di Jean Villard a Michel Saint-Denis, 28 agosto 1932. FMSD, 4-COL-83/278.

⁸⁷ «Tu avais mis au monde Knie, qui avait si bien senti tes faiblesses pour les transformer et les rendre vivantes et plaisantes. Tu portais en toi ce personnage que j'aimais si sincèrement, qui aurait pu devenir quelqu'un au théâtre, reflet le plus authentique de ton véritable talent». *Ibidem*.

⁸⁸ Il 1° gennaio 1932, Copeau annota nel suo diario: «Dislocation intérieure des Quinze». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 331.

⁸⁹ Tra le cause del fallimento, ha senza dubbio un peso rilevante la relazione extraconiugale che Maiène intraprende con Obey, e che la porta alla separazione da Jean Dasté. Dal diario di Copeau, che si trova nella posizione di intermediario tra i due coniugi, si intuisce il carattere tormentato di questo rapporto. Cfr. ivi, pp. 335-338, in particolare le annotazioni tra il 7 aprile e il 3 maggio 1932.

Maiène chiede a Saint-Denis di riappacificarsi con Obey: «Se le cose tra André e te si spezzano definitivamente, sarà irreparabile, e ora è ancora tempo di salvaguardare ciò che sempre considererò come l'essenziale, pur conservando l'indipendenza necessaria – e su ciò tu ed io siamo d'accordo»⁹⁰. L'essenziale, per Maiène, è la collaborazione creativa tra regista e autore, tra Saint-Denis e Obey:

Infatti, credo che grazie innanzitutto a delle buone e vere pièce, concepite in accordo con quanto crediamo e possiamo materialmente realizzare (poiché secondo me è quello l'unico tesoro che ancora possediamo, e che non bisogna sprecare perché è inestimabile, e che deriva da una collaborazione lavorativa tra André e te), grazie a ciò (che è la sola cosa autentica), con un po' di fortuna che potrebbe riservarci l'avvenire, e con una certa continuità, il risultato credo sarà migliore, considerando le persone che siamo⁹¹.

Ma la corrispondenza – inedita – tra il regista e il drammaturgo è ormai pregnante di rancore reciproco. Nel giugno del 1933 Obey scrive a Saint-Denis: «Ti ringrazio per le tue due lettere. Certo, non hanno più il tono del 1931. Niente ha più il tono del 1931. Niente ce l'avrà mai più. Occorre riconoscerlo. Non credo che sia tanto difficile»⁹². Gradualmente anche Maiène accetta e riconosce l'inevitabile fine della Compagnie des Quinze:

Io non credo affatto a questa riedificazione e riorganizzazione graduale. Ritengo che non siamo in alcun modo capaci di realizzarla, ci ridurremmo solo a un sottoprodotto di ciò che i Quinze erano all'origine, ma più povero, più mediocre, più vanitoso. Forse più disinteressato, forse più

⁹⁰ «Si le choses craquent définitivement entre André et toi ce sera irréparable et maintenant il est encore temps de sauvegarder ce que je considérerai toujours comme l'essentiel, tout en gardant l'indépendance nécessaire – et là-dessus nous sommes d'accord toi et moi». Lettera di Marie-Hélène Dasté a Michel Saint-Denis, s.i.d. FMSD, 4-COL-83/221.

⁹¹ «Car je crois que grâce d'abord à de bonnes et vraies pièces conçues en accord avec ce que nous croyons et pouvons matériellement réaliser (car là est selon moi l'unique trésor que nous possédons encore, et qu'il ne faut pas gaspiller car il est inestimable, et qui résulte d'une collaboration de travail entre André et toi), grâce à ça (qui est la seule chose véritable), certaines hasards heureux que peut bien nous réserver l'avenir, et une certaine continuité, le résultat sera je crois bien meilleur, étant donné les gens que nous sommes». Lettera di Marie-Hélène Dasté a Michel Saint-Denis, s.i.d. FMSD, 4-COL-83/221.

⁹² «Je te remercie de tes deux lettres. Bien sûr, elles n'ont plus le ton de 1931. Rien n'a plus le ton de 1931. Rien ne l'aura plus jamais. Il faut nous faire à cela. Je ne crois pas que cela soit très difficile». Lettera di André Obey a Michel Saint-Denis, 29 giugno 1933. FMSD, 4-COL-83/233.

realmente unito, forse più devoto. Ma inizio ad avere orrore della «buona volontà»⁹³.

E la situazione non cambia neanche con la messinscena del *Don Juan*, per cui il gruppo si riunisce un'ultima volta⁹⁴. Ma la dissoluzione della Compagnie des Quinze ha un peso considerevole, e non solo nella vita di Saint-Denis che opta per l'espatrio⁹⁵. Ad esempio, Rischmann, che negli ultimi tempi era divenuto il braccio destro di Saint-Denis, rivede nell'esperienza con i Quinze l'apice della sua carriera; in una lettera del 1983, rimprovera aspramente Maiène che si astiene dal nominare Saint-Denis e la Compagnie des Quinze in ogni intervento pubblico dedicato all'eredità teatrale di Copeau⁹⁶. Vale la pena citare la risposta di Maiène:

Conoscevo troppo la «versione originale» dei suoi insegnamenti per poter arrivare a considerarlo come un mio maestro. Lui stesso lo ammetteva e comprendeva pienamente. Ciò non mi impedisce affatto di riconoscere le sue grandi qualità e l'importante ruolo che ha avuto nel trasferire tutto ciò che aveva appreso in Francia, in Inghilterra, in Canada e in America. Quanto alla Compagnie des Quinze, contrariamente a quanto pensa, resto fortemente legata al suo ricordo – come potrebbe essere diversamente? E mi rammarico quanto lei della sua dissoluzione troppo rapida⁹⁷.

⁹³ «Moi je ne crois plus du tout à cette réédification et réorganisation graduelle. Je ne nous crois à aucune degré capables de la réaliser et nous n'aboutirions qu'à un sous-produit de ce qu'étaient les Quinze à l'origine, c'est-à-dire plus pauvre, plus médiocre, plus vaniteux. Peut-être plus désintéressé, peut-être plus réellement uni, peut-être plus dévoué. Mais je commence à avoir horreur de la "bonne volonté"». Lettera di Marie-Hélène Dasté a Michel Saint-Denis, s.i.d. FMDS, 4-COL-83/221.

⁹⁴ Lo si evince da un'altra lettera di Obey a Saint-Denis: «Et je sens, non sans amertume, combien notre situation a changé depuis l'été de 1931. Je pense – comme toi, au fond – que nous avons, depuis 3 ans, trop frappé sur le clou anglais et que notre coup de marteau est de plus en plus faible. Si nous avons pu faire de la présentation de *Juan*, un "performance dramatique en soi", désintéressé, sans souci des conséquences ni des contingences, notre situation "commerciale" eût été bien meilleure et bien plus forte». Lettera di André Obey a Michel Saint-Denis, 25 gennaio 1934. FMDS, 4-COL-83/233.

⁹⁵ In un'intervista inedita, Saint-Denis crea un parallelo tra la dissoluzione della Compagnie des Quinze e la chiusura dell'Old Vic Theatre Centre, segnalando i due eventi come le rotture più importanti nell'arco della sua carriera: «There have been two essential breaks. The first was in 1934, when my Compagnie des Quinze disbanded; the second was the abandonment of the Old Vic school in 1952, where I had been director-general from its beginning in 1946». A.C.H. Smith, *Profil Michel Saint-Denis*, s.i.d. FMDS, 4-COL-83/6.

⁹⁶ Lettera di Pierre Rischmann [Alder] a Marie-Hélène Dasté, 14 febbraio 1983. FMDS, 4-COL-83/606. Si tratta di una lunga lettera in cui Rischmann parla dell'importanza che ha avuto a suo parere la Compagnie des Quinze, sia per il teatro che per ogni attore che vi abbia partecipato. Detentore di un punto di vista che tende probabilmente a idealizzare gli anni a fianco di Saint-Denis, descrive l'ex direttore artistico come l'unica figura in grado di recuperare ciò che rimaneva dell'esperienza dei Copiaus in Borgogna.

⁹⁷ «Je connaissais trop la "version originale" de ses enseignements pour pouvoir jamais le considérer comme mon maître. Il l'admettait et le comprenait très bien. Cela ne m'empêche nullement de reconnaître ses grandes qualités et le rôle important qu'il a joué en transplantant tout ce qu'il avait appris en France, en Angleterre, au Canada et en Amérique. Quant à la Compagnie des Quinze, contrairement à ce que vous pensez,

Rischmann non ha torto nel considerare la risposta di Maiène un po' affettata, di circostanza: la figlia maggiore di Copeau sembra infatti voler mantenere una posizione moderata, onde celare il contrasto che da sempre aveva minato la relazione tra i due cugini. Ma nell'esplorazione di parte del suo archivio, dall'organizzazione in dossier che conferisce ai documenti (ad esempio «Dossier MStD», «Dossier Quinze» ecc.) emerge la chiara intenzione di proporre un'analisi del rapporto di filiazione tra il Patron e i suoi allievi/eredi, mettendo in luce le deformazioni della «pensée mère». Commentando un articolo di Irving Wardle⁹⁸, Maiène scrive:

Ciò che Irving Wardle (nell'articolo p. 25 in «Theatre en Europe») segnala come divergenza (falso) = differenze essenziali tra J[acques] C[opeau] / M[ichel] S[ain]t[-]D[enis]: «S[ain]t[-]D[enis] contrariamente a C[opeau] era essenzialmente interessato a una nuova scrittura e raggiungere il successo dei Quinze [attraverso] l'opera di un autore interno A. Obey»⁹⁹ – Arci falso. Mettere bene in luce la nascita della Compagnie des Quinze (la cui «virtù» è scomparsa anche a Londra) rispetto a quella che non era più composta dalla squadra dei Copiaus, che aveva ricevuto direttamente l'insegnamento di J[acques] C[opeau]. «L'autore interno» (derivato dal Vieux-Colombier) André Obey – è J[acques] C[opeau] che l'ha messo in

je reste très attachée à son souvenir – comment pourrait-il en être autrement ? Et je déplore tout autant que vous sa dissolution trop rapide». Lettera di Marie-Hélène Dasté a Pierre Rischmann [Alder], 8 marzo 1983. FMDS, 4-COL-83/606. Questo scambio epistolare, inedito, si trova nel FMDS perché Rischmann ne invia una copia a Blaise Gautier, figlio di Saint-Denis e Marie-Madeleine Gautier, commentando così l'episodio: «C'est curieux les lettres qui mentent. Maiène cite des sentiments qu'elle n'éprouve pas du tout. Moi je fais semblant de croire à ses affirmations. Elle ne reconnaîtra jamais ce qu'elle doit à Saint-Denis, c'est clair. Tout ceci ne sert à rien, dit ta mère – tan pis. D'ailleurs ce n'est pas sûr, car maintenant si l'occasion se présente, elle ne pourra pas me couper la parole si j'évoque la Compagnie des Quinze. En tous les cas, je pense bien être le seul à protester en toute indépendance». Lettera di Pierre Rischmann [Alder] a Blaise Gautier, 15 marzo 1983. FMDS, 4-COL-83/606.

⁹⁸ Irving Wardle è un critico teatrale inglese, che collabora soprattutto con «The Times» e «The Independent on Sunday». È autore di un volume sulla carriera di George Devine; cfr. I. Wardle, *The Theatres of George Devine*, London, Jonathan Cape Ltd., 1978. Devo l'individuazione dell'articolo a cui fa riferimento Maiène in questi appunti alla solerte attenzione di Marco Consolini: cfr. I. Wardle, *Lucrèce au rouet*, «Théâtre en Europe», n. 9, janvier 1986, pp. 24-27.

⁹⁹ Nell'articolo a cui fa riferimento Maiène, Wardle scrive: «A ce point du récit, il importe de se rappeler les différences essentielles entre les deux hommes. Saint-Denis, contrairement à Copeau, était foncièrement intéressé par une nouvelle écriture, et il bâtit le succès des Quinze sur l'œuvre d'un auteur-maison, André Obey. Le théâtre était pour lui une religion ; et non un substitut de la religion comme pour son oncle. A la fin de sa vie, Saint-Denis se déclarait résolument athée. “C'est toujours la même histoire”, dit-il un jour, après avoir rendu visite à Granville Barker alors âgé, “lorsqu'arrive le temps de l'impuissance sexuelle, tous cherchent un refuge dans la religion ou les théories”. En fin de compte, la création des Quinze fut un acte de rébellion filiale. Et si la décision de Saint-Denis de s'exiler fut essentiellement dictée par des considérations d'ordre financier, elle traduisait néanmoins une aspiration personnelle. De l'avis de John Blatchley (un collaborateur de longue date de Saint-Denis à Londres et à Strasbourg), la présence de Copeau faisait qu'il était impossible pour Saint-Denis de rester en France : “Pour rompre, il lui fallut mettre une mer entre eux”». Ivi, p. 25.

contatto con M[ichel] S[ain]t[-]D[enis] e la squadra della scuola = I Copiaus. Vedi il racconto di A[ndré] O[bey] (visita a Lione = *L'illusion*). Vedere se si possono mettere in parallelo la deformazione delle idee di J[acques] C[opeau] da parte dei suoi allievi = Chancerel, Decroux (+ suoi allievi → Lecoq). I Copiaus = sfruttamento deformante delle esperienze della scuola – la *Danse de la ville et des champs* ecc. e poi la Compagnie des Quinze¹⁰⁰.

In questi appunti, Maiène traccia una cesura tra la prima Compagnie des Quinze, composta da una maggioranza di ex Copiaus che per osmosi hanno assimilato gli insegnamenti del Patron, e una seconda epoca del gruppo, all'interno della quale prevale l'ingaggio di attori estranei al circolo di Copeau. Inoltre, l'aspetto saliente dell'esperienza, che come abbiamo visto corrisponde alla collaborazione tra l'*ensemble* di attori e un «auteur-maison», viene ricondotto al Patron, senza il quale l'incontro non sarebbe mai potuto avvenire. Ancora, Maiène esprime qui una definizione ben precisa di ciò che è stata per lei, primissima allieva dell'École du Vieux-Colombier, l'avventura in Borgogna: ossia, uno «sfruttamento deformante delle esperienze della scuola».

Ed è proprio in questa prospettiva che risiede la chiave dell'opera di *normalizzazione* condotta da Saint-Denis. Con i Copiaus, egli aveva voluto prendere – deformandolo – il frutto della Scuola, ossia un bagaglio di *esperienze pedagogiche* alle quali Copeau, Suzanne Bing e i loro allievi si erano appena approcciati, per metterle al servizio della produzione delle creazioni collettive. Fedele a tale processo, con la fondazione della Compagnie des Quinze, si appropria di una serie di «données» che secondo il Patron non sono ancora mature, non sono ancora state sviluppate a fondo, e le utilizza in funzione degli spettacoli. Allo stesso modo, nella strutturazione del suo *acting training*, Saint-Denis non prosegue l'attività di ricerca e comprensione di cui quelle pratiche, secondo il loro promotore, necessitano, ma tende a cristallizzarle nello stadio incompleto in cui si trovano. Le trasforma in *technique*, in *norme*, base

¹⁰⁰ «Ce que Irving Wardle (dans article p. 25 de Theatre en Europe) signale comme divergence (faux) = différences essentielles JC / MStD : “StD contrairement à C. était foncièrement intéressé par une nouvelle écriture et bâtir le succès des 15 s/ l'œuvre d'un auteur-maison A. Obey” – Archifaux. Bien mettre en lumière la naissance de la Compagnie des 15 (dont la “vertu” a disparu même à Londres) dès qu'elle n'a plus été composée de l'équipe des Copiaus ayant reçu directement l'enseignement de JC. “L'auteur-maison” (issu de Vieux-Colombier) André Obey – c'est JC que l'a mis en contact avec MStD et l'équipe de l'école = Les Copiaus. V. récit de AO (visite à Lyon = *L'illusion*). Voir si on peut mettre en parallèle de déformation des idées de JC par ses élèves = Chancerel, Decroux (+ ses élèves → Lecoq). Les Copiaus = exploitation défigurante des expériences de l'école – la *Danse de la ville et des champs* etc. puis la Compagnie des Quinze». Annotazione manoscritta di Marie-Hélène Dasté sulla progettazione di un dossier sulla Compagnie des Quinze, s.i.d. Cfr. MHDA-CdQ-25c.

di un *protocollo* formativo che disconosce il tentativo di rinnovare il teatro, e dunque il motivo per cui erano state reinventate.

Una delle possibili cause di quest'operazione si trova in una lettera inedita che Maiène invia al cugino nel 1945:

Non so bene cosa avesse creato la spaccatura [tra noi] in precedenza, poiché essa risale a prima delle nostre avversità con la Compagnie des Quinze. Credo che forse il fatto che ai tempi del Vieux-Colombier tu fossi del Teatro e io della Scuola, in seguito nel lavoro [...] non mi ha fatto sentire per nulla a mio agio con te, e ciò ci ha resi mal equipaggiati nell'affrontare come occorreva le traversie che sono seguite [...]¹⁰¹.

In questa lettera Maiène conferma una differenza a cui abbiamo fatto cenno nel primo capitolo: Saint-Denis si avvicina alla cultura teatrale di Copeau attraverso l'attività *produttiva* della compagnia del Vieux-Colombier. Appartiene al «Théâtre», impara il mestiere osservando le prove che Copeau conduce con Jovet e Bing, con i suoi attori, per la *composizione* degli spettacoli. Maiène, invece, appartiene all'«École», e dunque a quell'universo *pedagogico* in cui il «lavoro» deve servire non direttamente la scena, la performance, ma prima di tutto la rinascita dell'attore come essere umano, che sappia fare *esperienza* di sé e dell'altro, e del teatro come opera d'arte, che sappia coincidere con la *vita* degli uomini in comunione.

Beneficiari di un coevo «atto di iniziazione», Michel e Maiène incarnano i due «côté» dell'attività teatrale del Patron. Le circostanze specifiche che caratterizzano l'apprendistato di Saint-Denis, che abbiamo fin qui scandagliato, influenzano e determinano la messa a punto del suo sistema di formazione per attori. L'analisi del London Theatre Studio, che prenderemo in esame nel prossimo capitolo e che ne costituisce il prototipo, ci consentirà di osservare da vicino le modalità e gli esiti di quest'opera di *normalizzazione*, in relazione al contesto che le adotta, ovverosia al *milieu* teatrale inglese dell'epoca.

¹⁰¹ «Je ne sais pas bien ce qui avait fait la coupure jusqu'alors, car elle remonte à plus loin qu'à nos épreuves de la Compagnie des Quinze. Je crois que peut-être parce que du temps du Vieux-Colombier toi étais du Théâtre et moi de l'École, par la suite dans le travail [...] je ne me suis pas sentie tout à fait de plein pied avec toi, ce qui fait que nous étions mal équipés pour affronter comme il aurait fallu les tourmentes qui ont suivi [...]». Lettera di Marie-Hélène Dasté a Michel Saint-Denis, 25 settembre 1945. FMDS, 4-COL-83/221.

Sesto capitolo: Il London Theatre Studio

1. Saint-Denis e le tournée della Compagnie des Quinze a Londra

Al fine di comprendere le ragioni che hanno preparato e indotto in Saint-Denis la decisione di trasferirsi a Londra, occorre prima di tutto soffermarsi sull'accoglienza ricevuta nella capitale inglese da parte della Compagnie des Quinze. Le quattro tournée londinesi del gruppo hanno generato e nutrito una piccola cerchia composta da attori, registi e direttori di teatro, catalizzando le spinte innovatrici della scena inglese, già attratte dai cambiamenti maturati nei diversi ambienti teatrali del continente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Saint-Denis entra così in contatto con alcune figure che divengono determinanti dapprima per l'istituzione di un gemellaggio tra la scuola di Beaumanoir, in Provenza, e una compagnia stabile con base a Londra, e in seguito per la scelta di spostare definitivamente la propria attività in Inghilterra.

Come riporta il *Journal de bord des Copiaus*, prima dei Quinze, anche i Copiaus si recano in tournée oltremarina, nell'inverno del 1928¹. Tra il 29 novembre e il 6 dicembre, recitano dapprima a Londra, presso il Saint-James's Theatre, poi a Derby, a Cambridge e infine a Leicester, presentando non il frutto delle creazioni collettive, bensì gli spettacoli più rodati composti o riadattati da Copeau, quali *L'illusion*, *L'école des maris* e *Le médecin malgré lui*². Il resoconto offerto da Suzanne Bing restituisce un felice esito di tutte le rappresentazioni, nonostante le condizioni performative, talvolta difficili³. Tra i giovani che assistono alla replica di Cambridge, c'è anche Marius Goring (1912-1998), allora studente universitario che quattro anni dopo, nel 1932 e appena ventenne, affronta per la prima volta le scene londinesi proprio all'Old Vic Theatre, chiamato a sostituire un attore malato in una tenitura del *Macbeth*. Nel 1934, nonostante il suo ingaggio all'Old Vic sia stato confermato per la stagione 1933-

¹ Cfr. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 149-151.

² Sulle tournée dei Copiaus, rimando alla preziosa appendice B del settimo volume dei *Registres*, curato da Ines Aliverti. Cfr. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 479-483.

³ «Londres : on refuse du monde. Excellentes représentations ; on se sent très bien suivis, beaucoup de jeunes gens et pensionnats. Très sympathique accueil de la part du personnel du théâtre, qui manifeste un grand intérêt pour notre mise en scène ; [...]. Le Patron déjeune chez l'Ambassadeur de France. Il voit Granville Barker [...]. Derby : le public suit mieux encore qu'à Londres le texte de Molière. Beaucoup de jeunes gens ont le texte en main. Très grand succès. Cambridge : le Festival Theatre possède une petite scène ultra moderne comme appareils, mais aucune praticabilité, point de dégagement, pas même une vraie loge d'acteurs. Dès l'arrivée du train, on s'y rend pour un raccord, afin d'y accommoder la mise en scène de *L'illusion*. Le public, surtout d'étudiants, est d'une jovialité naïve. Très grand succès. [...]». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., pp. 150-151.

1934, decide di unirsi a Saint-Denis, intenzionato a rifondare la Compagnie des Quinze ad Aix-en-Provence, in qualità di allievo-attore, seguito dalla collega Vera Poliakov (1911-1992)⁴. Avendo imparato la lingua durante un soggiorno di studi a Parigi, alla Sorbona, Goring recita in francese nel ruolo di Tarquin in una ripresa di *Le viol de Lucrece*, e prende parte alle tournée in Francia, Belgio e Olanda⁵.

Le tournée dei Quinze si compiono nel solco di quelle effettuate dai Copiaus. In una lettera inedita che Saint-Denis invia allo zio il 19 settembre 1930, chiede espressamente tutte le coordinate a riguardo: «Abbiamo urgente bisogno dei dossier relativi alle tournée. Occorre che prima della fine del mese ci sia data la possibilità di entrare in contatto con le diverse città. Ti prego di farcele inviare, senza omettere le informazioni tecniche sui teatri»⁶. Tuttavia, per la loro prima tournée londinese, i Quinze sono invitati dalla British Drama League, fondata nel 1919 da Geoffrey Whitworth (1883-1951) «per assistere lo sviluppo dell'Arte del Teatro e la sua diretta relazione con la vita della Comunità»⁷, presso la piccola sala dell'Arts Theatre Club, per una tenuta di due settimane. Dal 12 giugno 1931, la compagnia presenta dunque i primi due spettacoli, *Noé* e *Le viol de Lucrece*, non senza difficoltà, date le dimensioni ridotte del palcoscenico: «Ci avevano avvisato che non era grande. Fu comunque uno choc quando scoprimmo la sala e la scena davvero minuscole. [Eravamo]

⁴ Come vedremo più avanti, Vera Poliakov, (nome d'arte: Vera Lindsay, sebbene in alcuni documenti ricorra con lo pseudonimo di Vera Russell), è una figura chiave nel trasferimento a Londra di Saint-Denis. L'attrice inglese, di origini russe e sposata con l'attore Basil Burton, collabora con Saint-Denis fino al 1945, con implicazioni sentimentali altalenanti. È grazie ai suoi contatti con il mondo radiofonico che Saint-Denis si inserisce, alla fine degli anni Trenta, nella sezione francese della BBC. In una conversazione-intervista con Marius Goring, inedita, Vera Poliakov ricorda: «I remember this incident from the war. On the 18th June 1940 I was suddenly given permission by the BBC where I was already working to go down to Weymouth to meet St. Denis and ask him to remain in England to work on a radio programme to be beamed to his fallen country». Conversazione tra Vera Poliakov [Lindsay] e Marius Goring, trascritta da Aldo Scott, al quale Suria Magito Saint-Denis affida la preparazione di una monografia sul marito defunto. La trascrizione, senza indicazione di data, è conservata presso il Michel Saint-Denis Archive (d'ora in avanti MSDA) della British Library di Londra (d'ora in avanti BL). Aldo Scott, professore americano, si è dedicato allo studio delle carte di Saint-Denis tra il 1974 e il 1977; è pertanto possibile collocare la conversazione alla medesima altezza cronologica. L'ingerenza e il controllo da parte di Suria Magito sull'avanzamento del lavoro lo spingono ad abbandonare il progetto nel 1977. Sia per la trascrizione della conversazione tra Vera Poliakov [Lindsay] e Marius Goring, che per la corrispondenza inedita tra Aldo Scott e Suria Magito, cfr. MSDA, Add-MS-81105.

⁵ Cfr. J.C. Trewin, «Goring, Marius», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. V, pp. 1488-1489.

⁶ «Nous avons grand besoin des dossiers concernant les tournées. Il faut qu'avant la fin du mois nous puissions entrer en contact avec les différentes villes. Veux-tu me les faire envoyer, sans omettre les renseignements techniques sur les Théâtres». Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 19 settembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

⁷ «To assist the development of the Art of the Theatre and its right relationship with the life of the Community». Cfr. E. Martin Brown, *The British Drama League*, «Educational Theatre Journal», vol. 5, n. 3 (Oct. 1953), pp. 203-206, p. 203.

delusi e allo stesso tempo angosciati, considerato lo spazio occupato dalla nostra Arca, già montata sulla scena, che la riempiva interamente»⁸, ricorda Rischmann nelle sue memorie.

Nonostante le difficoltà di adattamento allo spazio, la piccola élite teatrale che assiste alle rappresentazioni ne rimane fortemente colpita, al punto che l'impresario Bronson Albery (1881-1971), appena divenuto direttore del New Theatre, propone ai Quinze di proseguire la tournée a Londra per altre due settimane, la prima all'Ambassador's Theatre e la seconda, che viene poi ulteriormente prolungata di otto giorni, proprio al tanto prestigioso New Theatre. Sotto la guida di Albery, il New Theatre, fondato nel 1903, diviene uno dei teatri di prosa più quotati di Londra⁹; in quegli stessi anni, vi transitano attori e registi di spicco, o sul punto di diventare tali, come John Gielgud, Alec Guinness e Glen Byam Shaw. Dalla fine degli anni Trenta, le carriere di queste figure, che di lì a poco si intersecano alla vicenda inglese di Saint-Denis, determinano e dirigono il teatro d'arte inglese almeno fino agli anni Sessanta.

Come riportano nelle loro memorie sia Villard¹⁰ che Rischmann¹¹, nel 1931 la Compagnie des Quinze recita «davanti a sale colme ed entusiaste»¹². In un articolo coevo alla tournée, Henri Ghéon si fa portavoce, in patria e in tempo reale, della conquista londinese del gruppo, e individua nel connubio tra poeta drammatico ed *ensemble*, collaudato dalla medesima esperienza teatrale, le ragioni della riuscita della compagnia:

[...] solo una compagnia di amici, che lavora in comune, con lo stesso cuore, secondo lo stesso spirito, formati da una disciplina comune, diretta verso il medesimo scopo, poteva ottenere quest'accordo che restituisce all'opera la sua vita, quella che le infuse l'autore al momento della creazione. Niente stereotipi, niente convenzioni, né accademiche, né realiste; o, se si vuole, anche la Convenzione, in tutta la sua sfrontatezza, in tutta la sua giovinezza, altrimenti detta «la recitazione» che non ha bisogno di alcun accessorio per vivere e assumere la vita dell'universo: la recitazione, la recitazione... [...] Ecco dunque, e niente di meno, ciò che

⁸ «On nous avait prévenus que ce n'était pas grand. Ce fut quand même un choc quand nous découvrîmes salle et scène vraiment minuscules. Déçus et même inquiets en voyant la place prise par notre Arche, déjà monté sur la scène, qu'il occupait entièrement». Cfr. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 327.

⁹ Cfr. AA.VV., «New Theatre», sotto la voce «Londra», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI, pp. 1613-1638, p. 1628.

¹⁰ Cfr. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 153-160.

¹¹ Cfr. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), pp. 323-334.

¹² «Mais ces deux spectacles eurent à Londres un tel succès que nous y fîmes de longs séjours devant des salles combles et enthousiastes». J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 154.

questi giovani fanno vedere, grazie alla scuola di un Copeau e grazie all'incontro di un autore che si avvicina all'arte drammatica da poeta¹³.

Ghéon non ha torto nel riscontrare la portata innovatrice degli spettacoli dei Quinze rispetto all'ambiente teatrale inglese dell'epoca. Granville-Barker (1877-1946), allora presidente della British Drama League, in una lettera inedita indirizzata a Copeau, dimostra il suo interesse verso l'attività e il futuro della compagnia:

I Quinze: Non ho apprezzato *Noé*, sebbene la maggior parte delle persone l'abbiano fatto. Non mi è sembrato veramente semplice – solo pseudo-semplice. Ho più che apprezzato *Lucrèce*. Non ho visto nient'altro da allora. Con loro la domanda è: come si svilupperanno? Qui ci vorrà della saggezza. Ma nella pratica è meglio che siano lasciati soli¹⁴.

Un ben più giovane John Gielgud (1904-2000), non ancora trentenne, accoglie gli spettacoli con maggiore entusiasmo; nella sua autobiografia, ricorda come lui e i suoi colleghi rimangono sorpresi da quegli spettacoli e soprattutto dalle brillanti capacità degli attori della compagnia:

Nel 1935 Saint-Denis e la sua Compagnie des Quinze tenevano una stagione all'Ambassador's Theatre di Londra. Portavano in scena *Noé*, *Le viol de Lucrèce* dell'autore della compagnia, André Obey, e altri spettacoli. Come molti miei colleghi in teatro, ero enormemente impressionato da quelle produzioni straordinarie, e dalla piccola ma eccellente squadra di attori che vi recitava. *Noé* era semplicemente la storia di Noè e l'Arca, scritta e presentata in un modo estremamente toccante e stilizzato, con gli

¹³ «[...] seule une compagnie amicale, travaillant en commun, du même cœur, selon le même esprit, formée à une commune discipline, aiguillée sur le même but, pouvait obtenir cet accord qui restitue à l'ouvrage sa vie, celle que lui insuffla l'auteur au moment de la création. Plus de poncifs, plus de conventions, ni académique, ni réaliste ; ou, si l'on veut, la Convention même, dans toute sa hardiesse, dans toute sa jeunesse, autrement dit "le jeu" qui n'a besoin d'aucun accessoire pour vivre et assumer la vie de l'univers : le jeu, le jeu... on ne saurait trop le redire, qu'on trouve encore au music-hall, mais ici appliqué à un plus noble objet. [...] Voilà pourtant, et rien de moins, ce que ces jeunes gens ont fait voir, grâce à l'école d'un Copeau et grâce à la rencontre d'un auteur qui aborde l'art dramatique en poète». H. Ghéon, *À Londres : le triomphe des Quinze*, «Latinité», agosto 1931, pp.428-432, p. 431.

¹⁴ «Les Quinze : I didn't like *Noé* though most people did. It didn't seem to be really simple – only sham simple. I more than liked *Lucrèce*. I've seen nothing since. The question with them is how are they going to develop? Wisdom will be needed here. But in the doing they had better be let alone». Lettera di Harley Granville-Barker a Jacques Copeau, 13 gennaio 1932. La lettera è scritta su carta intestata dell'Office de Radiodiffusion-télévision française, pertanto è possibile ipotizzare che sia stata inviata da Parigi, dove Granville-Barker si trasferisce nel 1930, ed è conservata nella sezione del MHDA affidata a Consolini. Cfr. MHDA-CdQ-8. È dunque probabile che l'inglese abbia in realtà assistito alle repliche parigine, piuttosto che a quelle londinesi.

animali raffigurati dagli attori in maschere magnificamente modellate, e con gli effetti e i suoni prodotti dalla compagnia¹⁵.

Con poca precisione, Gielgud colloca la tournée al 1935, quando in realtà la quarta e ultima tournée londinese della Compagnie des Quinze risale ai mesi di febbraio e marzo del 1934, durante i quali vengono portati in scena *Don Juan* al Globe Theatre e *Lanceurs de graines* all'Arts Theatre. Inoltre, l'unica permanenza del gruppo presso l'Ambassador's avviene proprio nel corso della prima tournée, svoltasi tra il giugno e il luglio del 1931. La seconda tournée ha luogo nei mesi di febbraio e marzo del 1932, presso il New Theatre, con gli spettacoli *Noé*, *Le viol de Lucrèce*, *La mauvaise conduite*, *La vie en rose* e *La bataille de la Marne*. La terza, invece, viene ospitata nel Wyndham's Theatre, anch'esso diretto da Bronson Albery, tra il giugno e il luglio del 1933, e i Quinze portano in scena *Le viol de Lucrèce*, *Lanceurs de graines*, *Loire* e *Venus et Adonis*. Quest'ultimo spettacolo aveva debuttato nel luglio dell'anno precedente sempre a Londra, ma nel contesto privato della residenza nobiliare di Lady Maud Cunard, *society hostess* dalla spiccata sensibilità artistica. È dunque possibile che Gielgud stia qui sovrapponendo ricordi scanditi negli anni, avendo assistito a più di una tournée: sicuramente alla prima, tenutasi anche all'Ambassador's, e almeno alla seconda, durante la quale la compagnia ha portato in scena non solo i due cavalli di battaglia – *Noé* e *Le viol de Lucrèce* – ma anche altri spettacoli del repertorio.

Effettivamente, Londra ospita la compagnia con approvazione e affetto. Ma non solo; al successo del gruppo si somma l'approvazione per le qualità artistiche di Saint-Denis, che si configura finalmente come il raggiungimento del tanto atteso riconoscimento. Soprattutto a partire dal 1934, il parziale smembramento della Compagnie des Quinze, che impedisce l'organizzazione di nuove tournée oltremarina, smorza l'interesse inglese per l'*ensemble* nella sua interezza. Allo stesso tempo, però, si irrobustisce l'apprezzamento per il direttore artistico, che almeno pubblicamente non denota segni di cedimento o di resa, ma al contrario si mostra propositivo e già lanciato verso un nuovo progetto, apparentemente più solido e meglio strutturato: la scuola-compagnia stabile di Beaumanoir. L'aver finalmente ottenuto, sebbene all'estero, l'approvazione personale – che Saint-Denis ottiene in patria solo dopo la

¹⁵ «In 1935 St-Denis and his Compagnie des Quinze were giving a season at the Ambassador's Theatre in London. They put on *Noé*, *Le Viol de Lucrèce* by the company's resident dramatist, André Obey, and other plays. Like many of my confrères in the theatre, I was enormously impressed with these remarkable productions and the small but brilliant team of actors who appeared in them. *Noé* was simply the story of Noah and the Ark, written and presented in an extremely endearing and stylized way with the animals portrayed by actors in beautifully modelled masks with the effects and sounds done by the company». Cfr. J. Gielgud, *An Actor and His Time*, London, Penguin, 1979, p. 82.

Seconda guerra mondiale, e inizialmente non in quanto esponente del teatro bensì sotto lo pseudonimo di Jacques Duchesne, eletto a eroe delle Resistenza per aver condotto la trasmissione radiofonica «Les Français parlent aux Français»¹⁶ – innesca in lui una certa predilezione per l'ambiente teatrale da cui l'attestazione di stima proviene. È infatti il consolidarsi e l'approfondirsi di questo incontro col teatro londinese a segnare un passaggio fondamentale, se non addirittura l'avvio della messa a punto del suo training, e dunque di una modalità di formazione dell'attore che influenzerà le scuole d'arte drammatica e la scena inglese da lì in avanti.

L'attenzione britannica nei confronti di Saint-Denis celebra *in primis* le sue doti organizzative e direzionali. Helen Kapp, ad esempio, in un articolo del luglio 1934, gli riconosce il merito di aver riunito il gruppo dei Copiaus nella Compagnie des Quinze; dopo il ritiro del Patron, scrive, «La compagnia rimase unita, ed ora viene diretta da quell'eccellente attore, Monsieur Michel Saint-Denis, che è nipote di Copeau ed è stato al suo fianco sin dall'infanzia»¹⁷. Inoltre, nella didascalia a una foto di scena, scattata durante una rappresentazione del *Don Juan* di Obey, ne loda le abilità attoriali: «M. Michel Saint-Denis, il direttore della Compagnie des Quinze, è anche un ottimo attore di carattere. Nel *Don Juan* interpreta il ruolo del servitore di Don Giovanni, e qui lo si vede mentire con grande sincerità alla madre di Don Giovanni¹⁸ sui movimenti del suo padrone»¹⁹. Infine, grande rilevanza viene data alle competenze di Saint-Denis e della compagnia nella formazione dell'attore: «[...] questa primavera realizzeranno l'ambizioso progetto di aprire una grande scuola ad Aix-en-Provence, nella quale allievi da tutto il mondo saranno istruiti a tutte le forme dell'arte drammatica»²⁰.

¹⁶ «Les Français parlent aux Français» è una trasmissione radiofonica quotidiana, emessa dalle onde di Radio Londres, della BBC, tra il 14 luglio 1940 e il 31 agosto 1944, e diffusa nella Francia libera. L'emissione gioca un ruolo fondamentale nella divulgazione delle notizie dal fronte, contrariamente alle informazioni diffuse da Radio Paris, controllata dai nazisti (è celebre lo slogan coniato da Jean Oberlé, uno dei collaboratori della trasmissione: «Radio Paris ment, Radio Paris est allemand»). Tra il luglio del 1940 e il novembre del 1944, Michel Saint-Denis, rimasto a Londra, ricopre la posizione di direttore generale della sezione francese della BBC. Per l'attività svolta durante la Seconda guerra mondiale, con lo pseudonimo di Jacques Duchesne, ottiene diversi riconoscimenti di guerra e passa alla storia come patriota ed eroe della Resistenza.

¹⁷ «The company remained together and now came under the direction of that remarkable actor, Monsieur Michel Saint-Denis, who is a nephew of Copeau's and who has been with him since childhood». H. Kapp, *A New school of drama*, «The Studio», vol. CVIII, n. 496, luglio 1934, pp. 34-37, p. 36.

¹⁸ Occorre qui segnalare che nel riadattamento che Obey fa del *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina, aggiunge il personaggio della madre di Don Giovanni, assente nel testo originale.

¹⁹ «M. Michel Saint-Denis, the producer of the Compagnie des Quinze, is also a brilliant character actor. In *Don Juan* he takes the part of Don Juan's valet and he is here seen lying with great sincerity about his master's movements to Don Juan's mother». *Ibidem*.

²⁰ «[...] this spring [they] will realise their great project of opening a really large school in Aix-en-Provence, where instruction in every form of dramatic art will be given to pupils from all over the world». Ivi,

L'anno seguente, l'affermato impresario teatrale Ashley Dukes (1885-1959), che aveva da poco aperto il Mercury Theatre a Notting Hill, scrive un articolo in cui propone una lucidissima analisi delle scuole d'arte drammatica allora esistenti a Londra, indubbiamente attive e funzionali a «coprire l'intero campo del lavoro teatrale»²¹. Se il sistema educativo riesce in parte ad alimentare il teatro commerciale, esso, secondo Dukes, si dimostra carente nello stabilire una relazione fresca e costante con una compagnia stabile, o addirittura nel costituirne e mantenerne una propria in quanto effettiva «unità drammatica»²². Al fine di rinnovare l'ambiente teatrale londinese, l'autore propone di istituire per gli attori un training basato sulla disciplina del corpo e sulla padronanza dello spirito, non dissimile dalla preparazione impartita ai danzatori classici, che però contribuirebbe a formare artisti inadatti alla scena commerciale contemporanea²³. Ed è proprio nella Compagnie des Quinze e nella scuola di Beaumanoir, entrambe iniziative guidate da «its director Michel Saint-Denis», che rintraccia la promessa di un esempio virtuoso:

[...] una scuola creativa, volta a formare una compagnia del genere per scelta deliberata, può portare all'esistenza di un teatro e di un pubblico di carattere straordinario in un lasso di tempo veramente breve.

[...] Una scuola del genere renderà i suoi allievi inadatti per qualsiasi apparizione nel teatro commerciale, o nel cinema commerciale; questa sarà la sua caratteristica primaria e la sua risorsa più preziosa. Li renderà adatti per figurare in una singola compagnia o in un gruppo di compagnie, per le quali degli autori scriveranno, e artisti progetteranno [scenografie], e musicisti comporranno²⁴.

p. 37. Ne dà conto anche Phyllis Aykroyd nel suo studio dottorale condotto proprio nel 1935; cfr. P. Aykroyd, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, cit., pp. 59 sgg.

²¹ «Taken all together, these schools cover the entire field of theatrical work». A. Dukes, *The Scene in Europe. Theatre and School*, «Theatre Arts Monthly», vol. XIX, n. 4, aprile 1935, pp. 259-264, p. 259.

²² «A creative school, for instance, can do more than supply the material and style and method required by an existing stage. It can set out consciously to produce its own theatre company, and to maintain it as a dramatic unit». Cfr. *ivi*, p. 262.

²³ «This is the practice that has been followed by the art of dancing from time immemorial. The high training received by classical dancers has unfitted them for appearance in any other form of entertainment but that of classical ballet. There are drawbacks in such a training, but its effectiveness cannot be denied. If actors received anything comparable to it in bodily discipline and spiritual poise, they would be unfitted for appearance on the trade stage as it is known to-day». *Ibidem*.

²⁴ «[...] a creative school, forming such a company by deliberate choice, could bring into existence a theatre and an audience of remarkable character in a very short space of time. [...] Such a school will unfit its pupils for any appearance on the trade stage, or in the trade film; that will be its primary characteristic and greatest asset. It will fit them for appearance in a single company or group of companies, for whom dramatists will write, and artists will design, and musicians will compose». *Ivi*, pp. 263-264.

In realtà, come vedremo meglio più avanti, quella che Dukes indica come la «risorsa più preziosa» della scuola, ossia il preparare gli attori per un teatro diverso da quello commerciale, ormai metonimia di tutto il teatro esistente, ne costituirà un'innegabile pecca, soprattutto agli occhi del Board of Governors dell'Arts Council, l'ente pubblico che dopo la Seconda guerra mondiale sosterrà l'Old Vic Theatre Centre fino all'inizio degli anni Cinquanta.

Tuttavia, durante le tournée inglesi, Saint-Denis consolida la sua immagine di regista e direttore di un gruppo d'*ensemble*, in opposizione alle compagnie improvvisate e occasionali che si limitano a fare da contorno alla *star*. Ma rivela anche e soprattutto la sua attitudine di formatore di attori. In un mondo teatrale che, escluse rare eccezioni, rimane sostanzialmente estraneo alle sperimentazioni che tra fine Ottocento e inizio Novecento pervadono i teatri d'arte europei, Saint-Denis incarna la possibilità di un training attoriale diverso, rigoroso e completo, attento al linguaggio e alle discipline del corpo. Tuttavia, il punto di forza dell'innovazione di cui si fa portatore consiste nel restare fedelmente legata all'espressione teatrale, e quindi al lavoro performativo. Lo si evince da un articolo che George Devine (1910-1966) gli dedica nel 1935:

[Michel Saint-Denis] non desidera essere un maestro e insegnare alle persone come esprimersi sulla scena, ma trova che la forma migliore dell'espressione teatrale non possa essere raggiunta senza un training concentrato in un certo modo, un modo, cioè, che si accorda al suo metodo espressivo specifico. E in questo metodo espressivo, non intende fare appello a pochi individui specializzati, ma a tutti gli elementi che costituiscono un pubblico in modo tradizionale. In tutta la sua persona e nel suo metodo di lavoro, è completamente diverso dall'idea generale di un riformatore²⁵.

Nelle parole di Devine, il «concentrated training in a certain way» di questo riformatore *sui generis* appare indissolubilmente ancorato a un «method of expression» specifico, inserito in un contesto produttivo interessato ad attrarre non un pubblico elitario, bensì un pubblico

²⁵ «He [Michel Saint-Denis] has no desire to be a schoolmaster and teach people how to express themselves on the stage, but he finds that the best form of theatrical expression cannot be reached without concentrated training in a certain way, a way, that is, which lends itself to his own particular method of expression. And in this method of expression, he does not wish to appeal to a few specialised individuals but to all the ingredients which make up an audience in the ordinary way. In his whole personality and method of work, he is completely unlike the general idea of a reformer». G. Devine, *Michel Saint-Denis*, «The Cherwell», 9 novembre 1935, pp. 85 e 90.

vasto e popolare. Ma soprattutto, Devine dà voce a un gruppo di intellettuali e artisti della scena inglese, che percepiscono la peculiarità innovativa del metodo di Saint-Denis non come il progetto di un teatro nuovo, che metta in crisi e si opponga a quello commerciale, bensì come un'integrazione al sistema produttivo vigente. Quest'integrazione consiste proprio nella proposta di un training che riveli una tangibile e immediata efficacia nella preparazione degli attori. In tal senso, l'aspirazione utopica e rivoluzionaria di Copeau, alla base delle esperienze pedagogiche a cui Saint-Denis aveva preso parte in Francia, viene meno, lasciando spazio a un training che si accordi in modo funzionale allo spiccato pragmatismo della cultura teatrale britannica, alla ricerca di un linguaggio scenico che sia fresco ma soprattutto capace di dare risultati concreti e a breve termine.

Ad ogni modo, una simile attestazione di stima da parte della *crème* teatrale inglese deve indubbiamente aver colmato il mancato riconoscimento esperito da Saint-Denis in Francia, dove aveva vissuto e lavorato solo ed esclusivamente all'ombra di un maestro e capofamiglia ingombrante come Copeau. Ma il carteggio inedito con Alice Gachet (1882-1960), un'attrice francese trapiantata in Inghilterra, tradisce anche il timore di deludere le aspettative. Dopo aver ricevuto la richiesta da parte della sezione francese della BBC di mandare in onda un estratto radiofonico dal *Noé* di Obey, Saint-Denis chiede a Gachet di interpretare il ruolo di Maman Noé, moglie del patriarca. Fallito il progetto, e impegnato nel trasferimento della scuola in Provenza, comunica all'attrice la sua temporanea rinuncia a tornare a Londra: «Preferisco rimanere in silenzio rispetto all'Inghilterra, il tempo necessario per preparare un nuovo repertorio e venire a metterlo in scena in un colpo solo all'inizio della stagione 1935-1936. Non crede che questo silenzio sia opportuno se la riapparizione è brillante?»²⁶.

2. Tra Aix-en-Provence e Londra

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, in seguito alla decimazione del gruppo, Saint-Denis decide di assecondare la proposta del drammaturgo e scrittore Jean Giono e del compositore Darius Milhaud, entrambi provenzali, e rifondare la Compagnie des Quinze non lontano da Aix-en-Provence. Del nucleo originario, rimangono ormai solo Marie-Madeleine Gautier e Pierre Rischmann, ai quali si aggiungono, per periodi più o meno brevi, studenti

²⁶ «Je préfère rester dans le silence vis-à-vis de l'Angleterre le temps nécessaire pour préparer un nouveau répertoire et venir le donner d'un seul coup au début de la saison 1935-1936. Ne croyez-vous pas que ce silence est opportun si la réapparition est brillante ?». Lettera di Michel Saint-Denis a Alice Gachet, 20 ottobre 1934. FMSD, 4-COL-83/502(1).

internazionali. Tra questi, Marius Goring, Vera Poliakoff e Susan Salaman, tutti e tre provenienti dal mondo teatrale inglese, spiccano per coinvolgimento e partecipazione; la loro presenza gioca un ruolo fondamentale nei rapporti tra la scuola di Beaumanoir e la scena londinese. Molti anni dopo, nel 1992, in un intervento dedicato a Saint-Denis presentato all'interno del Brighton International Festival, Marius Goring ricorda così la decisione di lasciare Parigi per stabilire la compagnia in Provenza:

Saint-Denis [...] mi chiese di unirmi alla sua nuova Compagnie des Quinze, non in Borgogna ma ad Aix-en-Provence; sentivo che una connessione duratura sarebbe stata la cosa migliore. Nel 1934, l'interesse da parte dell'Inghilterra era diminuito – la Compagnia si era divisa in due – purtroppo, per il volere di Obey! (La talentuosa e bella Maiène, figlia di Copeau, aveva sposato Obey²⁷ che aveva litigato con Saint-Denis). Così chiese anche a Vera Poliakoff, che, con l'unica eccezione di Vivien Leigh, era la donna più bella che avessi mai visto, di aiutarlo a creare una nuova Compagnie des Quinze con alcuni vecchi attori che erano rimasti con Saint-Denis. [...] Il mio più caro amico in teatro era George Devine (che allora faceva l'attore), che mi aveva scritto rammaricandosi amaramente della mia fortuna a essere con i Quinze, mentre lui era coinvolto in qualche banalità da West End²⁸.

Per quanto tarda, la testimonianza ci permette di constatare da un lato le ragioni che inducono Goring a lasciare la capitale inglese, nella quale gli si prospettava una carriera incostante, passando da una compagnia all'altra, instaurando relazioni estemporanee, effimere e poco soddisfacenti sul piano artistico; dall'altro la benevola invidia del collega e amico Devine, il cui esordio avviene nel 1932 allo stesso Saint-James's Theatre in cui erano stati i Copiaus nel 1928, nel ruolo di Solanio in *The Merchant of Venice*. Dopo un apprendistato

²⁷ Marius Goring fa probabilmente riferimento alla relazione extraconiugale tra Maiène e Obey, che tuttavia non convolano mai a nozze.

²⁸ «Saint-Denis [...] asked me to join his new Compagnie des Quinze, not in Burgundy but Aix-en-Provence; I felt that a long connection would be best. By 1934, interest from England had lessened – the Compagnie had split in two – alas, for Obey's dream! (The highly talented and beautiful Maiène, Copeau's daughter, had married Obey who had quarrelled with Saint-Denis). So he also asked Vera Poliakoff, who, with the one exception of Vivien Leigh, was the most beautiful girl I have ever seen, to help him build up a new Quinze with some new and some older actors who had remained with Saint-Denis. [...] My closest friend in the business was George Devine (an actor then) who had written to me complaining bitterly of my luck at being whit the Quinze while he was involved in a bit of West End drive». Intervento a cura di Marius Goring: *Michel Saint-Denis*. Brighton International Festival, organizzato da Edward Thompson presso il Royal Pavillon, 10 maggio 1992. La trascrizione dell'intervento è conservata a Londra, presso il MSDA. Cfr. MSDA, Add-MS-81103, pp. 10-12.

dilettantistico compiuto in seno all'Oxford University Dramatic Society, di cui diviene presidente nel 1929, Devine si distingue come attore di carattere e intraprende una carriera che alterna partecipazioni agli spettacoli della compagnia dell'Old Vic Theatre e apparizioni nelle produzioni del West End²⁹.

Anche Vera Poliakoff, in una conversazione con Goring avvenuta probabilmente negli anni Settanta, richiama alla memoria il suo primo approccio con l'attività di Saint-Denis:

L'incontro con il Group Theatre³⁰ fu cruciale nella mia decisione di seguire l'idea di Saint-Denis, ed ero pronta, come te [Marius Goring], a rompere con il Teatro Inglese. [...] L'avventura di trasferire i Quinze da Parigi ad Aix-en-Provence, alla quale tu ed io ci unimmo come membri della compagnia, si fondava su idee entusiasmanti e visionarie, ma sfortunatamente su una base finanziaria non solida³¹.

L'esperienza dell'attrice con il Group Theatre, per quanto breve, non va trascurata. Infatti, gli ideatori del progetto fanno esplicitamente riferimento a dei modelli specifici: Rupert Doone, danzatore dei Balletti Russi per quattro anni, dal 1925 fino alla morte di Diaghilev³², annovera tra le sue fonti di ispirazione la «zelante purificazione del teatro» messa in atto da Copeau³³; in maniera ancora più inequivocabile, Tyrone Guthrie (1900-1971), dopo un apprendistato come attore e assistente regista con la compagnia di repertorio dell'Oxford Playhouse, fondata da James Bernard Fagan³⁴, individua proprio nella Compagnie des Quinze

²⁹ Cfr. J.C. Trewin, «Devine, George», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. IV, pp. 594-595.

³⁰ Il Group Theatre, una compagnia di teatro sperimentale fondata dal coreografo Rupert Doone (1903-1966) e dall'artista Robert Medley (1905-1994), è attivo a Londra tra il 1932 e il 1939. L'idea originaria di creare un *ensemble* dedito all'approfondimento dell'arte dell'attore e al potenziamento della sua espressione fisica deriva tuttavia da Tyrone Guthrie (1900-1971) e Doone. Cfr. M. Wallis, "Social commitment and aesthetic experiment", in B. Kershaw (a cura di), *The Cambridge History of British Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2004, vol. 3, pp. 167-191, in particolare pp. 183-185.

³¹ «That meeting in the Group Theatre was crucial in my decision to follow the idea of St. Denis and I was prepared, as you were, to break with English Theatre. [...] The adventure of moving the Quinze from Paris to Aix-en-Provence, where you and I joined as members of the company, were based on exciting and before their time ideas, but unfortunately on no solid ground of finance». Conversazione tra Vera Poliakoff [Lindsay] e Marius Goring, trascritta da Aldo Scott, [1974-1977]. Cfr. MSDA, Add-MS-81105.

³² Esistono purtroppo pochi indizi sulla carriera di Rupert Doone. Tuttavia, si fa cenno alla sua collaborazione con i Balletti Russi in S. Lifar, *Serge Diaghilev: His Life, His Work, His Legend: An Intimate Biography*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1940, p. 337.

³³ «Diaghilev's extravagant theatrical collages and the zealous purification of the theatre undertaken by Copeau were the great, contrary, inspiration». M.J. Sidnell, *Dances of Death: The Group Theatre of London in the Thirties*, London, Faber and Faber, 1984, pp. 258-259. Cfr. anche C. Warden, *British Avant-Garde Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 151-171, p. 151; Ead., *Migrating Modernist Performance: British Theatrical Travels Through Russia*, London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 36-38.

³⁴ Cfr. J.C. Trewin, «Guthrie, Tyrone», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI, pp. 76-77.

di Saint-Denis la prova del fatto che per rinnovare il teatro inglese occorra un *ensemble* di attori dotati di una grande preparazione fisica, affiancato da una scuola che dedichi ampio spazio alle discipline del corpo³⁵.

L'adesione di Vera Poliakoff alla compagnia che Saint-Denis ricrea in Provenza si configura dunque come risposta al bisogno di prendere le distanze dal sistema vigente nel teatro londinese, cercando altrove un nuovo modello. E questo modello, in fondo, mostra molto semplicemente i tratti della compagnia di concerto, per la quale «l'insieme della *troupe* è più importante del singolo divo»³⁶, principio diffuso tra i teatri d'arte continentali da oltre sessant'anni, se si pensa ad esempio alla compagnia dei Meiningen, diretta dal duca Georg II. Inizialmente, dunque, il punto di forza del training presentato da Saint-Denis corrisponde alla capacità di formare un *ensemble*. Tuttavia, ancora una volta, il progetto di ricostituzione della Compagnie des Quinze manca di un fattore essenziale: la stabilità economica.

Ed è proprio riprendendo in considerazione questa e altre problematiche della Compagnie des Quinze che Saint-Denis pianifica una gestione differente per la sua iniziativa di rifondazione. In un testo inedito del 1938, dal titolo *Réflexions sur le théâtre à entreprendre*, espone le differenze tra il piano iniziale della compagnia, messo a punto tra il 1930 e il 1931, e quello ideato invece più tardi, per il tentativo di Beaumanoir:

Con la Compagnie des Quinze ho preso un teatro per tre o quattro mesi all'anno, con tournée a seguito. Pessima soluzione.

Non ho potuto che provare la Provenza. L'idea era sei mesi di tournée – sei mesi di rappresentazioni sul posto (festival) ivi compresa la preparazione della stagione invernale.

In totale, circa quattro spettacoli all'anno, il che è ragionevole³⁷.

Secondo questo breve estratto, dunque, l'iniziale svista consiste in un mancato equilibrio nella ripartizione dei mesi tra tournée e permanenza in un teatro. Bilanciare il rapporto tra viaggi e periodo di residenza significa avere più tempo a disposizione per preparare la stagione successiva, e quindi costruire un repertorio più nutrito e solido.

³⁵ Cfr. T. Guthrie, *Theatre Prospect*, London, Wishart and Co., 1932, pp. 53-55.

³⁶ Cfr. E. Adriani, *L'avvento della regia naturalistica*, in U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzioni (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 34-35.

³⁷ «Avec la Compagnie des Quinze j'ai pris un théâtre pour trois ou quatre mois par an, avec voyages à la suite. Très mauvaise solution. Je n'ai pu qu'essayer la Provence. L'idée était six mois de voyages – six mois de jeu sur place (festival) y inclus la préparation de l'hiver. En tout, à peu près quatre spectacles par an, ce qui est raisonnable». M. Saint-Denis, *Réflexions sur le théâtre à entreprendre*, testo manoscritto autografo, 25 febbraio 1938. FMSD, 4-COL-83/24.

Individuando gli errori commessi con la prima Compagnie des Quinze, Saint-Denis tenta di evitare gli stessi percorsi che hanno condotto il gruppo al fallimento. Come si evince dal programma del 1935, la possibile soluzione che si aggiunge alla creazione di un repertorio nuovo e abbastanza consistente è l'istituzione di un centro teatrale con scuola annessa, grazie alla quale la compagnia possa rinvigorirsi, selezionando gli elementi più promettenti tra gli allievi-attori:

Ora la “Compagnie des Quinze” si è installata ad Aix-en-Provence, nel sud della Francia. Ha due obiettivi immediati:

I. *Provare e mettere in scena un repertorio di spettacoli completamente nuovo che già include:*

L'Odyssee di Omero: *musiche di Darius Milhaud.*

Pastorale: *una rappresentazione della natività della tradizione provenzale.*

Adam ou la Première Famille e Robinson Crusoë, *di Jules Supervielle.*

Le Bourgeois Gentilhomme, *di Molière, con dei divertissements e una musica nuova.*

Alcuni di questi [spettacoli] saranno pronti per andare in scena nell'estate o nell'autunno di quest'anno, dal momento che l'accordo attuale è portarli in Inghilterra a dicembre.

II. *Fondare un centro teatrale e una scuola.*

Il secondo obiettivo è necessario al fine di realizzare con successo il primo, poiché l'intenzione è che gli allievi più promettenti entrino a far parte della Compagnia; esso dovrebbe infatti servire come fonte di nuovi talenti.

Produrrà inoltre un piccolo ma necessario reddito.

L'opportunità per gli studenti sarà unica, considerati i vari corsi che saranno tenuti in seno alla “Compagnie des Quinze” stessa.

All'inizio, riceveranno lezioni di storia del teatro in relazione alla recitazione e alla regia di oggi. Faranno esercizi pratici di recitazione, mimo, improvvisazione, ginnastica, danza e canto. Lavoreranno nelle sale prova, sul palcoscenico all'aperto, nelle officine, sotto la supervisione degli attori e delle attrici con più esperienza, e degli insegnanti (scenografo, musicista e coreografo) della “Compagnia” stessa.

Successivamente, appena saranno considerati idonei, faranno esperienza pratica girando nei villaggi e nei “castelli” dei dintorni con le opere e le [scene] mimate su cui avranno lavorato.

È forse necessario specificare in quest'occasione che la scuola è importante per gli studenti inglesi quanto lo è per i francesi, sia dilettanti che professionisti. Avranno l'opportunità di perfezionarsi in francese e di imparare una professione seria in condizioni quasi ideali. Quando torneranno in Inghilterra, avranno le basi di una tecnica che dovrebbe renderli capaci di approcciare i problemi fondamentali del teatro³⁸.

Il documento, prodotto in lingua inglese con la finalità di promuovere l'iniziativa oltremarina e di attrarre mecenati britannici³⁹, è interessante sotto molteplici punti di vista, e ci permette di constatare diversi aspetti dell'impresa provenzale: l'istituzione della scuola viene chiaramente presentata come funzionale e necessaria a sostenere sia economicamente che artisticamente la produzione del nuovo repertorio; inoltre, la supervisione degli allievi viene espressamente affidata ai membri e ai collaboratori della compagnia. Una simile struttura, dichiaratamente concepita per la trasmissione di una *tecnica*, denota una finalizzazione del contesto *pedagogico* al contesto *produttivo*. Essa appare molto più vicina a quella fase dell'avventura in Borgogna in cui ai membri dei Copiaus venivano affidate le lezioni destinate agli allievi internazionali, piuttosto che ai tempi dell'École du Vieux-Colombier, in cui la vita degli «élèves» era separata dalla vita della compagnia, e anzi inserita

³⁸ «The “Compagnie des Quinze” is now installed at Aix-en-Provence, in the South of France. It has two immediate objects: I. *To rehearse and put into production a completely new repertory of plays* which already includes: L'Odyssee d'Homère: *musique de Darius Milhaud*. Pastorale: *a traditional Provençal nativity play*. Adam ou la Première Famille et Robinson Crusoë, *de Jules Supervielle*. Le Bourgeois Gentilhomme, *de Molière, avec les divertissements et une musique nouvelle*. Some of these will be ready for performance in the summer and autumn of this year, the present arrangement being to visit England in December. II. *To found a dramatic centre and school*. The second object is necessary in order to carry out the first successfully, for it is intended that the most promising pupils should be taken into the Compagnie; that it should be used in fact as source of new talent. It will also produce a small though much needed income. The opportunity of the pupils will be unique, for the various courses will be given in the home of the “Compagnie des Quinze” itself. First, they will be given lessons on the history of the theatre in relation to the acting and production of to-day. They will do practical exercises in acting, mime, improvisation, gymnastics, dancing and singing. They will work in the rehearsal rooms, upon the open air stage, and in the workshops, under the supervision of the more experienced actors and actresses, and of the teachers, (designer, musician and choreographer) of the “Compagnie” itself. Then, as soon as they are considered competent, they will receive a practical experience by being sent to tour the villages and “chateaux” of the surrounding country with the plays and mimes on which they have worked. It is perhaps necessary to say here that the school is as important for English students as it is for French, either as amateurs or professionals. They will have the opportunity of perfecting themselves in French and learning a serious profession under almost ideal conditions. When they return to England they will be grounded in a technique which should make them competent to approach the fundamental problems of the theatre». *Compagnie des Quinze – 1935*, programma stampato fronte e retro, s.i.d., 8 esemplari conservati nella sezione del MHDA affidata a Consolini. Cfr. MHDA-CdQ-24. La produzione del documento risale probabilmente alla fine del 1934.

³⁹ Il programma si conclude infatti con un'aperta richiesta di finanziamento: «At the present time the “Compagnie des Quinze” has an annual income given privately which guarantees its existence. But to complete these plans, to finish what has already been done to the house and buildings, to run the school on a sound foundation and to produce its new repertory it needs the sum of £4000, half of which it is hoped to find in England». *Ibidem*.

in un ambiente protetto di ricerca e sperimentazione. Si tratta dunque di un piano formativo che rispecchia e mette a sistema la modalità in cui si è svolto l'apprendistato di Saint-Denis, piuttosto che quello di Maiène⁴⁰. Inoltre, quanto Saint-Denis specifica nell'ultima parte del documento, conferma la natura integrativa della sua *tecnica* rispetto al sistema teatrale inglese: essa non si propone come volta a rifondare un teatro nuovo in tutta la sua essenza, ma al contrario come necessaria ad apportare delle migliorie a quello esistente.

In questo stesso frangente, Saint-Denis consolida i suoi rapporti con una figura eminente della scena londinese: John Gielgud, che nel 1933, appena ventinovenne, ottiene la consacrazione definitiva in qualità di attore e regista di raro genio artistico, portando in scena *Richard of Bordeaux* di Gordon Daviot, ancora al New Theatre. Ben più di Saint-Denis, Gielgud proviene da una «theatrical family»: la nonna materna è Kate Terry, sorella della celebre Ellen, madre di Edward Gordon Craig; per parte di padre, invece, discende da una famiglia di attori polacchi. Dopo aver frequentato, giovanissimo, la Royal Academy of Dramatic Art per un solo anno, trova più utile e fruttuoso per il suo apprendistato seguire diverse compagnie di repertorio. Compie un primissimo esordio nel 1921, all'Old Vic Theatre, nell'umile ruolo dell'araldo in *Henry V*; l'anno seguente si unisce a una tournée della compagnia di Phyllis Nielson-Terry (moglie di Fred Terry, anche lui fratello di Ellen e Kate), recitando da sostituto o disimpiegando piccole parti. Dal 1923, e negli stessi anni di Tyrone Guthrie, fa parte della compagnia dell'Oxford Playhouse diretta da Fagan, per due stagioni che gli fanno da scuola severa ed efficace. Nell'intervallo tra le due stagioni, recita a Londra, dove si stabilisce a partire dalla fine del 1924, oscillando tra piccoli teatri suburbani e la ribalta del West End, fin quando, nel 1929, viene finalmente ingaggiato dalla compagnia dell'Old Vic per ruoli primari e secondari⁴¹.

Secondo una testimonianza inedita lasciata da Marius Goring, il primo incontro tra Gielgud e Saint-Denis avviene all'inizio degli anni Trenta, grazie a Charles Laughton (1899-1962): «Charles Laughton e io portammo Michel a incontrare Gielgud mentre recitava *Hamlet* al New Theatre [...]. Laughton presentò Gielgud a Michel come il “più grande attore lirico in Inghilterra”, cosa che John non gradì»⁴². Goring omette di fornire una collocazione

⁴⁰ Sulla differenza tra il percorso di apprendistato di Saint-Denis e quello di Marie-Hélène Dasté, cfr. *supra*, capitolo 5, paragrafo 3.

⁴¹ Cfr. P. Hartnoll, «Gielgud, John», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. V, pp. 1270-1274.

⁴² «Charles Laughton and I took Michel to meet Gielgud when he was playing *Hamlet* at the New Theatre [...]. Laughton introduced Gielgud to Michel as the “greatest, lyrical actor in England” which didn't please John». Lettera di Marius Goring a Suria Magito Saint-Denis, 12 giugno 1976. FMSD, 4-COL-83/191.

temporale all'evento; tuttavia possiamo ritenere che l'incontro sia avvenuto nel 1934, durante o dopo la quarta tournée condotta da Saint-Denis con la Compagnie des Quinze. Sempre secondo Goring, Saint-Denis fa la conoscenza di Laughton perché quest'ultimo si offre di sostenere economicamente la messinscena londinese del *Don Juan* di Obey (febbraio-marzo 1934), pertanto l'aneddoto non può essere in alcun modo precedente alla tournée⁴³. Inoltre, la prima apparizione nelle vesti di Amleto da parte di Gielgud risale alla stagione 1929-1930, ma non al New Theatre, come indica Goring, bensì all'Old Vic Theatre. È invece nel novembre del 1934 che l'attore presenta un'acclamata messinscena della tragedia shakespeariana, curandone la regia e interpretando il ruolo da protagonista, proprio al New Theatre.

A differenza della dura e lunga gavetta seguita da Gielgud, Laughton inizia la sua carriera sotto la direzione di Theodore Komisarjevsky (1882-1954), che si trasferisce a Londra nel 1919 e alla metà degli anni Venti inaugura una serie di stagioni al Barnes Theatre, mettendo in scena diverse commedie russe⁴⁴. All'interno di questo contesto, Laughton debutta nel ruolo di Osip in *The Government Inspector* di Gogol, nel 1926⁴⁵, dopo aver portato a termine il corso di studi presso la Royal Academy of Dramatic Art. Sin da subito, riscuote grande successo sia come attore teatrale che come attore cinematografico. Nel 1933, entra nella compagnia dell'Old Vic, allora diretta da Tyrone Guthrie⁴⁶. Da diversi anni, l'Old Vic è nelle mani dell'impresaria Lilian Baylis (1874-1937), che porta avanti una politica culturale ferrea e innovativa, sebbene, all'interno del *milieu* teatrale, sia spesso accusata di ignoranza ed estrema parsimonia⁴⁷: non solo nel 1931 avvia il restauro del Sadler's Well al fine di collocare una succursale dell'Old Vic nell'area nord di Londra, ma si fa promotrice di un teatro popolare di elevata qualità, abbassando i prezzi dei biglietti in modo da renderli abbordabili per la *working class*. È per queste ragioni che gli attori dell'epoca accettano di buon grado

Come vedremo in seguito, per quanto tarda come fonte, questa lettera, inviata da Goring su esplicita richiesta della vedova di Saint-Denis, risulta di grande interesse per la ricostruzione della fondazione del London Theatre Studio.

⁴³ «(I had approached Charles for money because he had helped financially over the last Quinze production, Obey's *Don Juan*, in London)». *Ibidem*.

⁴⁴ Cfr. J. Primm, «Komisarjevsky, Theodore», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI, pp. 1024-1025.

⁴⁵ Cfr. G. Rowell, «Barnes Theatre», in C. Chambers (a cura di), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, London-New York, Continuum, 2002, p. 70; S. Callow, *Charles Laughton: A Difficult Actor*, London, Methuen, 1987, pp. 13-18.

⁴⁶ Cfr. A. Williamson, «Laughton, Charles», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI, pp. 1278-1280.

⁴⁷ In realtà, nel 1924, Lilian Baylis è la seconda donna nella storia a essere nominata Master of Arts all'University of Oxford.

l'ingaggio in compagnia, nonostante il salario sia di gran lunga inferiore rispetto alle paghe del West End⁴⁸.

Tornando ai rapporti tra Saint-Denis e Gielgud, già all'inizio del 1935 si profilano i contorni del gemellaggio tra la scuola di Beaumanoir e il progetto di una compagnia stabile con base a Londra. In una lettera inedita, Saint-Denis invia all'attore inglese un resoconto degli accordi presi per la stagione dell'anno successivo:

La selezione degli attori e le prove degli spettacoli si svolgeranno a Londra; ma l'insieme degli extra sarà formato da un gruppo di giovani attori e allievi della scena inglese. Ricopriranno i ruoli dell'equipaggio della Nave e gli spiriti che appaiono nel corso di *The Tempest*; e nell'*Odyssey* rappresenteranno i pretendenti, i servitori di Penelope e Nausicaa, e i compagni di Odisseo durante il viaggio e le [varie] avventure.

Riceveranno un training speciale ad Aix-en-Provence che conferirà loro un perfetto agio nella rappresentazione delle azioni quotidiane (come cucire, cacciare, guidare una barca ecc.) e nell'indossare maschere, nella danza e nel canto, tutto ciò che è essenziale affinché il loro lavoro sia unitario.

Tyrone Guthrie, che è particolarmente interessato a questo gruppo, verrà ad Aix-en-Provence per assistere al training generale e, quando inizieranno le prove degli spettacoli, stabilirà la relazione necessaria tra il lavoro in Francia e [il lavoro] in Inghilterra, e mi assisterà durante le prove⁴⁹.

Il repertorio da preparare appare dunque variato rispetto al programma della Compagnie des Quinze per il 1935 – ma probabilmente redatto alla fine del 1934 – che abbiamo analizzato pocanzi. Rispetto al piano iniziale, rimane solo la messinscena ispirata all'*Odissea*, mentre i testi francesi – sia classici (Molière) che contemporanei (Supervielle) –

⁴⁸ Cfr. s.i.a., «Baylis, Lilian», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II, pp. 82-83; AA.VV., «Old Vic Theatre», sotto la voce «Londra», ivi, vol. VI, pp. 1613-1638, p. 1628-1629; R. Findlater, *Lilian Baylis: the Lady of the Old Vic*, London, Allen Lane, 1975.

⁴⁹ «The plays will be cast and rehearsed in London; but the group of supers will be formed by a troupe of young actors and students of the English stage. These will play the Ship's crew and the spirits who appear throughout *The Tempest*; and in the *Odyssey* they will represent the suitors, Penelope and Nausicaa's servants, and Odysseus' companions, throughout his voyage and adventures. They will receive special training at Aix-en-Provence which will give them the perfect ease in the representation of everyday actions (such as sewing, hunting, sailing a boat etc.) and in wearing masks, in dancing and in singing, all of which is essential, if their work is to be a unified whole. Mr Tyrone Guthrie, who is particularly interested in this group, will come out to Aix-en-Provence to assist in the general training and, when the plays go into production, he will provide the necessary liaison between the work in France and in England, and assist me with rehearsals». Lettera di Michel Saint-Denis a John Gielgud, 3 aprile 1935. FMSD, 4-COL-83/186.

sono sostituiti dall'opera shakespeariana⁵⁰. Come era stato per gli allievi dell'École des Quinze, anche questa «troupe of young actors and students of the English stage» viene allenata a una performance corale per l'interpretazione dei vari *gruppi* presenti in entrambi gli spettacoli. I contorni di un «training» inteso come forma di *allenamento* dell'attore, e non come *pedagogia* che attraverso il gioco punta a rifondare l'arte della recitazione, tendono qui a definirsi. Il training impartito in Provenza detiene la duplice finalità di addestrare gli attori a eseguire partiture gestuali complesse, attraverso un potenziamento del linguaggio espressivo del corpo, e ad agire in scena come uno «unified whole» – scrive Saint-Denis, che non padroneggia ancora l'inglese – come un *tutt'uno*.

In ogni caso, entrambi i progetti di messinscena vengono ben presto abbandonati; Gielgud, già considerato il miglior Amleto della sua generazione, preferisce che Saint-Denis lo diriga nel ruolo del patriarca biblico, in una versione inglese di quel *Noé* che con i Quinze aveva suscitato numerosi apprezzamenti nei teatri londinesi. Saint-Denis affida dunque la scuola di Beaumanoir al fedele Rischmann, e si reca oltremarica, nella speranza che una simile iniziativa possa aiutarlo a trovare e a consolidare un piccolo gruppo di investitori britannici. Tuttavia, come si evince dai ricordi di Goring, l'esperienza segna un fondamentale cambiamento di prospettiva per Saint-Denis:

Le prove di *Noah* in inglese ebbero luogo nell'estate del 1935, ma la ricerca del denaro proseguì, perché Michel, George [Devine] e io avevamo in mente più di una messinscena. Volevamo seguire la linea di Copeau di una scuola di teatro, i cui studenti non fossero solo attori, ma artisti del varietà, danzatori, scenografi, drammaturghi e registi. Durante le prove di *Noah* più della metà della nostra compagnia dovette imparare come interpretare la parte di un animale – nella scuola che speravamo di aprire, tutto questo sarebbe stato in programma⁵¹.

⁵⁰ Occorre segnalare che in questo periodo Saint-Denis sembra avviare moltissimi progetti di messinscena. In una lettera inedita a Marius Goring, è in cerca di un attore che possa interpretare un personaggio per la ripresa di *Lanceurs de graines*, *Le Colporteur*, «qui est vieux mais qui peut être composé par un acteur d'une trentaine d'années, qui doit avoir un sens de la poésie, de l'étrangeté mais en restant réel». Lettera di Michel Saint-Denis a Marius Goring, 24 settembre 1935. FMSD, 4-COL-83/503. Lo spettacolo, commissionato a Saint-Denis dal Group Theatre, va in scena nell'ottobre del 1935 in lingua inglese, con il titolo *Sowers of the Grain*, con Marius Goring e Sara Allgood. Cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., p. 69.

⁵¹ «The production of *Noah* in English took place in the summer of 1935, but the search for money continued, for Michel, George and I had more in mind than one production. We wanted to follow the Copeau line of a theatre school whose students were not only actors but variety artistes, dancers, designers, playwrights and directors. At the rehearsal of *Noah* more than half of our company had to learn how to play the part of an

A dire il vero, le prove di *Noah* avvengono poco prima dell'estate del 1935, poiché lo spettacolo debutta al New Theatre il 2 luglio 1935⁵². In questo intervento, Goring converte l'attività di rifondazione pedagogica di Copeau in «una scuola di teatro, i cui studenti non fossero solo attori, ma artisti del varietà, danzatori, scenografi, drammaturghi e registi». In quello che a tutti gli effetti possiamo considerare come un travisamento degli intenti del Patron, risiede il nucleo della trasformazione attuata da Saint-Denis nella messa a punto del suo *acting training*. Nel raccogliere l'eredità della cultura teatrale che discende dall'École du Vieux-Colombier e dai Copiaus, egli ne modifica la morfologia, adattandola alle pratiche attoriali dell'ambiente inglese. Questo processo di traduzione – non solo linguistica – avviene attraverso un'opera di *funzionalizzazione*, e quindi di assestamento rispetto alle esigenze del contesto di adozione.

Ad ogni modo, questa regia produce in Saint-Denis un effetto epifanico. Per la prima volta si trova a collaborare in un contesto quasi interamente anglofono, dovendo fronteggiare non poche barriere sia linguistiche che culturali; il contatto con la classe intellettuale londinese gli consente di capire che l'unico modo per ottenere finanziamenti *inglesi*, è proponendo progetti *inglesi*, pensati per svolgersi in Inghilterra⁵³. Inoltre, le scenografie e i

animal – at the school we wish to open, all this would be on the schedule». Intervento a cura di Marius Goring: *Michel Saint-Denis*. Brighton International Festival, organizzato da Edward Thompson presso il Royal Pavillon, 10 maggio 1992. Cfr. MSDA, Add-MS-81103, p. 12.

⁵² *Noah*, di André Obey, tradotto da Arthur Wilmurt; regia di Michel Saint-Denis; costumi di Motley; produzione di Bronson Albery e Howard Wyndham. Debutto: 2 luglio 1935, New Theatre, Londra. Interpreti: John Gielgud (Noah), George Devine (the Bear; the Wild Man); Cicely Howland (Sella); Ena Burrill (Naomi); Marjorie Fielding (Mrs. Noah); Jessica Tandy (Ada); Harold Young (Shem); Marius Goring (Japhet); Colin Keith-Johnston (Ham); Harry Andrews (the Lion); Alec Guinness (the Wolf); Susan Salaman (the Lamb); Ewynn Owen (the Monkey); Merula Salaman (the Tiger); Barbara Seymour (the Cow); Richard Sheridan (the Elephant). Le informazioni riportate sono ricavate dal fascicolo sullo spettacolo presente nel FMSD, 4-COL-83/502(2), e dall'articolo, corredato da numerose fotografie di scena, s.i.a., *The Play of the Moment: Noah at the New Theatre*, «Theatre World», vol. XXIV, n. 127, agosto 1935, pp. 65-76. Cfr. le recensioni M. Willson Disher, *John Gielgud as "Noah" – a great play – Drama of Life In Any Age*, «The Daily Mail», 3 luglio 1935, p. 13; J. Agate, *Testaments Old and New – Noah and Guthrie*, «The Sunday Times», 7 luglio 1935, p. 6. Cfr. anche: M. Mullin, *Design by Motley*, prefazione di J. Gielgud, London, Associated University Presses, 1996, pp. 44-47.

⁵³ Sempre secondo Goring, il consiglio viene loro elargito dall'economista John Maynard Keynes: «There were two phases of financing the London Theatre Studio which came after failure to find money in England to support the Compagnie des Quinze in France: Maynard Keynes printed out that the only hope lay in seeking English money for an English project». Lettera di Marius Goring a Suria Magito Saint-Denis, 12 giugno 1976. FMSD, 4-COL-83/191. Effettivamente, John Maynard Keynes (1883-1946) – che nel 1925 sposa Lydia Lopokova (1891-1981), grande ballerina dei Balletti Russi di Diaghilev, e successivamente danzatrice con Léonide Massine – è un assiduo frequentatore del Bloomsbury Group, animato da artisti e intellettuali nel celebre quartiere universitario londinese dagli inizi del Novecento. È inoltre amico intimo e amante di Duncan Grant (1885-1978), artista e scenografo inglese a cui Copeau, nel 1914, aveva commissionato scene e costumi di *La nuit des rois*. Durante la tournée inglese dei Copiaus, nel novembre del 1928, il Patron annota nel suo diario: «[Novembre-décembre 1928] Á Londres retrouvé Grant, Fry, Mme Bell, très pareils à eux-mêmes, constants, affectueux». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, pp. 270-271. Non è dunque escluso che, sfruttando la filiazione con Copeau, Saint-Denis sia entrato in contatto con il colto circolo del Bloomsbury Group, che peraltro frequenta assiduamente i teatri londinesi, e dunque anche con Maynard Keynes. Inoltre, tra i primi

costumi dello spettacolo sono realizzati dalla casa d'arte «Motley», fondata da Audrey Sophia Harris, da sua sorella Margaret e da Elizabeth Montgomery nel 1930. Dal 1932, la sartoria-atelier collabora con numerose produzioni teatrali, curando sia le scene che i costumi degli spettacoli di registi del calibro di John Gielgud, George Devine, Glen Byan Shaw, più tardi di Orson Welles e molti altri⁵⁴. Ed è proprio nel laboratorio «Motley» che Saint-Denis conosce e stringe amicizia con George Devine, marito di Sophia Harris oltre che membro del cast di *Noah*. Il sodalizio che nasce dall'incontro tra l'inglese e «the Frenchman», come Saint-Denis viene spesso chiamato affettuosamente dai suoi nuovi colleghi, si somma a due fattori decisivi che instillano l'ipotesi del trasferimento: da un lato, le difficoltà riscontrate nel dirigere una compagnia di attori inglesi, carenti sul piano dell'espressione corporea e dotati di una scarsa preparazione atletico-fisica; dall'altro, l'interessamento sia artistico che economico mostrato da Tyrone Guthrie verso il training proposto da Saint-Denis. L'insieme di questi coefficienti lo convincono ad abbandonare l'idea di ristabilire la Compagnie des Quinze in Provenza, per tentare la fondazione di una scuola connessa all'attività di una compagnia stabile non più in Francia, bensì nella capitale inglese⁵⁵.



Noah, New Theatre, Londra 1935

allievi del London Theatre Studio, figura Angelica Bell, poi Garnett (1918-2012), nata dalla relazione extraconiugale avuta da Grant con Vanessa Bell, sorella di Virginia Woolf e moglie di Clive Bell.

⁵⁴ Cfr. H.R. Beard, «Motley», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VII, pp. 883-885; M. Mullin, *Design by Motley*, cit.

⁵⁵ Nella lettera a Suria Magito, Marius Goring rievoca l'importanza avuta dell'incontro tra Saint-Denis e Devine nella risoluzione finale di abbandonare il progetto provenzale in favore di un'iniziativa tutta londinese: «It was at the Motley's in St. Martin's Court that the decision was taken to abandon the Quinze and try for a school in London with the aim of forming an English company from it. He met George [Devine] and the Motleys then for the first time». Lettera di Marius Goring a Suria Magito Saint-Denis, 12 giugno 1976. FMSD, 4-COL-83/191. Anche Vera Poliakoff ricorda la stretta connessione tra Saint-Denis e Devine: «Through the Motleys, St. Denis met George Devine and he became his devoted shadow». Conversazione tra Vera Poliakoff [Lindsay] e Marius Goring, trascritta da Aldo Scott, [1974-1977]. Cfr. MSDA, Add-MS-81105. Cfr. anche I. Wardle, *The Theatres of George Devine*, cit., pp. 44-50.

3. Fondazione e struttura del London Theatre Studio

Dopo la messinscena di *Noah*, e sfruttando le conoscenze acquisite nei mesi londinesi, Saint-Denis si dedica ufficialmente alla progettazione del London Theatre Studio, a partire dal mese di agosto del 1935. Le basi economiche di partenza sono più solide rispetto al passato; per quella che Marius Goring ricorda come la prima fase della scuola, aperta il 16 gennaio 1936 e situata in Beak Street⁵⁶, Saint-Denis riesce a raccogliere £600, da parte di finanziatori privati e grazie al contributo di Bronson Albery e Ian Black⁵⁷, direttore del Phoenix Theatre di cui Albery è direttore amministrativo⁵⁸. Nella fase iniziale, l'organizzazione interna alla scuola appare poco definita; nella lettera inedita e confidenziale che abbiamo più volte citato, Goring traccia i contorni di una struttura approssimativa e improvvisata:

Durante la fase a Beak Street, circa tre mesi⁵⁹ furono il periodo più inventivo nella storia del London Theatre Studio. Né George [Devine] né io avevamo alcuna conoscenza dell'insegnamento, e ben poca della recitazione: [...] per la materia 'Recitare in versi', ciò che non sapevo lo inventavo – Chattie Salaman⁶⁰ faceva una splendida imitazione parodica del processo⁶¹.

⁵⁶ Si tratta di una piccola sala prove in cui si tengono tutte le lezioni, che negli anni Venti era stata utilizzata anche da Diaghilev come punto d'appoggio durante le tournée inglesi dei Balletti Russi; l'ufficio ha invece sede presso l'atelier della casa d'arte «Motley», in Saint-Martin's Street, come riportato nei programmi del London Theatre Studio. Cfr. FMSD, 4-COL-83/487. Nel MSDA, presso la BL, sono invece conservate alcune foto dello spazio in Beak Street. Cfr. MSDA, Add-MS-81251.

⁵⁷ Quando nel 1976 Suria Magito, nel tentativo di ricostruire la fase preparativa del London Theatre Studio, chiede delucidazioni ai collaboratori del marito defunto, Marius Goring risponde: «Phase one was for the studio in Beak Street which required a capital outlay of £600. £150 came from Beatrice Straight (not sure if she spells her name that way), £100 from an Aunt of mine (she couldn't afford it – blessed be her memory), £100 from Carol Sax a lunatic American who I talked into it (blessed be his memory), the remainder from Ian Black and Bronson Albery (theirs and Beatrice's offerings are blessed without my mentioning them)». Lettera di Marius Goring a Suria Magito Saint-Denis, 12 giugno 1976. FMSD, 4-COL-83/191.

⁵⁸ In una lettera inedita del 25 novembre 1935, Bronson Albery chiede esplicitamente a Saint-Denis di coinvolgere Ian Black nel progetto del London Theatre Studio: «If I am to be one of the directors, I would like [Ian] Black to be Chairman». Lettera di Bronson Albery a Michel Saint-Denis, 25 novembre 1935. FMSD, 4-COL-83/496(1).

⁵⁹ La permanenza a Beak Street del London Theatre Studio è durata in tutto tra i quattro e i sei mesi.

⁶⁰ Chattie e Merula Salaman, sorelle minori di Susan Salaman che aveva preso parte alla Compagnie des Quinze insieme a Marius Goring e a Vera Poliakov, risultano tra gli allievi del London Theatre Studio sin dalla fase iniziale.

⁶¹ «The Beak Street Term – some three months was the most inventive period in the history of the London Theatre Studio. Neither George [Devine] nor I had any knowledge of teaching and precious little of acting: [...] on the subject of 'Verse Speaking', what I did not know I conjured up – Chattie Salaman had a splendid send-up imitation of the process». Lettera di Marius Goring a Suria Magito Saint-Denis, 12 giugno 1976. FMSD, 4-COL-83/191.

Come appare evidente, questa prima fase denota non poche lacune nella pianificazione dei corsi e nella scelta del corpo docente, senza contare che Saint-Denis, l'unico con qualche esperienza di insegnamento pregressa, ha ancora grandi difficoltà linguistiche⁶². Tali carenze testimoniano non solo le evidenti difficoltà organizzative dell'inizio, ma anche l'incompiutezza, a quest'altezza cronologica, di un metodo ancora informe. Saint-Denis, che ben conosceva il modello della Scuola del Vieux-Colombier e ancor più le pratiche dei Copiaus, teme forse che riproporli invariati in un contesto così diverso possa sancirne il fallimento. Ed è per questo che i suoi sforzi convogliano nell'elaborazione di una struttura che lasci spazio alla tradizione inglese e su essa si innesti: la proposta che avanza non implica una rivoluzione dello *statu quo*, al fine di creare un teatro nuovo sulla scia di quello che aveva immaginato Copeau, ma piuttosto un'integrazione riformativa al sistema in vigore.

Considerate le dimensioni ridotte dello spazio di Beak Street, per i mesi estivi del 1936, Tyrone Guthrie mette a disposizione del London Theatre Studio una sala prove presso l'Old Vic Theatre, fintanto che la compagnia del teatro non ha necessità di utilizzarla. Nel frattempo, alla ricerca di un luogo dove installare la scuola in pianta stabile, Saint-Denis individua una cappella metodista in disuso, nel quartiere suburbano di Islington. Per la ristrutturazione degli ambienti, Vera Poliakoff chiede aiuto a un eminente amico tedesco, Walter Gropius (1883-1969), emigrato dalla Germania nazista, ma non ancora giunto negli Stati Uniti, dove si stabilirà a partire del 1937⁶³. Gropius affida il lavoro al giovane Marcel Breuer (1902-1981)⁶⁴, anch'egli proveniente dagli ambienti del Bauhaus. Per l'istituzione della scuola e per la riorganizzazione dei locali⁶⁵, Saint-Denis ottiene nuovi fondi, oltre a quelli rimasti in cassa, fino a raggiungere la somma di £2.000: il maggior finanziatore è Tyrone Guthrie (£500), seguito da Ian Black (£250) e Laura Dyas (£250), già allieva della scuola; tra gli altri sostenitori dell'iniziativa, figurano anche Albery (£200), Gielgud (£100) e Laurence

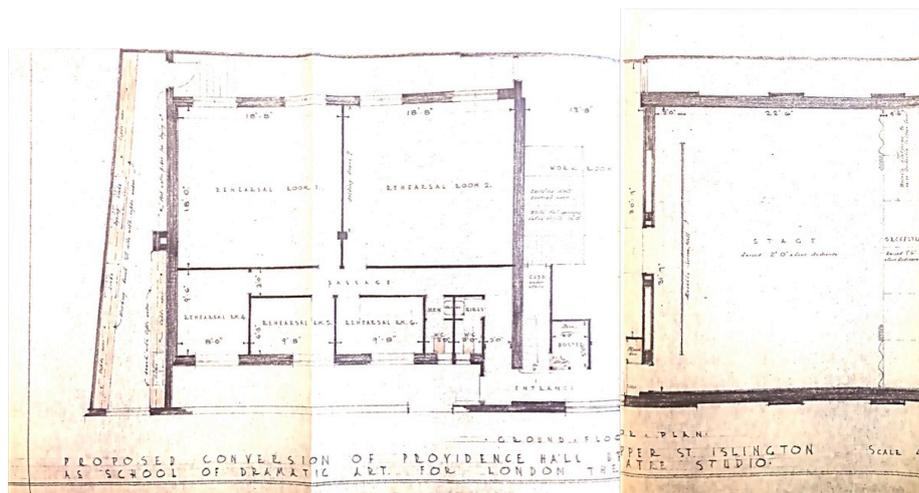
⁶² A quanto sostiene Goring, saggiamente, i tre insegnanti improvvisati si astengono dal percepire un compenso per il lavoro svolto nel periodo di Beak Street, così da lasciare intatta la cassa per ripartire, nel settembre del 1936, su basi più solide: «Michel, George and I “gave our services” and we finished the season with the £600 intact». *Ibidem*.

⁶³ Vera Poliakoff racconta così l'episodio: «I asked my friend Walter Gropius who was in London to take on the planning of the school, but he declined and suggested we used his assistant – Marcel Breuer. We did this and to excellent account». Conversazione tra Vera Poliakoff [Lindsay] e Marius Goring, trascritta da Aldo Scott, [1974-1977]. Cfr. MSDA, Add-MS-81105.

⁶⁴ Sul periodo inglese di Breuer, cfr. P. Blake, *Marcel Breuer: Architect and Designer*, New York, Architectural Record, 1949, pp. 56-61. Sulla collaborazione tra Breuer e la casa d'arte «Motley», cfr.: M. Mullin, *Design by Motley*, cit., pp. 59-61; S. Jump, J. Baldwin, H. Devine (a cura di), *When Marcel Met Motley*, catalogo della mostra omonima tenutasi a Londra, presso il Chelsea Space dal 16 settembre al 21 ottobre 2006.

⁶⁵ Alcune piante dei locali del London Theatre Studio a Islington sono conservate a Parigi presso la BnF. Cfr. FMSD, 4-COL-83/493.

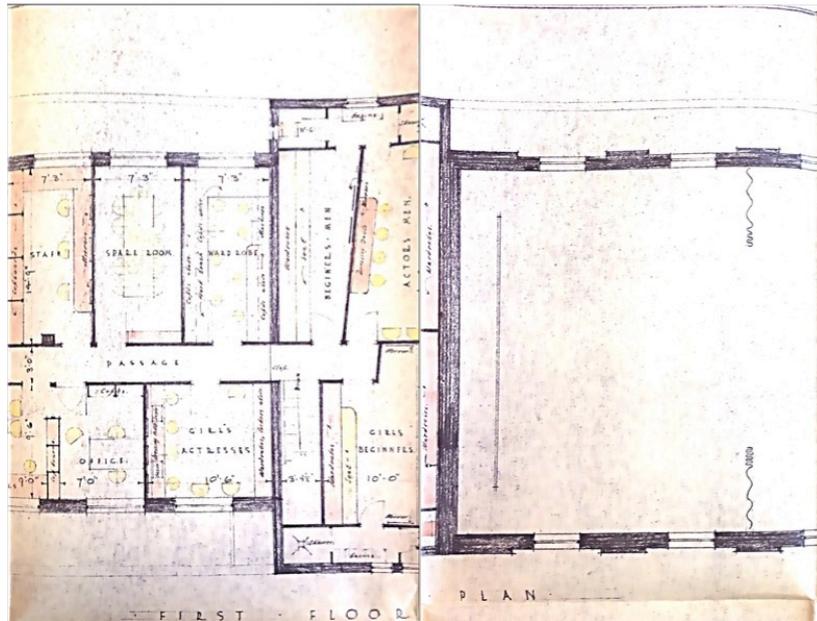
Olivier (£100)⁶⁶. Dopo aver effettuato il suo apprendistato attoriale con la compagnia di repertorio di Birmingham, diretta da Barry Jackson, e dopo aver disimpiegato diversi ruoli sia primari che secondari tra Londra e New York, Olivier (1907-1989) si unisce a Gielgud nel 1935. Lo spettacolo che suggella la loro collaborazione, in quello stesso anno, è una messinscena di *Romeo and Juliet*, in cui i due attori si alternano nei ruoli di Romeo e Mercuzio⁶⁷.



Piante del London Theatre Studio, progettato da Marcel Breuer, 1936

⁶⁶ Anche in questo caso ci affidiamo ai ricordi di Marius Goring: «Phase two: Islington. Detailed finance now became George's baby, but generally speaking: £2,000 was needed: £600 was still in the kitty, made up to £1,000 by Albery (£200), Gielgud and Olivier. Remaining £1,000: £500 from Guthrie and £500 from Black and Laura Dyas. Laura should, indeed be mentioned, and Guthrie who gave more than anyone: a lot of money in 1935!». Tra i sostenitori dell'iniziativa, Goring segnala anche Charles Laughton, che avrebbe indubbiamente contribuito se non fosse tornato a Hollywood: «By the time the school was under way, Charles [Laughton] had returned to Hollywood, otherwise, I am sure, he would have been one of our main supporters». In ultimo, indica l'importanza del sostegno da parte di Basil Burton, il marito di Vera Poliakoff: «Laura Dyas was a pupil of the school (at Beak Street) when she contributed financially: Vera was, also, a pupil and so did not take part, officially, in the planning which explains Michel's meticulousness in not mentioning them. You ask my advice: of course, their names should be included; without them and Vera's husband, Basil Burton, there would have been no London Theatre Studio». Lettera di Marius Goring a Suria Magito Saint-Denis, 12 giugno 1976. FMSD, 4-COL-83/191.

⁶⁷ Nel 1921, Ellen Terry assiste a una rappresentazione del *Julius Caesar*, messo in scena dal club teatrale della St. Edward's School of Oxford, in cui Olivier interpreta il ruolo di Brutus. Dopo lo spettacolo, l'attrice annota nel suo diario: «Il giovanotto che recitava Brutus è già un grande attore». Cfr. A. Dent, «Olivier, Laurence», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VII, pp. 1312-1315.



Piante del London Theatre Studio, progettato da Marcel Breuer, 1936

La sistemazione della scuola per attori a Islington coincide con la messa a punto di un piano formativo più strutturato e congruo. Alla base dell'iniziativa, soggiace il desiderio comune di formare una compagnia stabile⁶⁸. Nel programma generale, redatto tra agosto e dicembre del 1935, Saint-Denis figura come direttore generale; il comitato direttivo è composto da Bronson Albery, Ian Black, John Gielgud, Tyrone Guthrie; George Devine invece contribuisce in qualità di assistente alla regia e manager⁶⁹. Dopo una breve presentazione biografica di Saint-Denis⁷⁰, il programma procede con l'esposizione delle finalità dell'istituzione del London Theatre Studio:

L'obiettivo è quello di formare un'organizzazione teatrale indipendente,
 composta da:
 Una compagnia stabile di attori.

⁶⁸ «Your second question – the planning. Yes, it was at the Motley's in St. Martin's Court that the decision was taken to abandon the Quinze and try for a school in London with the aim of forming an English company from it». Lettera di Marius Goring a Suria Magito Saint-Denis, 12 giugno 1976. FMSD, 4-COL-83/191.

⁶⁹ «London Theatre Studio. Managing director: Michel Saint-Denis, Director and Producer of the Compagnie des Quinze. Directors: Bronson Albery, Ian Black, John Gielgud, Tyrone Guthrie. Assistant director and manager: George Devine». *London Theatre Studio*. Programma generale [agosto-dicembre 1935]. FMSD, 4-COL-83/487, p. 1.

⁷⁰ «Michel Saint-Denis is now thirty-eight years old. After ten years' work with Jacques Copeau at the Vieux-Colombier in Paris, and in Burgundy, as Stage Director, Actor and Assistant Producer, he founded the Compagnie des Quinze in 1931. He ran the Compagnie for four years and produced all the twelve plays which were given by the Compagnie in France, England and other countries in Europe. This year he produced in English *Noah*, at the New Theatre and *Sower of the Hills*, at the Westminster Theatre». Ivi, p. 2.

Un gruppo di tecnici della scenografia, dei costumi, delle luci, ecc.

Una scuola di recitazione.

Quest'organizzazione sarà in grado, dopo un anno di preparazione attiva, di presentare un repertorio di spettacoli. Questo repertorio sarà selezionato tra testi classici e moderni di ciascun stile.

Prima di tutto, il London Theatre Studio inizierà con la scuola per attori⁷¹.

L'impresa denota dunque caratteristiche ben precise: la scuola appare funzionale alla creazione di una compagnia stabile con sede a Londra, che possa preparare un repertorio da portare in scena. La scuola – richiamando l'ultima fase dei Copiaus in Borgogna – è pertanto suddivisa in due gruppi, uno formato dagli allievi-attori principianti, e uno riservato agli attori professionisti che desiderano prendere parte a un piano di perfezionamento permanente:

La scuola sarà suddivisa in due gruppi, uno per principianti e uno per attori e attrici che vogliono sviluppare il loro training.

L'obiettivo della scuola:

Per principianti: fornire la basi di una cultura teatrale e artistica, un *training tecnico* e una buona conoscenza del lato pratico del palcoscenico. Dotati di tali strumenti, dovrebbero essere in grado di far fronte a ogni genere di lavoro teatrale. È evidente che il loro successo dipenda dai loro talenti e dalla loro personalità.

Per attori: mantenere costantemente a loro disposizione un "corso di training attoriale", e lavorando su testi di ogni genere, allargare le loro abilità, sviluppare la loro versatilità e, in generale, la loro *utilità teatrale*.

In realtà, preparare gradualmente, dalla parte migliore dei due gruppi, il nucleo di una compagnia stabile⁷².

⁷¹ «The purpose is to form a self-contained theatrical organization, composed of: A permanent company of actors. A group of technicians for scenery, dresses, lighting, etc. A school of acting. This organization will be able, after a year of active preparation, to present a repertory of plays. This repertory will be chosen from old and new plays of any style. First of all the London Theatre Studio will start with the School of Acting». *Ibidem*.

⁷² «The School will be divided into two group, one of beginners and another for actors and actresses who want to develop their training. The purpose of the School: For Beginners: to give the groundwork of a theatrical and artistic culture, a technical training and a working knowledge of the practical side of the stage. Thus equipped, they should be able to deal with any kind of theatre work. Their success must naturally depend on their own gifts and personality. For Actors: to keep constantly at their disposal an "actors' training course", and by rehearsing plays of every kind, to enlarge their abilities, to develop their versatility and, generally, their theatrical usefulness. In fact, to prepare gradually, from the best of the two groups, the nucleus of a permanent company». Ivi, p. 3. I corsivi sono di chi scrive.

Il training *tecnico* che Saint-Denis propone è dunque volto a formare attori non specializzati, ma in grado di approcciare qualunque genere teatrale. Parlando in termini di *utilità teatrale* – «theatrical usefulness» nel testo originale – Saint-Denis mantiene al centro del suo interesse un agire che sia volto in primo luogo al servizio della scena, e quindi alla produzione degli spettacoli da parte di una compagnia stabile. In accordo con una simile prospettiva, la scuola del London Theatre Studio offre anche corsi speciali, volti a formare direttori di scena, registi e scenografi (ad essi si aggiunge un corso destinato ad allievi francesi)⁷³.

Del resto, come abbiamo visto nel corso dei paragrafi precedenti, tutti o quasi tutti i collaboratori inglesi con i quali Saint-Denis interagisce nel corso della sua permanenza a Londra, e che decidono di partecipare più o meno attivamente all'iniziativa del London Theatre Studio, sono accomunati da una caratteristica peculiare e non trascurabile. La maggior parte di essi si è infatti forgiata in seno a «repertory companies». Si tratta di un gruppo di attori che probabilmente vedono in Saint-Denis il portatore di un linguaggio espressivo innovativo, in cui non è la declamazione della parola a modellare la plastica del corpo scenico, ma al contrario, è il corpo dell'attore allenato a dar vita al testo drammaturgico. Se da un lato questo nuovo linguaggio ha il potere di rovesciare le consuetudini teatrali in voga sulla scena londinese, dall'altro la traduzione che Saint-Denis effettua della cultura che deriva dall'École du Vieux-Colombier e dall'esperienza in Borgogna elude la messa in crisi dell'intera modalità produttiva inglese. Contrariamente a Copeau, che aveva proposto un'idea di teatro in opposizione rispetto a quella vigente in Francia, Saint-Denis offre un metodo capace di ottenere rapidamente dei risultati, di ottimizzare le prestazioni degli attori in funzione di ciò che viene loro richiesto dal sistema teatrale in cui lavorano.

Ciò che sancisce la riuscita del metodo di Saint-Denis è il saper rispondere ai bisogni e alle aspettative degli attori che animano il teatro d'arte inglese, senza per questo scardinarne le basi, rinunciando perciò a quella radicale rifondazione che il suo maestro aveva invano sognato. Ed è per questo che Saint-Denis viene accolto dal *milieu* teatrale d'oltremontana:

⁷³ «Special courses: *Stage management*: This course is intended to be a first step towards production. Theoretical courses on scenery, lighting, method of organizing rehearsals and presentation, and conduct of understudy rehearsals. Practical work with the pupils and actors during exercises and experimental productions. [...] *Production*: The course for production will be under the personal direction of Mr. Saint-Denis. It will consist of: Theoretical discussions on all stages of production, in relation to the author, the actor, and the designer. Practical work by preparing certain plays for presentation. The opportunity of witnessing some rehearsals. [...] *Décor*: The course for décor will be under the direction of Motley. Theoretical and practical work on designs, scale drawing, ground-plans, model making, execution of designs; simple cutting, dyeing and painting. [...] *French group*: It is proposed to hold a French course if there are enough applications from inside the School. The purpose would be to produce plays in French». Ivi, p. 7.

perché intende dedicarsi agli aspetti performativi del teatro con la loro stessa determinazione, senza mai arroccarsi in torri di astrazione e teoria pura, proponendo un training in cui la pratica *professionale* della scena sia a tutti gli effetti un elemento imprescindibile della formazione dell'attore.

Per gli allievi-attori principianti, la struttura della scuola prevede un corso della durata di due anni; ogni anno è scandito in tre periodi distinti, ognuno da dieci settimane⁷⁴. La frequenza della scuola prevede una retta modesta⁷⁵, ed è accessibile in seguito a un'audizione di ammissione⁷⁶. Alla fine dei due anni, gli allievi sono tenuti a realizzare una prova aperta per un pubblico selezionato, e possono sostenere un esame al fine di entrare a far parte della compagnia stabile⁷⁷. Le numerose lezioni puntano a coprire ogni aspetto dell'universo e della cultura teatrale professionale:

Training per principianti:

(a) Lavoro con tecnici esperti di: Storia dei maggiori movimenti nel teatro.

Elementi di arti plastiche, Musica e Letteratura.

Ginnastica e Acrobatica. Elementi di Danza classica e Tip tap. Ritmo.

Scherma, per gli uomini.

Emissione della voce. Dizione. Recitazione in versi. Recitazione corale.

Canto: individuale e corale, ed esercizio nel suonare strumenti musicali semplici – per quelli che sono in grado di farlo.

Portamento in costumi di periodi differenti. Lavoro pratico su costumi, scenografie, maschere e arredi scenici. Trucco.

(b) Lavoro con Mr. Saint-Denis e i suoi assistenti sul Mimo: individuale e corale. Improvvisazione e Interpretazione. Lavoro su scene e testi di vari generi.

(c) Mr. John Gielgud si è impegnato a visitare la scuola del London Theatre Studio tre volte a trimestre per tenere lezioni sui Versi shakespeariani.

⁷⁴ «Length of terms: The year will be divided into three terms of ten weeks». Ivi, p. 5

⁷⁵ «The fees. For beginners: Thirty guineas a term (the number of pupils at full fees is limited to thirty). Ten Scholarships will be issued: six for men and four for women. These will be at half fees: fifteen guineas a term. For actors: Ten shillings a week or four pounds ten shilling a term». *Ibidem*.

⁷⁶ «General regulation: For beginners: Conditions of admission. There will be an examination before the Directors, for which a fee of half a guinea will be asked. Candidates will have to prepare a speech or a short scene of their own choice, and also one out of several scenes selected by the Directors». Ivi, p. 6.

⁷⁷ «The normal length of course is two years, and pupils must enter for this period in order to be eligible for entry into the permanent company and to qualify for the final examination. This examination will be conducted by the Directors, and certificates will be awarded for ability. For second-year pupils there will be performances before a specially invited audience at the end of each term». *Ibidem*.

Mr. Tyrone Guthrie verrà regolarmente per lavorare con gli allievi su esercizi pratici.

Altri attori e attrici esperti saranno invitati, e si chiederà ad artisti di grande spessore di tenere delle conferenze sulle loro materie⁷⁸.

Corso di training per attori:

Ginnastica. Emissione vocale e dizione. Lavoro su scene e testi di vari generi sotto la direzione di Mr. Saint-Denis.

Gli attori saranno invitati a frequentare le conferenze. Tenendo conto delle loro abilità specifiche, è possibile trovare degli accordi per le lezioni di danza, canto, o qualunque altro training di cui possano avere bisogno.

La scuola del London Theatre Studio sarà sempre pronta ad aiutare gli attori in qualunque difficoltà possano incontrare durante l'approccio alle parti in teatro⁷⁹.

Come appare evidente da questo prospetto, il training – che sarà oggetto di analisi nel prossimo paragrafo – è solidamente strutturato. Si tratta di un *metodo* concepito in modo da completare anche la formazione di attori professionisti, per irrobustirne i muscoli del corpo e ampliarne le potenzialità espressive attraverso lo sviluppo di una fisicità nuova, sportiva. Infatti, mentre gli insegnamenti di mimo e improvvisazione tenuti da Saint-Denis e dai suoi

⁷⁸ Tra gli *artisti* che Saint-Denis invita, spicca il nome di Copeau, che tiene una conferenza presso l'Old Vic Theatre il 27 maggio 1936. Nel suo diario, in un annotazione del 13 giugno 1936, segnala l'avvenimento senza particolare enfasi: «L'échec de Much Ado – cette dérive que j'ai subie sans aucune prévoyance –, l'éloignement de Maiène mise en demeure par O[bey] de choisir, la baisse de mon crédit, [...], un voyage à Londres voir Michel [Saint-Denis] et visiter son London Theatre Studio, [...] m'ont progressivement contraint à me ressaisir, à me remettre à ma place, dans le courant de mes pensées et dans le fil de mon destin, à me ressaisir du travail, à me désintéresser de tout ce qui me détourne». In una lettera alla moglie Agnès, del 25 maggio, esprime tuttavia un certo entusiasmo rispetto all'iniziativa del nipote, e ai collaboratori e allievi coinvolti, al punto di immaginare ancora una volta il compimento delle sue utopie teatrali: «Ces jeunes sont très gentils, très gais. Je rêve au milieu d'eux à un travail grâce auquel je pourrais aller au bout de mes pensées et même de certains de mes rêves». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 387.

⁷⁹ «Training for beginners: (a) Work with technical experts on: History of the important movements in the theatre. The element of Plastic Arts, of Music and of Literature. Gymnastics and Acrobatics. The elements of Classical dancing and Tap dancing. Rhythm. Fencing, for men. Voice production. Diction. Verse speaking. Choral speaking. Singing: individual and choral and playing of simple musical instruments – for those able to do so. Wearing of costumes of different periods. Practical work on costumes, décor, masks and properties. Make-up. (b) Work with Mr. Saint-Denis and his assistants on Mime: individual and choral. Improvisation. Interpretation: rehearsal of scenes and plays of various kinds. (c) Mr. John Gielgud has undertaken to come to the London Theatre Studio School three times a term to give lessons on Shakespearean verse. Mr. Tyrone Guthrie will come regularly to work with the pupils on practical exercises. Other experienced actors and actresses will be invited, and artists of special eminence will be asked to talk about their subjects. Gymnastics. Voice production and diction. Rehearsals of scenes and plays of various kinds under the direction of Mr. Saint-Denis. Actors will be invited to attend the general lectures. According to their particular abilities, arrangements can be made by actors for classes in dancing, singing or any other training that may be required. The London Theatre Studio School will always be ready to help actors in any difficulty that they may meet with when rehearsing parts in the theatre». *London Theatre Studio*. Programma generale [agosto-dicembre 1935]. FMSD, 4-COL-83/487, pp. 4-5.

assistenti – Goring e Devine – sono riservati agli allievi principianti, il lavoro di interpretazione, che consiste in «rehearsal of scenes and plays of various kinds», così come l'allenamento fisico (ginnastica e acrobatica) e vocale (emissione vocale e dizione) sono comuni a entrambi i gruppi⁸⁰.

Il programma prevede inoltre la realizzazione da parte degli allievi di una serie di dimostrazioni e prove aperte destinate a un pubblico ristretto. L'insieme di queste rappresentazioni è teso a mostrare la funzionalità della scuola con il teatro attivo della compagnia stabile e con il sistema teatrale in genere. Saint-Denis parla infatti di un approccio graduale alla performance pubblica:

Al fine di preparare in modo progressivo la formazione di una compagnia stabile, il London Theatre Studio inizierà nel 1936 una serie di rappresentazioni pubbliche (il programma sarà reso noto in seguito). Questi spettacoli saranno costituiti inizialmente da: *Dimostrazioni* degli attori e degli allievi, commentati in modo drammatico da letture. *Sketch, dialoghi, ecc.*, uniti da un tema centrale a mo' di rivista. *Brevi testi o scene* da grandi autori drammatici, soprattutto Shakespeare, in modo da consentire un approccio graduale alla presentazione di lavori drammatici interi, che saranno oggetto di una serie di

PRODUZIONI SPERIMENTALI

Queste produzioni, in cui gli allievi saranno impiegati in base alle loro abilità, costituiranno per gli attori la loro prima occasione di apparire come una compagnia davanti a un pubblico. Esse offriranno agli artisti e ai collaboratori del London Theatre Studio, che prenderanno parte alla preparazione, un modo per fare pratica. Serviranno a testare il potenziale collettivo dell'organizzazione e saranno il primo segno di ciò che il London Theatre Studio intende apportare al teatro. I drammaturghi saranno invitati a utilizzare questo nuovo strumento teatrale mentre prende forma. Chiaramente, tutti questi spettacoli possono essere considerati solo come esperimenti, che è preferibile non presentare davanti al pubblico generico. Saranno resi accessibili a un pubblico ristretto, e appena lo studio verrà aperto, si formerà una Società, il cui

⁸⁰ Una simile impostazione non si discosta dal recente concetto di *actor coaching*, volto a ottimizzare il lavoro dell'attore nella preparazione di un determinato personaggio in un lasso di tempo estremamente ristretto, senza mettere in crisi il contesto dato. A tal proposito, è interessante notare che Vernice Klier (1945), allieva di Étienne Decroux dalla fine degli anni Sessanta, è oggi un'affermata *acting coach*.

scopo sarà di radunare attorno all'impresa un pubblico che contribuirà al suo sviluppo⁸¹.

Le «experimental productions» sono intese come una vera e propria palestra per tutti i componenti del London Theatre Studio, e hanno una duplice utilità: da un lato, quella di mettere alla prova le capacità del gruppo di lavorare collettivamente; dall'altro, quella di mostrare a un uditorio selezionato – costituente di una «Society» attiva e partecipe – l'idea di teatro che si intende mettere in atto. Il lavoro su questi saggi è affrontato con estrema serietà; lo dimostrano infatti i programmi degli spettacoli di fine anno, che presentano scene o atti tratti da numerosi testi drammatici, ma anche dimostrazioni di danza, canto, mimo e acrobatica⁸². Jane Baldwin individua una serie di costanti nella preparazione degli spettacoli di fine anno, che sono tendenzialmente volti a includere diversi stili teatrali, ma anche a mettere in luce gli aspetti corporei, vocali ed espressivi del training. Nella maggior parte dei casi, i saggi comprendono almeno una scena o un atto estratti da: un testo classico, un testo moderno, una farsa, un'opera sperimentale⁸³.

Un simile programma, dunque, recide ogni legame con le aspirazioni coltivate da Copeau nell'inesauribile ricerca della «tradition de naissance» e della *Comédie nouvelle*. Si tratta per Saint-Denis non di forgiare un nuovo attore, di risvegliare e nutrire una nuova drammaturgia per un nuovo teatro, bensì di mettersi al servizio di un repertorio preconstituito, composto dall'insieme dei classici più frequentati dalla cultura teatrale inglese dell'epoca. Il

⁸¹ «In order to prepare in a progressive manner for the formation of a permanent company, the London Theatre Studio will start, during 1936, a series of public shows (the programme will be issued later). These shows will consist at first of: *Demonstrations* by actors and pupils, commented on in a dramatic way by lecturers. *Sketches, duologues [sic], etc.*, joined together by a central theme in the manner of revue. *Short plays or scenes* from great dramatists, particularly Shakespeare, so that a gradual approach may be made to the presentation of whole dramatic works, which will be the object of a series of EXPERIMENTAL PRODUCTIONS. These productions, in which the pupils will be used according to their abilities, will give to the actors their first chance of appearing as a company before an audience. They will provide practice for the artists and workers of the London Theatre Studio, who will collaborate on their preparation. They will serve to test the collective power of the organization and be a first sign of what the London Theatre Studio wishes to do in the theatre. Dramatists will be invited to make use of this new theatre instrument while it is taking shape. All these shows can naturally be considered only as experiments, which it is not advisable to make before the general public. They will be made accessible to a limited audience and a Society will be formed as soon as the Studio opens, with the purpose of gathering around the new enterprise a public which will contribute towards its development». *London Theatre Studio*. Programma generale [agosto-dicembre 1935]. FMSD, 4-COL-83/487, p. 8.

⁸² Si vedano a titolo di esempio: Programma del «First Show given by the Students of the Studio», dal 1° al 4 aprile 1936: *Three sisters, Judith, A Midsummer Night's Dream, The Fair*; cfr. FMSD, 4-COL-83/489. Programma del «Summer term», dal 30 giugno al 2 luglio 1937: *L'occasion, La première famille, La danse de Chloë, La paysanne possédée, Datura, Pantomime fantastique, Programme of Songs, Flemish Dance, The Derby, Japanese Dance, A Woman Killed with Kindness, The Beaux' Stratagem, Hay Fever*; cfr. FMSD, 4-COL-83/490. Programma del terzo «Summer term», dal 6 al 16 maggio 1938: *Electra, Fortunato, Juanita, La malquerida, An Interlude, The Madras House*; cfr. FMSD, 4-COL-83/491.

⁸³ Cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., p. 69.

metodo formativo strutturato da Saint-Denis non punta a creare artisti per un teatro da rifarsi radicalmente, ma attori che sappiano integrarsi e interagire con la scena esistente, senza implicare tuttavia un ripensamento della sua struttura e conformazione.

Come si evince dalle memorie di una delle allieve, Yvonne Mitchell, le lezioni di danza sono affidate a Suria Magito (1903-1987)⁸⁴. Secondo la biografia inedita su Saint-Denis ad opera di Lerminier, è il compositore Darius Milhaud a proporla come insegnante di danza e movimento⁸⁵. A ben guardare, le informazioni disponibili sulla danzatrice non sono molte e appaiono talvolta poco attendibili: di origini russe, si trasferisce a Londra all'inizio degli anni Trenta. Il programma di presentazione del Dance Group da lei diretto all'interno del London Theatre Studio ne fornisce una breve nota biografica: dopo aver studiato danza classica a Parigi, nella scuola di Nicolaj Legat (1869-1937)⁸⁶, e danza contemporanea in Germania, partecipa come *première danseuse* alla *Pantomima futurista* di Filippo Tommaso Marinetti ed Enrico Prampolini⁸⁷. Dal 1936 insegna danza e «Movement» presso la scuola del London Theatre Studio⁸⁸. A completamento del corpo docente della scuola figurano: Frank Duncan per le lezioni di acrobatica, Gabriel Toyne (1905-1963)⁸⁹ per il corso di scherma, Iris Warren⁹⁰ per l'espressione vocale e Mona Swann per l'esposizione corale.

Come indicato nel prospetto sopracitato, il lavoro sui versi shakespeariani è affidato a John Gielgud. Essendo naturalmente molto impegnato con le produzioni che ha costantemente all'attivo, il suo corso si riduce a una serie di incontri sporadici. Tuttavia, come

⁸⁴ Cfr. Y. Mitchell, *London Theatre Studio*, in M. McCall (a cura di), *My Drama School*, London, Robson Books, 1978, pp. 79-90, p. 86.

⁸⁵ Cfr. G. Lerminier, *Michel Saint-Denis*, cit., FMSD, 4-COL-83/2(1), p. 36.

⁸⁶ Dopo una collaborazione con i Belletti Russi di Diaghilev, Nicolaj Legat si stabilisce a Londra nel 1926, dove si dedica alla didattica aprendo una scuola per danzatori classici. Cfr. L. Moore, «Legat, Nicolaj», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI, p. 1334.

⁸⁷ La notizia sembra confermata da un articolo olandese; cfr. s.i.a., *Wereld-marionetten-revue. Nieuwe dansspelen van den Zwitserschen Hans Weidt-troep. En een nieuw russisch ballet*, «De Telegraaf», 24 gennaio 1935, p. 7.

⁸⁸ Cfr. *London Theatre Studio. Dance Group directed by Suria Magito*. FMSD, 4-COL-83/494. Un profilo biografico di Suria Magito è inserito anche in una brochure di presentazione della Comédie de l'Est di Strasburgo, del 1954, conservata a Londra presso la BL. Cfr. MSDA, Add-MS-81167. Dal London Theatre Studio in poi, la danzatrice sostiene con devozione ogni iniziativa di Saint-Denis, che sposa dopo una lunga relazione.

⁸⁹ Attore e schermidore introdotto nel contesto del London Theatre Studio da Tyrone Guthrie, Toyne collabora a diverse produzioni dirette da John Gielgud in qualità di istruttore di scherma. Alec Guinness e Laurence Olivier frequentano le sue lezioni per attori professionisti.

⁹⁰ Il metodo vocale ideato da Iris Warren, e da lei insegnato negli anni Quaranta presso la London Academy of Music and Dramatic Art, è alla base del celebre Voice Training sviluppato da Kristin Linklater, oggi utilizzato nella maggior parte delle accademie d'arte drammatica. Cfr. K. Linklater, *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama Book Specialists, 1976, pp. 2-3.

si evince da una lettera inedita che Saint-Denis invia all'attore, il ciclo di conferenze non sembra iniziare prima dell'autunno del 1938:

Non credo ci sia alcun pericolo se le tue lezioni sono in opposizione rispetto alle altre lezioni di recitazione. Il reale intento è permettere agli allievi di entrare in contatto con un grande attore e vorrei che ti sentissi il più libero possibile e non ti preoccupassi affatto sui metodi che utilizziamo nel corso del training ordinario. A mio parere, sarebbe di grande interesse se tu lavorassi con loro sui versi shakespeariani, almeno parzialmente⁹¹.

Una simile puntualizzazione, considerevolmente tarda rispetto all'apertura della scuola, lascia supporre che gli incontri tra l'attore e gli allievi non si siano finora concretizzati. Maggior interprete shakespeariano della sua generazione, Gielgud incarna per Saint-Denis una sorta di autorità nell'approccio al teatro in versi elisabettiano. Ma non solo; dalla lettera è possibile desumere un altro aspetto che il direttore artistico del London Theatre Studio trova di grande utilità e interesse nella figura di Gielgud: lo *status* di «grande attore», al quale lasciare completa libertà nell'interfacciarsi con gli studenti. Quello che Saint-Denis sembra voler dire è che, pur essendo estraneo al training tecnico trasmesso nella scuola, nulla di ciò che il «grande attore» proponga ai discenti può in alcun modo rivelarsi sconveniente. Al contrario, grazie alla sua particolare condizione, egli appare come dotato di una certa qualità della presenza e di una capacità di fascinazione del pubblico che non possono che avere un influsso benefico sugli allievi. E non sembrano esistere indicazioni precise per trasmetterle, né forse parole per nominarle; anche il semplice contatto con queste manifestazioni fenomenologiche del «grande attore» vengono considerate fruttuose per gli allievi, come fossero misteriosamente trasmissibili solo attraverso una compresenza spaziotemporale.

Come il Patron prima di lui, per il corso riservato ai principianti, anche Saint-Denis predilige allievi giovanissimi, tra i 17 e i 23 anni, che preferibilmente non abbiano già seguito un percorso di formazione attoriale⁹². È necessario che gli attori apprendano l'intero

⁹¹ «I don't think there is any danger of your classes being in opposition to the other acting classes. The real purpose of them is to give the students contact with a great actor and I would like you to feel as free as possible and not to bother at all about the methods we may use in the course of the normal training. My view was that it would be of very great interest for them if you would work with them at least partly on Shakespearean verse». Lettera di Michel Saint-Denis a John Gielgud, 25 ottobre 1938. FMSD, 4-COL-83/507(5).

⁹² In una lettera inedita, Gielgud comunica a Saint-Denis che Monica Forbes, di 22 anni, vorrebbe essere presa in considerazione per la scuola del London Theatre Studio. Al fine di avvalorare la sua candidatura, Gielgud specifica: «She has had no acting experience, but that I do not assume to be altogether a bar, as raw

funzionamento della macchina teatrale. Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, obiettivo comune a ogni corso è quello di incoraggiare le capacità di invenzione e immaginazione, acuendo l'osservazione minuziosa dei fenomeni del mondo, a partire dal proprio corpo, prestando attenzione al movimento di ogni singolo muscolo nel compiere una qualsiasi azione, fino al corpo distante e alieno di un animale. Lo spirito d'*ensemble* viene coltivato facendo lavorare gli allievi in gruppi, come fossero delle piccole compagnie, e tutti gli studenti sono tenuti a partecipare alle dimostrazioni di fine anno⁹³. Durante le lezioni, viene loro richiesto di indossare delle uniformi appositamente confezionate dalle costumiste della casa d'arte «Motley»: si tratta di tuniche estremamente semplici, che lasciano scoperte sia le gambe che le braccia, uguali per tutti, tendenzialmente di colore scuro, comode per compiere attività fisica e per fare da base a costumi di scena più sviluppati e complessi⁹⁴.

In questi anni, la fama di Saint-Denis e della sua scuola per allievi-attori⁹⁵ inizia a propagarsi in Inghilterra⁹⁶, e non solo. Oltre agli studenti di recitazione, il London Theatre Studio accoglie una serie di apprendisti desiderosi di imparare i vari mestieri teatrali, all'interno di un'istituzione stimolante e innovativa che al contempo produce spettacoli e forma nuove leve. Tra questi spicca il nome di Alessandro Brissoni (1913-1980), appena diplomatosi all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Il suo caso è particolarmente interessante, perché segue il tirocinio effettuato dal collega Orazio Costa (1911-1999) al fianco di Copeau. In una lettera inedita, Silvio d'Amico presenta e raccomanda il suo allievo a Saint-Denis, suggerendo per la sua permanenza londinese un apprendistato simile a quello compiuto da Costa con il Patron:

material is presumably more satisfactory before it has been ruined by the wrong sort of training in other directions». Lettera di John Gielgud a Michel Saint-Denis, 1° dicembre 1938. FMSD, 4-COL-83/186.

⁹³ Cfr. Y. Mitchell, *London Theatre Studio*, cit., p. 81 sgg.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 80; M. Mullin, *Design by Motley*, cit., p. 61. Alcune foto degli allievi, nelle loro uniformi, mentre provano e si esercitano nella sala di Beak Street, sono pubblicate nell'articolo s.i.a, *They learn to act*, «Weekly illustrated», 23 maggio 1936, pp. 22-23.

⁹⁵ Di seguito, un elenco parziale degli studenti della scuola del London Theatre Studio; in ordine alfabetico: Mary Alexander, Angelica Bell, James Cairncross, James Donald, Laura Dyas, John Earle, Tommy Heathcote, Anne Hefferman, Gene Jessel, Pierre Lefèvre, Lalage Lewis, Marriott Longman, Alexandra Mikellatos, Dudley Misso, Yvonne Mitchell, Vera Poliakoff, Gerda Rink, Sabri Saklatuala, Chattie Salaman, Merula Salaman (futura sposa di Alec Guinness, nonché la più brillante tra gli allievi, secondo Yvonne Mitchell), Sonia South, Peter Ustinov, Bay White, Noel Willman, Penelope Wood. Cfr. Y. Mitchell, *London Theatre Studio*, cit., *passim*, in particolare pp. 87-88; J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, cit., pp. 201-246, soprattutto p. 223 sgg.

⁹⁶ A tal proposito, sono indicativi i numerosi inviti ricevuti da Saint-Denis alla fine degli anni Trenta a prendere parte a commissioni e giurie di festival e concorsi teatrali, sia professionali che amatoriali. A titolo di esempio, il 29 ottobre 1938, il comitato organizzativo dell'Unity Theatre Club gli chiede di partecipare alla cerimonia del Carnival Dance a St. Pancras Town Hall: «If you will kindly permit us to use your name in advertising, we should be very much obliged, as we feel sure that nobody could resist the line "Michel St. Denis will be there"». Lettera di Mr. Whitehead a Michel Saint-Denis, 29 ottobre 1938. FMSD, 4-COL-83/500(1).

Ho avuto l'onore di incontrarla dal nostro caro Copeau, al Vieux-Colombier, alle rappresentazioni di *Le viol de Lucrèce* e *La bataille de la Marne*, sui quali ho scritto con entusiasmo ai miei lettori della rivista «Scenario». In seguito, ho parlato più volte di Lei a Copeau, perché avrei delle proposte da farle; ma non è mai stato in grado di darmi il Suo indirizzo. Oggi, Le scrivo per presentarle un allievo regista della mia Accademia, il dottor Alessandro Brissoni, che viene a trascorrere sei mesi a Londra per perfezionarsi nella Sua arte.

Un altro dei miei allievi, il dottor Costa, l'anno scorso è stato sei mesi a Parigi, precisamente da Copeau, come suo aiuto e allievo, senza pagare né essere pagato, semplicemente per vederlo lavorare e apprendere il mestiere. Non oso domandarle esattamente la stessa cosa per il dottor Brissoni; l'ho già presentato a M. Ashley Dukes⁹⁷. Vorrei solamente pregarla di ammetterlo ad assistere qualche volta al Suo lavoro; di permettergli di studiare ciò che fate. Sono sicuro che potrà trarne grande profitto⁹⁸.

Saint-Denis non solo accoglie Brissoni, ma sembra interessato a fare del gemellaggio occasionale tra le due istituzioni una mutua norma da consolidare nel tempo. In tal senso, la lettera di risposta che invia a d'Amico è emblematica:

Ho ricevuto con grande piacere il suo allievo, il dottor Alessandro Brissoni. Segue le mie prove in teatro e alcune lezioni presso il mio Studio.

⁹⁷ Infatti, in una lettera inedita dello stesso periodo, Ashley Dukes scrive a Saint-Denis di aver incontrato e apprezzato il giovane Brissoni, raccomandatogli da d'Amico: «Silvio d'Amico, whom you certainly know, has just sent me his pupil Dr. Alessandro Brissoni, who has come to London for some months to study mise-en-scène and theatre in general. I saw him this morning, and liked him very much. He is hoping for an introduction to you, and I feel sure you will send him a line to ask him to come to the London Theatre Studio, and let him look over the School and Theatre». Lettera di Ashley Dukes a Michel Saint-Denis, 14 ottobre 1938. FMSD, 4-COL-83/496(7).

⁹⁸ «J'ai eu l'honneur de Vous connaître chez notre cher Copeau, au Vieux-Colombier, aux représentations du *Viol de Lucrèce* et de *La bataille de la Marne*, dont j'ai écrit avec enthousiasme aux lecteurs de ma revue "Scenario". Après, j'ai parlé plusieurs fois de Vous à Copeau, car j'aurais eu des propositions à Vous faire ; mais il n'a jamais su me donner votre adresse. Aujourd'hui, je Vous écris pour Vous présenter un élève metteur-en-scène de mon Académie, le docteur Alessandro Brissoni, qui vient passer six mois à Londres pour se perfectionner dans votre art. Un autre de mes élèves, le Dr. Costa, l'année passée a été six mois à Paris, précisément chez Copeau, comme son aide et son élève, sans payer ni être payé, tout simplement pour le voir travailler, et apprendre le métier. Je n'ose pas Vous demander exactement la même chose pour le dr. Brissoni ; je l'ai déjà présenté à M. Ashley Dukes. Je voudrais seulement Vous prier de l'admettre à assister quelquefois à vos travaux ; de lui permettre d'étudier ce que Vous faites. Je suis sûr qu'il pourra en tirer beaucoup de profit». Lettera di Silvio d'Amico a Michel Saint-Denis, 27 settembre 1938. FMSD, 4-COL-83/159.

Mi piacerebbe molto avere sue notizie di tanto in tanto e stabilire uno scambio regolare tra la sua grande accademia e il mio piccolo studio. Naturalmente, non ho dimenticato i nostri incontri a Torino e a Parigi⁹⁹.

Sebbene il riscontro da parte dell'apprendista Brissoni sia molto positivo¹⁰⁰, l'idea di istituire uno scambio tra le due scuole non giunge purtroppo a compimento, poiché la scuola del London Theatre Studio, e con essa l'attività registica di Saint-Denis¹⁰¹, subiscono una brusca interruzione a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale. Allo stesso modo, si arrestano i progetti della compagnia stabile diretta da Saint-Denis in collaborazione con Ian Black, Christopher Fremantle (1906-1978), Edward Hulton (1906-1988) e Bronson Albery, fondata presso il Phoenix Theatre a partire dal 1938. Lo scopo dell'iniziativa è quello di preparare un ambizioso repertorio di spettacoli¹⁰² per la stagione 1938-1939, che sia in grado di dare seguito al lavoro portato avanti all'interno del London Theatre Studio:

⁹⁹ «J'ai reçu avec le plus grand plaisir votre élève, le docteur Alessandro Brissoni. Il suit mes répétitions au théâtre et certaines classes dans mon Studio. J'aimerais beaucoup avoir de vos nouvelles de temps en temps et établir un lien régulier entre votre grande académie et mon petit studio. Je n'ai naturellement pas oublié nos rencontres à Turin et à Paris». Lettera di Michel Saint-Denis a Silvio d'Amico, 27 ottobre 1938. Ivi.

¹⁰⁰ Lo testimonia una lettera inedita che Brissoni invia a Saint-Denis prima di tornare in Italia per il periodo natalizio: «Cher Monsieur et Maître, Je regrette infiniment de ne pas avoir eu l'honneur et le plaisir de vous saluer avant mon départ qui a eu lieu le jour après la répétition générale de la *Twelfth Night*. Je fus vraiment ému d'assister à la réalisation si parfaite de votre création que j'ai eu la chance de suivre pendant la laborieuse préparation dirigée par vous avec tant de passion et de génie. Je souhaite de tout mon cœur que la pièce ait une longue série de représentation et signe une époque dans la vie théâtrale de Londres. Après de courtes vacances en Italie j'aurai nouvellement le plaisir de vous saluer dans cette école de Londres qui m'est devenue si chère pendant le premier séjour et où j'ai pu jouir de tant d'hospitalité et théoriser des enseignements si précieuse pour ma vie d'artiste». Lettera di Alessandro Brissoni a Michel Saint-Denis, 6 dicembre 1938. FMSD, 4-COL-83/496(7).

¹⁰¹ All'inizio del 1939, uno scambio inedito di telegrammi tra Saint-Denis e Laurence Olivier testimonia un progetto di messinscena, mai andato in porto, sul *Don Juan*: «Do your future plans include anything for me stop what about *Don Juan* stop imperative know about Helene or Anne for Vivien immediately please cable full reply paid Beverly Hills Hotel love you and Vera». Telegramma di Laurence Olivier a Michel Saint-Denis, 3 gennaio 1939. La risposta di Saint-Denis a Olivier, che si trova in tournée negli Stati Uniti, è entusiasta: «Refused Stratford. Very anxious to do *Don Juan* with you». Telegramma di Michel Saint-Denis a Laurence Olivier, 25 gennaio 1939. FMSD, 4-COL-83/496(5). Da quest'ultimo telegramma, si evince un invito ricevuto da Saint-Denis da Parte di Stratford, che si concretizzerà negli anni Sessanta, quando diviene co-direttore della Royal Shakespeare Company insieme a Peter Brook e a Peter Hall, e gli viene affidata la direzione di un laboratorio di training permanente e sperimentazione con gli attori della Compagnia, appunto lo Stratford Studio.

¹⁰² I quattro anni di esistenza del London Theatre Studio costituiscono per Saint-Denis un periodo particolarmente produttivo anche a livello registico; a tal proposito, cfr. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, cit., pp. 69-77. Nondimeno, l'ambizioso progetto per la stagione 1938-1939 al Phoenix Theatre, che non andrà in porto, comprende otto spettacoli: «The repertory of plays will consist of four plays of broad public appeal, amongst which will be *The Cherry Orchard*. These plays will be produced by Mr. Saint-Denis. Two or three shows of theatrical interest but of a less commercial character will be given on Sunday evenings or at matinees; one of these will be *The Marriage of Blood* by the Spanish dramatist Federico García Lorca. [...] Apart from *The Cherry Orchard*, it is proposed to choose the plays amongst: Molière's *The Would-Be Gentleman*, one comedy of Lessing, two comedies of Hofmannsthal, Shakespeare's *Twelfth Night* and possibly Congreve's *The Way of the Worlds*. M. Saint-Denis, *Notes on proposed Saint-Denis Company*, s.i.d., 2 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/501, p. 2. Da alcune informazioni contenute nel documento, è possibile ascrivere la data di redazione a un periodo antecedente al mese di luglio 1938.

L'obiettivo della Compagnia è produrre una stagione di spettacoli per quest'anno, e in definitiva di creare una compagnia stabile di attori, scenografi, registi, tecnici di palcoscenico e, possibilmente, drammaturghi, così da sviluppare ulteriormente la politica iniziata al London Theatre Studio. Per la prima stagione, la Compagnia sarà composta da attori e attrici esperti e conosciuti, con giovani attori e attrici di talento, e con gli studenti più promettenti che hanno completato l'intero training al London Theatre Studio. Tra coloro che desiderano collaborare con la Compagnia vi sono Edith Evans¹⁰³, Peggy Ashcroft¹⁰⁴, Angela Baddeley¹⁰⁵, Laurence Olivier, Michael Redgrave¹⁰⁶, Marius Goring, Glen Byam Shaw¹⁰⁷ e George Devine. Lo Studio fornirà anche parte dello staff di scenografi e tecnici della Compagnia¹⁰⁸.

La realizzazione di un simile progetto intende sfruttare le basi consolidate sia all'interno della scuola che con il circolo di attori, registi e impresari che collaborano con Saint-Denis a partire dalla messinscena di *Noah* nel 1935. La Compagnia costituisce il passo successivo di

¹⁰³ Edith Evans (1888-1976), considerata tra le più grandi attrici inglesi del Novecento, si avvicina al teatro all'età di quindici anni, attraverso la Streatam Shakespeare Players, fondata in un sobborgo londinese da una certa Miss Massey, e appare per la prima sulle scene londinesi con la compagnia di William Poel. Nel 1917 viene scritturata da Ellen Terry per due stagioni, ma raggiunge il successo nella capitale inglese solo nel 1924. In maniera altalenante, collabora con la compagnia dell'Old Vic dalla fine degli anni Venti. Cfr. J.C. Trewin, «Evans, Edith», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. IV, pp. 1712-1715.

¹⁰⁴ Peggy Ashcroft (1907-1991) studia presso la Central School of Dramatic Art di Londra e, come il collega Laurence Olivier, perfeziona la sua formazione con la compagnia di repertorio di Birmingham, diretta da Barry Jackson. Entra nella compagnia dell'Old Vic nel 1932, con la quale si afferma definitivamente nel ruolo della protagonista femminile in *Romeo and Juliet*, al fianco di Olivier e diretta da John Gielgud. Cfr. N. d'Agostino, «Ashcroft, Peggy», *ivi*, vol. I, pp. 1001-1002. Oltre alla collaborazione artistica e lavorativa, Saint-Denis e Peggy Ashcroft sono stati legati per qualche tempo da una relazione amorosa.

¹⁰⁵ Angela Baddeley (1904-1976) esordisce all'Old Vic nel 1915, all'età di 11 anni, e segue il suo tirocinio con l'Arts League of Service. Cavalca le scene del West End londinese a partire dalla fine degli anni Venti. Cfr. N. d'Agostino, H.R. Beard, «Baddeley, Angela», *ivi*, pp. 1229-1230.

¹⁰⁶ Michael Redgrave (1908-1985), giovane insegnante di francese, decide di dedicarsi al teatro dopo aver assistito agli spettacoli della Compagnie des Quinze durante la loro prima tournée a Londra. Effettua il suo apprendistato nella Repertory Company di Liverpool, interpretando 27 ruoli nell'arco di due stagioni. Inizia a collaborare con John Gielgud nel 1936, dapprima al New Theatre e poi al Queen's Theatre. Cfr. R. Findlater, «Redgrave, Michael», *ivi*, vol. VIII, pp. 787-789.

¹⁰⁷ Glen Byam Shaw (1904-1986) si forma con la compagnia dell'Oxford Playhouse diretta da Fagan, come i colleghi Tyrone Guthrie e John Gielgud. Con quest'ultimo, lavora a partire dal 1933, sia al New Theatre che al Queen's Theatre. Cfr. A. Williamson, «Shaw, Glen Byam», *ivi*, pp. 1933-1934.

¹⁰⁸ «The purpose of the Company is to produce a season of plays this year and ultimately to establish a permanent company of actors, designers, producers, stage technicians and, if possible, dramatists, so as to develop further the policy started at the London Theatre Studio. For the first season the Company will be formed of actors and actresses of experience and reputation together with some young actors and actresses of talent and the most promising of the students who have completed their full training at the London Theatre Studio. Amongst those who wish to work with the Company are Edith Evans, Peggy Ashcroft, Angela Baddeley, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Marius Goring, Glen Byam Shaw and George Devine. The Studio will also provide some of the designers and technical staff of the Company». M. Saint-Denis, *Notes on proposed Saint-Denis Company*, s.i.d., 2 fogli dattiloscritti. FMSD, 4-COL-83/501, p. 1.

un'iniziativa volta essenzialmente a creare e a conferire stabilità a un centro teatrale polivalente di formazione e produzione, in cui gli individui coinvolti, sia allievi che collaboratori, siano accomunati dalla medesima ambizione, ossia una modalità del fare teatro che si fondi sulla sana coesione tra scena e drammaturgia, mettendo al centro l'azione scenica compiuta da un *ensemble* allenato e in grado di fare del proprio corpo un veicolo dell'espressione. I primi frutti dell'impresa, atto pratico della «philosophy of the theatre»¹⁰⁹ del London Theatre Studio, così come della scuola per attori avviata da ormai più di due anni, sembrano promettenti e hanno attratto una cerchia teatrale di non poco conto. I tratti peculiari di tale disegno saranno non solo ripresi, ma ulteriormente sviluppati nel secondo dopoguerra, con la fondazione dell'Old Vic Theatre Centre, che per Saint-Denis costituisce a tutti gli effetti il coronamento di un progetto lungamente inseguito. Non solo ne fa l'oggetto di analisi nella sua pubblicazione più strutturata, *Theatre: The Rediscovery of Style*¹¹⁰, ma lo pone a modello delle strutture che fonderà successivamente a partire dagli anni Cinquanta: il Centre Dramatique de l'Est a Strasburgo, la National Theatre School of Canada a Montreal e la Drama Division della Juilliard School di New York.

4. *La formazione dell'attore al London Theatre Studio: il prototipo del training*

All'interno del London Theatre Studio, Saint-Denis inizia il processo di trasformazione della *pedagogia* sperimentale di Copeau in un sistema strutturato, che abbandona la dimensione della ricerca dell'identità creativa dell'allievo, in nome della strutturazione di un training attoriale efficace nell'immediato. In esso, riecheggiano molti degli aspetti che abbiamo avuto modo di osservare nel corso della prima parte di questo studio: molti esercizi sembrano provenire dal repertorio di pratiche corporee che appartenevano all'ambiente dell'École du Vieux-Colombier, e che erano poi stati *sfruttati* in Borgogna dal gruppo dei Copiaus¹¹¹.

¹⁰⁹ Si tratta di un'espressione coniata dal critico Henry Adler, che nel novembre del 1938 dedica un articolo al *metodo* di Saint-Denis: «The new repertory company established by Michel St. Denis and Bronson Albery at the Phoenix Theatre will have been seen at work. That work will be a practical expression of the philosophy of the theatre which he has inculcated into his pupils at the London Theatre Studio, and which could be witnessed in action in the shows given by his students and in his production of *Noah* at the New Theatre in 1935. [...] He warns his students that they must not work for décor, grouping, timing or any other of the important attributes of production, but that these must develop as expressions of the play's essential meaning». H. Adler, *The Method of Michel Saint Denis*, «The London Mercury», Vol. XXXIX, No. 229, nov. 1938, p. 47-55, p. 47.

¹¹⁰ Cfr. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, «Encore: the Voice of Vital Theatre», Vol. 7, n. 3, May-June 1960, ripubblicato nello stesso anno: cfr. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960. Una riedizione del testo è stata pubblicata più recentemente a cura di Jane Baldwin: cfr. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

¹¹¹ Cfr. *supra*, capitolo 4, paragrafo 6.

Tuttavia, il programma di insegnamenti pensato per gli allievi di questa prima istituzione londinese appare estremamente sistematizzato. Come abbiamo in parte già avuto modo di vedere, si tratta di un percorso strutturato su due anni, che punta a fornire agli allievi gli strumenti necessari per lavorare sulla scena in modo creativo. Al fine di ricostruirne la struttura, è possibile prendere in esame gli appunti di preparazione alle lezioni tenute da Saint-Denis, conservati a Parigi presso il Fonds Michel Saint-Denis. Si tratta di una serie di testi inediti, che si presentano come un collage di idee, schemi e appunti sintetici, elenchi di esercizi o definizioni di riferimento da tenere a portata di mano. Sebbene alcuni di questi documenti siano senza indicazione di data, la maggior parte di essi risale alle lezioni del 1936.

Tra le fonti contenute nel fascicolo, la più articolata corrisponde a una vera e propria pianificazione generale del corso di «Mimique», che costituisce l'insegnamento fondamentale, di base e propedeutico a tutti gli altri insegnamenti¹¹². All'interno dell'ambiente teatrale inglese, essa rappresenta infatti un'assoluta novità, perché corrisponde alla predominanza dell'espressione corporea nella pratica della recitazione scenica. La materia, ampiamente sviluppata, appare suddivisa in cinque macro-sezioni. La prima è interamente dedicata agli esercizi *tecnici*, volti a destare e coltivare negli allievi il senso dello spazio, del tempo e del ritmo scenico, ma anche ad avvicinarli a una «complète réalité dans l'expression»:

I. Per la *tecnica*:

Senso dello spazio scenico

Senso del tempo scenico

Senso del ritmo scenico. Iniziare e finire.

Far lavorare su questi dati: esercizi relativi alle braccia, alle mani, alle spalle, alla camminata, alla sosta, ai piedi, al collo e alla testa, allo sguardo e alla *direzione*. In tutti gli esercizi lavorare per una completa realtà nell'espressione, all'interno delle nozioni di spazio, di tempo e di ritmo scenici, senza dare soggetti propriamente drammatici¹¹³.

¹¹² Nelle sue memorie sulla scuola del London Theatre Studio, Yvonne Mitchell ricorda le lezioni di Mimo tenute da Saint-Denis: «These Mime classes, as they were called, were not so much 'taught' as watched, by Michel. [...] He never talked to us professorially [...] but always in the physical language an actor can understand; with sometimes a lack of good English which made his meaning even more expressive. His great strength as a teacher lay in his vivid imagination and his power to communicate it. He could make his pupils act being cold by a description of the weather which would freeze them». Y. Mitchell, *London Theatre Studio*, cit., p. 82.

¹¹³ «I. Pour la technique : sens de l'espace scénique ; sens du temps scénique ; sens du rythme scénique. Commencer et finir. Faire travailler sur ces données : exercices concernant les bras, les mains, les épaules, la marche, la station, les pieds, la tête et le cou, le regard et la *direction*. Dans tous ces exercices, travailler pour une complète réalité dans l'expression, à l'intérieur des notions d'espace, de temps et de rythme scéniques, sans

Gli esercizi drammatici, infatti, sono oggetto della seconda sezione, all'interno della quale l'attenzione degli allievi è invitata a soffermarsi in particolare sulla nozione di «rythme», considerato come l'espressione visibile di un «état profond»:

II. Passare dagli esercizi di pura tecnica agli *exercices drammatiques* per mezzo del ritmo.

Definire il *ritmo*: che è la traduzione plastica, in movimento o in parole, di uno *stato profondo*. La vita si manifesta continuamente attraverso un cambio di ritmo, a stato continuo. Della continuità in rapporto al ritmo.

Dell'*unità*, della *continuità*, della *progressione*: dunque un'azione drammatica per essere viva deve sempre essere motivata, e anche il più specifica possibile, in tutti i suoi dettagli.

Non si tratta più di correre, camminare, vestirsi ecc., ma di correre ecc. per il caldo, per il freddo, per il vento, sotto la pioggia. [...] Siete voi che dovete inventare tutte le circostanze dettagliate. Più ne inventate, meglio è, perché avete più presa sulla realtà, a condizione che rimaniate nei limiti di ciò che si può mimare. Bisogna evitare ogni sorta di psicologia. La psicologia deve essere espressa tramite azioni concrete¹¹⁴.

Da questo breve estratto, è possibile intuire quali siano per Saint-Denis le caratteristiche degli «esercizi drammatici»: attraverso il ritmo, l'azione è in grado di esprimere uno stato profondo, ma per essere efficace l'attore deve servirsi non della psicologia, bensì di giustificazioni e motivazioni concrete: ad esempio, non semplicemente «la corsa» o «la camminata», ma «corro perché piove» o «cammino lentamente perché fa troppo caldo». Nella terza sezione del training, invece, pur proseguendo gli esercizi di base sulle varie parti del corpo, che vanno ripetuti con costanza quotidiana¹¹⁵, occorre distaccarsi dalla

donner de sujets proprement dramatiques». M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, 7 fogli manoscritti, s.i.d. FMSD, 4-COL-83/495(6), p. 1. Il documento è inserito in un fascicolo composto da appunti per le lezioni tenute da Saint-Denis al London Theatre Studio nel 1936, pertanto è probabile che questo testo sia stato prodotto prima degli altri, trattandosi di un programma generale del corso di mimica. I corsivi sono di chi scrive.

¹¹⁴ «II. Passer des exercices de pure technique à des *exercices drammatiques* par le moyen du rythme. Définir le *rythme* : qui il est la traduction plastique, en mouvement ou en mots, d'un *état profond*. La vie se traduit sans cesse par une différence de rythmes, sur un état continu. De la *continuité* par rapport au rythme. De l'*unité*, de la continuité, de la progression : donc une action dramatique pour être vivante doit toujours être motivée, et aussi spécifique que possible dans tous ses détails. Il ne va plus s'agir de courir, de marcher, de s'habiller, etc. mais de courir etc. par temps chaud, par temps froid, par le vent, sous la pluie. [...] C'est à vous d'en inventer toutes les circonstances détaillées. Plus vous en inventerez, le meilleur [p. 3] parce que vous avez plus de prise sur la réalité, à condition que vous restez dans les limites de ce que peut se mimer. Il faut éviter toute espèce de psychologie. La psychologie doit s'exprimer par des choses concrètes». Ivi, pp. 2-3. I corsivi sono di chi scrive.

¹¹⁵ «Les exercices de base concernant les différentes parties du corps devraient être continués sans cesse». Ivi, p. 4. A tal proposito, Yvonne Mitchell ricorda che la prima lezione di ogni giornata alla scuola del London Theatre Studio si apre con la lezione di acrobatica; cfr. Y. Mitchell, *London Theatre Studio*, cit., p. 85.

rappresentazione del sé e fare appello a tematiche più ampie¹¹⁶, in vista del lavoro con la maschera¹¹⁷. Per prima cosa, occorre sviluppare l'immaginazione degli allievi con degli esercizi specifici:

Esercizi per l'*immaginazione*:

Una donna, una principessa, smarrita in una foresta, rischia la vita.

Un uomo che incontra una bestia feroce, la combatte.

I bambini, gli spiriti, le streghe senza tratti pittoreschi¹¹⁸.

Allo stesso tempo, portare avanti un lavoro che rafforzi la capacità di concentrazione:

Esercizi per la *concentrazione*:

Il freddo, senz'altro, il caldo.

Un re cieco.

Attraversare un molo per raggiungere un riparo dal vento freddo. [...]

Rinchiuso in una prigione e morire di fame. E altri tipi di grandi personaggi leggendari. La trasformazione¹¹⁹.

Infine, come «des élèves» dell'École du Vieux-Colombier e come gli allievi-attori dell'École des Quinze, anche gli studenti del London Theatre Studio sono tenuti a recarsi allo zoo per svolgere gli esercizi sugli animali, che consentono non solo di allenare lo spirito di osservazione¹²⁰, ma anche di coniugare gli altri elementi del training finora affrontati¹²¹. Solo al termine delle prime tre sessioni del percorso di formazione è possibile iniziare il lavoro

¹¹⁶ «Pour cela quitter le terrain usuel. Quitter la représentation de soi-même et prendre des sujets à plus grande dimension». M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, 7 fogli manoscritti, s.i.d. FMSD, 4-COL-83/495(6), p. 3.

¹¹⁷ «Il faut maintenant faire intervenir l'imagination, l'observation et la concentration, bien davantage, ceci avant l'arrivée du masque». *Ibidem*.

¹¹⁸ «Exercices pour l'imagination : Une femme, une princesse, perdue dans une forêt, elle meure. Un homme qui rencontre une bête féroce, le combat. Les enfants, les esprits, les sorcières sans pittoresque». *Ibidem*. I corsivi sono di chi scrive.

¹¹⁹ «Exercices pour la concentration : le froid, sans abri, la chaleur. Un roi aveugle. Traverser une jetée pour atteindre une phase par froid vent. [...] Enfermé dans une prison et mourir de faim. Et autres sortes de grands personnages légendaires. La transformation». *Ivi*, p. 5. I corsivi sono di chi scrive.

¹²⁰ A tal proposito è utile citare i ricordi dell'allieva Yvonne Mitchell, dai quali si evince la connessione tra gli esercizi per sviluppare l'osservazione e gli esercizi di imitazione degli animali: «We were taught how to develop our powers of belief and observation so that we could mime our intentions with conviction [...]. We were taught to notice what happened to the muscles of our legs as we climbed or descended stairs, so that the movement could eventually be accomplished without the actual stairs being there. We were taught to notice what shape our hands took as they picked up an object, so that that object could eventually be dispensed with, and our audience see it because its shape was there. We were sent to the zoo to study any animal we chose, and understand its movement and its motive for moving, until we had absorbed its identity. I shall never lose my love of penguins, having, I believe, once been one». Y. Mitchell, *London Theatre Studio*, cit., p. 82.

¹²¹ «Exercices pour l'observation : les animaux. Ceci pour aboutir à la jonction des différents éléments». FMSD, 4-COL-83/495(6), p. 5. I corsivi sono di chi scrive.

con la maschera, che per Saint-Denis ha tre obiettivi immediati, puramente *pedagogici*, almeno a quest'altezza cronologica: ovverosia favorire la concentrazione, obbligare alla precisione nell'espressione, e permettere all'allievo di prendere coscienza del suo corpo¹²². La quinta e ultima sezione del corso di «Mimique», dedicata al lavoro corale, è tesa a sfruttare la preparazione individuale di ciascun allievo al fine di agevolare l'interazione con i colleghi, e soprattutto al fine di imparare a relazionarsi con il pubblico¹²³.

Effettuando un rapido confronto tra queste note appena indicative e gli appunti molto più compiuti di Suzanne Bing, dei tempi dell'École du Vieux-Colombier – pubblicati in italiano nella seconda antologia degli scritti di Copeau a cura di Ines Aliverti – le coincidenze tematiche, pratiche e financo lessicali sono numerose: a partire dalla «tecnica del corpo», alla ricorrenza della corsa così come della camminata negli esercizi; ma anche il lavoro sugli animali, l'importanza conferita alla «*direzione* del movimento» e alla «*continuità* di stato e di direzione»¹²⁴. Sebbene il training di Saint-Denis abbia caratteristiche già più formalizzate e sia per sua natura inserito in un contesto *produttivo* in potenza, che vede cioè la perfetta riuscita dell'allievo nell'ingresso professionale nella compagnia stabile del London Theatre Studio, in esso permane tuttavia uno strato profondo e sotterraneo che egli sembra aver assorbito quasi per osmosi, limitandosi a respirare di tanto in tanto l'aria della Scuola del Vieux-Colombier, che ha – come abbiamo visto – frequentato poco e male.

In un documento prodotto per la primissima lezione del London Theatre Studio, la cui datazione risale infatti al gennaio del 1936, poco dopo l'effettiva apertura della scuola, Saint-Denis spiega chiaramente per quali motivi la «Mimique» debba necessariamente costituire la preparazione di base dell'attore, e dunque il primo atto del training:

Perché iniziamo col mimo.

¹²² «IV. Arriver ainsi au masque. 1) Reprendre certains sujets propres au masque parmi les sujets antérieurs pour lier au réel. 2) Les objets inanimés, les arbres, la pluie, [...], travailler sur la parole sans mots et les bruits. 3) Le rêve. Naturellement, il faut une introduction et des travaux élémentaires avec le masque. Le but est : rendre la concentration plus facile, obliger au fini dans l'expression, prendre conscience de l'expression du corps». Ivi, p. 6.

¹²³ «Mimique. Travail choral. Il a été expliqué, que le peu de préparation individuelle ne trouve son expression que dans le rapport des acteurs entre eux et des acteurs avec le public. Que le jeu n'est pas une chose fixée. Que ses éléments son instables. Qu'il se dégage de chaque acteur et du public quelque chose de différent à chaque représentation. Que l'acteur doit être ouvert au contact en général, aussi bien avec les objets qui avec les êtres : une porte, etc.». Ivi, p. 6 bis.

¹²⁴ Cfr. S. Bing, *Esercizi di tecnica del corpo e L'allievo e i primi esercizi drammatici*, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 211-214.

Quello che vogliamo vedere sulla scena, è la verità del sentimento drammatico provato che ha a disposizione i mezzi sufficienti per esprimersi sinceramente.

Tutto risiede là: la facoltà di sentire, illuminata senza sosta dall'intelligenza; la facoltà di esprimere che dipende dalla cultura dei mezzi d'espressione; fermo restando che alla base di tutto ciò rimane il dono teatrale senza il quale non è possibile far nulla.

I mezzi espressivi sono, in pratica, la voce e il corpo.

Si può dire che la maggior parte degli attori non sappiano servirsi della loro voce, che l'hanno malriposta, che manca di colore, e che l'articolazione è molto spesso pessima e i suoni deformati. [...] ¹²⁵

Si può dire che per il corpo, l'utilizzo del teatro moderno ne ha a poco a poco distrutto l'esercizio: tutto si riduce al [massimo] al completo gessato, alla tazza di tè, alla sigaretta.

In generale, gli attori non recitano più con il corpo. [...]

Quanto alla facoltà di sentire: essa è naturalmente alla base. Non intendiamo parlare del sentimentalismo. Ma di questa facoltà di essere abitato da un personaggio, da una passione, da un sentimento, da una volontà, al punto di non dover più imitare qualcosa di esterno da sé. Ma di incorporarla. [...]

Ma anche la facoltà di sentire è inefficace se non è controllata e osservata senza tregua dall'intelligenza. [...]

Iniziamo col mimo perché il modo di sentire il sentimento drammatico in esso è potente e non si nasconde dietro alle parole. Se non sentite nulla, non accadrà nulla: non potete dire che quello che sentite, perché tutto si esprime attraverso il corpo, e dunque è necessario un corpo flessibile e allenato [...].

¹²⁵ Esistono purtroppo pochi documenti sull'approccio all'educazione della voce, all'interno del London Theatre Studio. Tuttavia, è interessante citare una lettera inedita di Suria Magito a Saint-Denis, dalla quale è possibile estrapolare alcune indicazioni sulla suddivisione delle ore: «I have been asked to open classes for our former students and intend to do so in April. There is also the question of adding elocution and singing classes for voice production. Speech includes: reading, voice technique, choral of parts. Please change this if necessary. 1 a week 3 hours. Singing: voice production, study of parts, ensemble singing, lectures on operatic style etc. 2 a week and 1 and 1/2. Movement: plays, training based on ballet, modern dance technique. 2. Improvised acting (mime). 2 a week 1 and 1/2. Every 2nd and 3rd week the speech classes will be held in a theatre». Lettera di Suria Magito a Michel Saint-Denis, 5 aprile 1940. FMSD, 4-COL-83/512. In questa lettera, è interessante notare come per Suria Magito le diciture «improvised acting» e «mime» si equivalgano; come vedremo meglio nel prossimo capitolo, nelle scuole di recitazione che Saint-Denis fonderà dalla fine degli anni Quaranta in poi, effettivamente l'improvvisazione, che diviene parlata o silenziosa, di gruppo o individuale, prende un ruolo centrale, a discapito delle lezioni esplicitamente nominate con diciture quali «mimo» o «mimica».

Naturalmente, non tutto può essere espresso attraverso la mimica: solo i grandi sentimenti, molto semplici. Ma la mimica è un'altra cosa: è anche, con un sentimento giusto e dei mezzi appropriati, l'arte di rappresentare le cose, col proprio corpo, con le mani, di essere albero, animale, di fare tutti i mestieri, di suggerire tutte le azioni. [...]

Ovviamente non so come gli attori [già] formati si troveranno alle prese con ciò. Non si tratta di farne una cosa in sé, ma di esercitarsi¹²⁶.

Cominceremo con delle cose molto semplici che forse vi sembreranno infantili.

Primo esercizio: Il marinaio, colui che torna, viene a scaldarsi e si addormenta. Le camminate, in salita, in discesa. Le azioni manuali: fare un nodo, cucire, lavorare a maglia, mettere un chiodo, le lavandaie, dipingere, portare delle cose pesanti [...]¹²⁷.

Anche nel testo di questa prima lezione di mimo – o mimica, come la chiama Saint-Denis – riecheggiano numerose concezioni e diversi esercizi che abbiamo già avuto modo di incontrare: si pensi al lavoro fatto all'École du Vieux-Colombier, ma anche dai Copiaus e dalla Compagnie des Quinze sugli animali, sugli elementi naturali, sulla gestualità degli artigiani nello svolgimento del loro mestiere. Il primo livello del training messo a punto da

¹²⁶ Occorre qui se non altro segnalare la distanza tra una simile affermazione e, ad esempio, la concezione del mimo corporeo di Étienne Decroux. Cfr. M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.

¹²⁷ «Pourquoi nous commençons par mime. Ce que nous voudrions voir sur la scène, c'est la vérité du sentiment dramatique éprouvé ayant à sa portée des moyens suffisants pour s'exprimer sincèrement. Tout réside là : la faculté de sentir, sans cesse éclairée par l'intelligence ; la faculté d'exprimer qui dépend de la culture des moyens d'expression ; étant entendu qu'à la base de tout cela il y a le don théâtral sans lequel on ne peut rien faire. Les moyens d'expression sont, en gros, la voix, et le corps. Est-il permis de dire que la plupart des acteurs ne savent pas se servir de leur voix, qu'ils l'ont mal placée, qu'elle manque de couleur, et que l'articulation est très souvent mauvaise et les sons déformés. [...] Est-il permis de dire que pour le corps l'usage du théâtre moderne en a peu à peu détruit l'exercice : tout se réduit au [fort] du complet-veston et à la tasse de thé et à la cigarette. En général les acteurs ne jouent plus avec leur corps. [...] Quant à la faculté de sentir : elle est naturellement à la base. Nous ne voulons pas parler de la sentimentalité. Mais de cette faculté d'être habité par un personnage, par une passion, par un sentiment, par une volonté, au point de ne plus avoir à imiter quelque chose d'extérieure à soi. Mais de l'incorporer. [...] Mais aussi la faculté de sentir est inefficace se elle n'est pas contrôlée et observée sans cesse par l'intelligence. [...] Nous commençons par la mime, parce que la façon de sentir le sentiment dramatique y est tout puissant et ne se cache derrière les mots. Si vous ne sentez rien, il ne se passera rien : vous ne pouvez avoir à dire que ce que vous sentez, parce que tout s'y exprime par les corps, qu'il y faut donc un corps souple et entraîné [...]. Naturellement tout ne peut pas s'exprimer par la mimique : seulement les grands sentiments très simples. Mais la mimique est autre chose : c'est aussi, sur un sentiment juste avec des moyens appropriés, l'art de représenter les choses, avec son corps, avec les mains, d'être arbre, animal, de faire tous les métiers, de suggérer toutes les actions. [...] Naturellement je ne sais pas comment des acteurs formés se trouveront aux prisés avec cela. Il ne s'agit pas d'en faire une chose en soi, mais de s'y exercer. [...] Allons commencer avec des choses très simples qui vous paraîtront peut-être infantiles. 1^{er} exercice : Le marin, celui qui rentre, vient se chauffer et s'endort. Les marches, en montant, en descendant. Les actions manuelles : faire un nœud, coudre, tricoter, enfoncer un clou, les laveuses, peindre, porter des choses lourdes [...].» M. Saint-Denis, *1^{ère} leçon mimique pour intermédiaire*, 4 fogli manoscritti, 20 gennaio 1936. FMSD, 4-COL-83/495(6).

Saint-Denis è dunque costituito da un insieme di pratiche volte a sviluppare i movimenti e le pose del corpo, accrescendo così l'espressività corporea dell'attore.

Inoltre, la «*faculté de sentir*», ossia la facoltà di «essere abitati», sembra rassomigliare a quanto diceva Suzanne Bing, nel 1926¹²⁸: per poter esprimere sulla scena un personaggio, un sentimento, una passione o una volontà, occorre per prima cosa essere in condizione di provare ciò che bisogna mostrare, perché solo ciò che si sente e si conosce può essere rappresentato e trasmesso. Per Saint-Denis, dunque, l'attore non ha bisogno di imitare qualcosa di esterno al suo corpo, ma deve piuttosto essere in grado di «incorporare» ciò a cui intende dar voce, governando con l'intelletto il suo *sentire*. Non è un caso che tra gli appunti febbrili e disordinati per le sue lezioni, Saint-Denis inserisca rimandi frequenti a Copeau, che nel 1929, nelle sue riflessioni sul *Paradoxe* di Diderot, aveva scritto: «L'intelligenza, illuminata dall'esperienza e dal ragionamento, costruisce idee coerenti e varie. La sensibilità le anima e le riscalda»¹²⁹.

Ancora, non si può fare a meno di notare una coincidenza: il primo esercizio che Saint-Denis propone ai suoi allievi del London Theatre Studio è indicato con il titolo «Le marin», senza specificazioni ulteriori. Seguendo un misterioso tempismo, la cugina-antagonista Maiène – che dopo la Seconda guerra mondiale manderà la figlia Catherine Dasté a studiare alla scuola dell'Old Vic – probabilmente proprio alla fine degli anni Trenta, come riporta Ines Aliverti, riunisce i ricordi e stende alcune note sull'esperienza iniziata all'École du Vieux-Colombier; l'ultima di queste annotazioni presenta un esercizio drammatico sviluppato tra la fine del 1923 e l'inizio del 1924, dunque in concomitanza con le prove di *Amal* e del *Nō Kantan*, dal titolo «Il ritorno del marinaio o il marinaio disperso»¹³⁰. Si tratta di una sequenza volta a esprimere lo stato di inquietudine tipico dell'attesa – in questo caso del ritorno di un marinaio disperso – unicamente attraverso il movimento e il linguaggio del corpo. Ovviamente, il verificarsi di una simile coincidenza non ambisce a provare alcunché, se non

¹²⁸ Cfr. S. Bing, *Notes pour servir à résumer Méthodes*, 1926. FJC, non classé, Boite 2, pochette 6: École (Morteuil), Cahier de Suzanne Bing, note mss., fogli 20-24. Alcuni estratti dal quaderno sono pubblicati e analizzati in un recente articolo di Guido Di Palma, che ringrazio per avermi fornito una copia della sua trascrizione. Cfr. G. Di Palma, *Per una storia della maschera come strumento della professione*, «Biblioteca Teatrale», cit., pp. 187-234. Nell'antologia *Artigiani di una tradizione vivente*, Ines Aliverti inserisce un breve testo non dissimile, sempre firmato da Suzanne Bing, ma precedente di qualche anno, il cui titolo tradotto in italiano è *Maschere. Esercizi di maschera (1921-22): note di Suzanne Bing*. Cfr. J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 214.

¹²⁹ J. Copeau, *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*, prefazione a Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Plon, 1929, pp. 1-24. Faccio qui riferimento alla traduzione in italiano a cura di Ines Aliverti: *Riflessioni di un attore sul Paradoxe di Diderot*, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 240-254, p. 253.

¹³⁰ M.-H. Dasté, *Il ritorno del marinaio o il marinaio disperso*, ivi, pp. 221-222; cfr. anche p. 218 n. 26 per la datazione.

a confermare ancora una volta fino a che punto i numerosi e dissimili *figli* di Copeau siano stati portati, nel corso delle loro vicende esistenziali e artistiche, a tornare ripetutamente, e tal volta contemporaneamente sebbene non insieme¹³¹, a quella stessa matrice che aspirava a fare della professione teatrale un'arte della vita, e che tanto ha influenzato il teatro del Novecento. Tuttavia, nel lavoro degli allievi del Patron, e tra questi Saint-Denis *in primis*, la dimensione individuale e creativa della *pedagogia* tende a uniformarsi, e a trasformarsi così nell'apprendimento di una *tecnica*.

Nello stesso ciclo di lezioni, Saint-Denis inserisce anche alcuni appunti sull'improvvisazione, che successivamente diverrà il fulcro centrale del suo training:

Improvvisazione:

Inizio senza parole

Poi utilizzare canto o grammelotage.

Raccontare delle storie.

Esecuzione di lazzi classici (inglesi).

I mendicanti.

I mercanti di fiori.

Necessità di costumi, naso finto, barbe, baffi, parrucche ecc.

Ciò che ci aspettiamo:

- 1) La possibilità di veder delle doti comiche svelarsi;
- 2) Lo sviluppo dell'osservazione indispensabile all'attore;
- 3) La facoltà di abordare un testo per la vita drammatica, di scivolare all'interno del testo senza lasciarsi imporre un testo che mantenga solamente il suo valore verbale. È la presenza umana che conta sulla scena.

¹³¹ Prima della fine della Seconda guerra mondiale, in un'annotazione del 18 novembre 1944, Copeau segnala nel suo diario un tentativo di riavvicinamento da parte di Saint-Denis e Obey: «Reçu hier un magnifique courrier : [...] une lettre d'Obey tout enflammé par deux conversations qu'il vient d'avoir avec Michel [Saint-Denis], se portant garant de la pureté de ce dernier, et me demandant de former avec eux une "famille dramatique" pour la défense de ce qu'il appelle "notre" théâtre et qui est, en réalité, "son" théâtre. Ce matin télégramme de Michel [Saint-Denis] me disant combien il a besoin de me revoir, de m'embrasser, de causer avec moi. Tout ce renouveau, comme un printemps à l'entrée de l'hiver». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 699.

Distinzione tra la mimica e l'improvvisazione: nell'una è l'intero essere che appare in tutta la sua armonia umana [...]; nell'altra è l'invenzione del tratto, isolato, che vive come un parassita sull'essere umano¹³².

Da questo estratto si evince la tendenza di Saint-Denis a far coincidere l'improvvisazione con la creazione di personaggi attraverso l'utilizzo dell'immaginazione e di qualche travestimento. Tuttavia, la pratica dell'improvvisazione intesa come parte integrante dell'elaborazione drammaturgica, alla base del lavoro messo in atto dai Copiaus in Borgogna con le creazioni collettive e in alcuni spettacoli della Compagnie des Quinze, scompare completamente. Essa diviene piuttosto un ausilio nella fase di avvicinamento al testo. Inoltre, appare evidente il motivo per cui Saint-Denis, nel successivo sviluppo del suo training attoriale, conferirà a questo elemento un ruolo preminente: si tratta infatti di un mezzo che consente di approcciarsi al testo teatrale cogliendone la «vie dramatique», e quindi tenendo fede agli spunti performativi che esso contiene, e consente di sviluppare la coscienza drammaturgica dell'allievo, grazie alla quale egli diviene consapevole di cosa voglia dire compiere delle azioni in un dato contesto. In quest'ottica, l'improvvisazione diviene uno strumento immediato che avvicina l'allievo al lavoro scenico, e dunque alla messinscena di uno spettacolo. Essa costituisce in tal modo l'anello di congiunzione tra l'ambito puramente *formativo* a cui appartiene il discente, e il contesto *produttivo* proprio del mestiere dell'attore.

Come abbiamo visto nel primo paragrafo, Ashley Dukes non ha avuto torto nel rintracciare nell'opera pedagogica di Saint-Denis una caratteristica peculiare, ossia quella di preparare i suoi allievi per un teatro diverso da quello allora in voga sulle scene londinesi. Nel 1978, Ivonne Mitchell, una delle allieve del London Theatre Studio, ricorda così la sua esperienza nella scuola di Islington, sotto la guida di Saint-Denis:

La mia scuola di recitazione non ha fatto nulla per prepararci al teatro di quei giorni, né per il decennio successivo alla guerra; tuttavia, tutti quegli

¹³² «Improvisation : Commencement sans paroles. Puis utiliser chant ou grammelotages. Raconter des histoires. Exécution des lazzis classiques (anglais). Les mendiants. Les marchandes de fleurs. Nécessité des costumes, faux nez, barbes, moustaches, perruques, etc. Ce que nous en attendons : 1) la possibilité de voir de dons comiques se révéler ; 2) le développement de l'observation indispensable à l'acteur ; 3) la faculté d'aborder le texte par la vie dramatique, de se glisser à l'intérieur du texte sans se laisser imposer un texte qui ne garde que sa valeur verbale. C'est la présence humaine qui compte sur la scène. Distinction entre mimique et improvisation : Dans l'un c'est l'être entière qui apparaît dans son harmonie humaine : [...]; dans l'autre c'est l'invention du trait, isolé, vivante comme un parasite sur l'être humain». M. Saint-Denis, *Improvisation*, 3 fogli manoscritti, s.i.p. FMSD, 4-COL-83/495(6). Come per gli altri documenti, possiamo supporre che sia stato redatto in concomitanza con gli altri testi nel 1936.

insegnamenti sarebbero stati rilevanti per il teatro di oggi. In quegli anni, ciò che facevamo era considerato eccentrico, perfino “falso”, e infatti solo pochi tra noi, dopo quel training, sarebbero stati adatti al mondo di Shaftesbury Avenue¹³³.

Quella di preparare gli attori a un teatro – per così dire – *del futuro*, è una costante comune almeno a un'altra esperienza pedagogica fondata e diretta da Saint-Denis, ossia la scuola d'arte drammatica dell'Old Vic Theatre Centre, istituito subito dopo la guerra, nel 1947. Si tratta della nipote di Copeau, Catherine Dasté; una volta presa la decisione di intraprendere la carriera da attrice, i suoi genitori, Maiène e Jean Dasté, la sollecitano ad andare a studiare a Londra, presso l'Old Vic Theatre School, diretta da Saint-Denis. Nei ricordi di Catherine Dasté, l'esperienza pedagogica ha vita breve; chiude infatti nel 1952, dopo che il Board of Governors dell'Arts Council inglese, come abbiamo accennato nel primo paragrafo, decide di revocare il finanziamento statale che ne garantisce il funzionamento, ritenendo che la scuola tenda a formare «gli attori per un teatro che non esiste»¹³⁴. Catherine Dasté prosegue dicendo:

Era giusto preparare gli attori per un teatro che non esiste, si trattava appunto di una creazione. Non bisognava preparare gli attori per il West End, per i teatri commerciali, per il teatro da *boulevard*. Eppure, è proprio per questa motivazione che hanno smesso di sovvenzionare l'Old Vic Theatre School¹³⁵.

Ciò che appare evidente dalle parole di Yvonne Mitchell e da quelle di Catherine Dasté è che sebbene Saint-Denis si sforzi di *normalizzare* l'insegnamento di Copeau e pertanto di adattarlo in maniera *funzionale* al contesto britannico che lo accoglie e adotta, egli viene comunque percepito come il portatore di un teatro *altro*.

¹³³ «My drama school did nothing to prepare us for the theatre of our day, nor for the decade after the war, though all our teaching would have been relevant to the theatre of today. In those days what we did was considered eccentric, even 'phony', and indeed very few of us ever, after our training, could fit into the Shaftesbury Avenue world». Y. Mitchell, *London Theatre Studio*, cit., p. 81.

¹³⁴ «Oui, elle s'est arrêtée parce que ceux qui donnaient l'argent, les Board of Governors, ont arrêté en disant : "It is a school which prepares actors for a theatre that doesn't exist"». Intervista a Catherine Dasté, realizzata a Parigi il 31 ottobre 2016.

¹³⁵ Ivi: «Mais, c'était très bien de préparer pour un théâtre qui n'existe pas, c'était justement une création, c'était pas les préparer pour être dans le West End, dans le théâtre commercial, le théâtre de boulevard. Alors, donc, ils ont arrêté de subventionner, enfin ce n'était pas subventionner, c'était financer les frais de l'école, les ont arrêtés, donc l'école s'est arrêtée [...]».

Gli esercizi e le pratiche che propone nel London Theatre Studio provengono da quella *cultura attoriale* che ha esperito e acquisito negli anni del suo apprendistato. Tuttavia, a differenza del suo maestro, non prescinde mai dall'atto *produttivo* del montare uno spettacolo, tant'è che parte integrante della formazione dei suoi allievi è la preparazione di dimostrazioni, saggi e rappresentazioni di fine anno. Né traspone mai le sue ricerche espressive al di fuori dalla dinamica compagnia-pubblico, inserita in una struttura teatrale che resti convenzionale. Ed è per questo che le sementi dell'École du Vieux-Colombier e dell'esperienza in Borgogna, con Saint-Denis tendono a porsi come *norme* da applicare in funzione di un determinato effetto da realizzare sulla scena. Quest'opera di *funzionalizzazione* e di ricerca di un determinato effetto scenico – che potremmo iniziare a chiamare *stile*, come farà lo stesso Saint-Denis negli anni Cinquanta¹³⁶ – trovano terra fertile nel contesto teatrale inglese che le adotta. Si tratta di un contesto che avverte la necessità di rinnovarsi, di entrare in relazione con le rivoluzioni teatrali del continente, senza rinunciare alla propria peculiare identità culturale, alla propria tradizione teatrale, e soprattutto alle modalità di produzione scenica del sistema vigente.

Della *cultura attoriale* che discende da Copeau, Saint-Denis sembra presentarsi come il custode: il primo a tradurre un insieme di pratiche sperimentali in un «metodo», pensato per essere *trasmesso* e dunque sistematizzato in una struttura normativa, inserito in un'istituzione formativa convenzionale. Fino a poco prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, il training di Saint-Denis costituisce una puntuale cristallizzazione della dottrina di Copeau; dalla chiusura di questa iniziale esperienza, la pedagogia subirà invece una serie di contaminazioni e ibridazioni.

In questo senso, il London Theatre Studio costituisce il prototipo aurorale non solo dell'*acting training* sviluppato da Saint-Denis, ma anche dell'idea di centro teatrale completo che sappia instaurare una dialettica proficua tra scuola d'arte drammatica e compagnia stabile, in nome di un teatro che si non inseguia più orizzonti utopici, ma che si realizzi nell'esercizio quotidiano del mestiere. Da questo momento in avanti, Saint-Denis abbandona la dimensione sperimentale della pedagogia creativa di Copeau per trasformarsi nell'artefice di un addestramento *funzionale* dell'attore.

Da un'annotazione del 9 maggio 1941 nel diario del Patron, è possibile intuirne l'opinione in merito all'iniziativa intrapresa dal nipote. Durante la guerra, mentre ascolta la

¹³⁶ Saint-Denis inizia ad articolare le sue concezioni sullo *stile* durante gli anni Cinquanta, nel corso di diversi cicli di conferenze, poi raccolte nella pubblicazione del saggio *Theatre: the Rediscovery of Style*, nel 1960. Cfr. M, Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, cit.

voce di Saint-Denis che, dismessi gli abiti del regista e del pedagogo, conduce la sua battaglia contro la barbarie nazista con lo pseudonimo di Jacques Duchesne dalle frequenze di Radio Londres, Copeau scrive nel suo *Journal*:

Ascolto ogni giorno la voce di Michel [Saint-Denis] alla radio di Londra. E lo conosco così bene, il suo essere ha fatto parte della mia vita da così vicino che mi è facile vederlo mentre parla, e anche l'inclinazione del suo corpo al di sotto dell'apparecchio quando annuncia un oratore, e anche il foglio sul quale posa lo sguardo mentre parla, la forma e la disposizione della scrittura, e anche l'espressione della fronte, della bocca e della mano sinistra che ha avuto nel pomeriggio mentre redigeva il foglio. E tutto ciò mi fa ritrovare in lui, in quest'omone che ho visto nascere, un'estrema buona volontà, una grande applicazione, del coraggio e una certa tracotanza. Tutto sommato, deve essere abbastanza felice in questa funzione che unisce le curiosità mondiali che in lui ho conosciuto a una tecnica parateatrale e a dei procedimenti, come la recitazione a più voci, alla quale si ispira e che impone ai suoi collaboratori. Questi procedimenti trovano la loro giusta applicazione nell'emissione radiofonica, di cui recepiscono il movimento ed esagerano l'eloquenza. Ma allo stesso tempo danno loro un colore teatrale che un po' li scredita. Non sono mai del tutto preso né del tutto infastidito da questi accenti. Mi sembra che derivino da un personaggio, piuttosto che da una persona. E non posso fare a meno di ricordarmi di quel Kni [*sic.*], dietro alla maschera del quale Michel improvvisava con facilità e con un po' di enfasi. E a un certo punto era l'enfasi che lo ispirava, più che il personaggio¹³⁷.

¹³⁷ «J'entends chaque jour la voix de Michel [Saint-Denis] à la radio de Londres. Et je le connais si bien, son être a été de si près mêlé à ma vie qu'il m'est facile de le voir pendant qu'il parle, et même l'inclinaison de son corps au-dessus de l'appareil quand il annonce un orateur, et même le papier sur lequel il jette les yeux en parlant, la forme et la disposition de l'écriture, et même l'expression du front, de la bouche et de la main gauche qu'il a eue dans l'après-midi en rédigeant le papier. Et tout cela me fait retrouver en lui, dans ce gros homme que j'ai vu naître, une extrême bonne volonté, une grande application, du courage et une certaine outrecuidance. En somme il doit être assez heureux dans cette fonction qui relie les curiosités mondiales que je lui ai connues à une technique parathéâtrale et à des procédés, tels que la récitation à plusieurs voix, dont il s'inspire et qu'il impose à ses collaborateurs. Ces procédés trouvent leur juste application dans l'émission radiophonique, dont ils accusent le mouvement et exagèrent l'éloquence. Mais en même temps ils leur donnent une couleur théâtrale qui les discrédite un peu. Je ne suis jamais ni tout à fait saisi ni tout à fait emporté par ces accents. Ils me paraissent émaner d'un personnage plutôt que d'une personne. Et je ne puis m'empêcher de me souvenir de ce Kni [*sic.*] sous le masque duquel Michel improvisait facilement et avec un peu d'enflure. Et au bout d'un certain temps c'était l'enflure qui l'inspirait, plus que le personnage». Diario di Jacques Copeau, annotazione del 9 maggio 1941. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 557.

La sincerità, tenacemente coltivata dagli allievi della Scuola del Vieux Colombier e dai Copiaus, sembra capitolare nella retorica della propaganda. Nelle parole di Copeau affiora l'ombra di un rammarico, teso a rievocare il fantasma di ciò che è stato, e soprattutto di ciò che Saint-Denis avrebbe potuto essere se si fosse sottratto al desiderio di successo, la cui falsa somiglianza con il merito – come diceva Victor Hugo ne *I miserabili* – inganna l'uomo. Tuttavia, sebbene il giovane regista rinunci all'utopia della *Comédie nouvelle*, è grazie alla sua opera di pedagogo che il germe di una nuova disciplina dell'attore inizia a diffondersi nella cultura teatrale inglese, per poi irradiarsi e riverberare anche in quella nordamericana.

Bibliografia

1. Fonti

Fondi d'archivio consultati:

Fonds Michel Saint-Denis (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi);

Michel Saint-Denis Archive (British Library, Londra);

Juilliard School Archives (Juilliard School, New York).

Fonds Jaques Copeau (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi);

Marie-Hélène Dasté Archive, sezione Compagnie des Quinze (consultata presso la Bibliothèque d'Études théâtrales – Gaston Baty, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Parigi);

Fonds Léon Chancerel (Société d'Histoire du Théâtre, Parigi);

Correspondance d'André Obey (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi);

Fonds André Barsacq (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi).

Scritti di Michel Saint-Denis:

Saint-Denis, Michel, Villard-Gilles, Jean, *Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire»*, a cura di Milos Mistrík, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, Bratislava-Paris, VEDA, vydavatel'stvo SAV-Les Éditions de l'Amandier, 2014, pp. 259-378

Saint-Denis, Michel, *La Compagnie des Quinze*, «Les Cahiers», Nouvelles Editions Latines, IIIe serie, n. 4, Fev.-Avr. 1931.

Saint-Denis, Michel, *La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier*, «Plans», mars 1931, pp. 60-62.

Saint-Denis, Michel, [Jacques Duchesne], *Réflexion sur le théâtre I*, «La France Libre», 15 avril 1944, vol. VII, n. 42.

Saint-Denis, Michel, [Jacques Duchesne], *Réflexion sur le théâtre II*, «La France Libre», 15 octobre 1945, vol. X, no. 60, pp. 434-437.

Saint-Denis, Michel, *Retour au théâtre, après 10 ans à Londres par Jacques Duchesne*, «Théâtre», Editions du Pavot, 1945, pp. 114-130.

Saint-Denis, Michel, *The Old Vic Theatre Center*, «Theatre Newsletter», n. 20, 19 April 1947, p. 7.

Saint-Denis, Michel, *The Producer's Place in the Theatre*, «New Theatre», vol. 3, num. 11, May 1947, pp. 12-13.

Saint-Denis, Michel, *Introduction*, in André Obey, *Noab: A play in Five Scenes*, trad. ingl. a cura di Arthur Wilmurt, London, William Heinemann Ltd, 1949, pp. VII-XIII.

Saint-Denis, Michel, *The Modern Theatre's Debt to Copeau*, «The Listener», February 16th 1950, pp. 283-284.

Saint-Denis, Michel, Worsley, T.C., *The Old Vic: A discussion between Michel Saint-Denis and T.C. Worsley*, «The New Statesman and Nation», 2 June 1951, vol. XLI, n. 1056, pp. 616-617.

Saint-Denis, Michel, *Naturalism in the Theatre*, «The Listener», 4 December 1952.

Saint-Denis, Michel, *Notre Tâche*, Programme du *Songe d'une nuit d'été*, Centre Dramatique de l'Est, Février 1953, ripubblicato in *L'école du TNS. 1954-2006. Un École dans un Théâtre*, «Outrescène. La revue du Théâtre National de Strasbourg», n. 7-8, mai 2006, pp. 132-134.

Saint-Denis, Michel, *Formation du jeune acteur / A School of Dramatic Art*, «Le Théâtre dans le monde / World Theatre», vol. IV, 1 – L'Acteur / The Actor, Janvier 1954, pp. 37-49; l'articolo è stato parzialmente ripubblicato nel 1986: Saint-Denis, Michel, *Formation du jeune acteur. Rien dans les mains, rien dans les poches / Nothing in the Hands nor in the Pockets*, «Théâtre en Europe», n. 9, janvier 1986, pp. 17-19.

Saint-Denis, Michel, *Le Théâtre conquérant. Les Centres dramatiques français*, «Cahiers Français d'Informations», avril 1955.

Saint-Denis, Michel, *Jacques Copeau: metteur en scène et comédien*, in Jacques Copeau, *Notes sur le métier du Comédien*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Paris, M. Brient, 1955, pp. 7-12;

Saint-Denis, Michel, *The French Dramatic Centres*, in Frederick Lumley (a cura di), *Theatre in Review*, Edinburgh, Richard Paterson, 1956, pp. 32-47.

Saint-Denis, Michel, *Une Ecole d'art dramatique*, «La Vie du CDE», n. 9, «Dixième anniversaire», 1 octobre 1957.

Saint-Denis, Michel, *Toward a Popular Theatre: New Fields of Action*, «Encore: the Voice of Vital Theatre», vol. 5, n. 4, Nov.-Dec. 1958, pp. 10-13.

Saint-Denis, Michel, *L'influence de Stanislavski sur l'enseignement de l'art dramatique. En France / Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art. In France*, «Le Théâtre dans le monde / World Theatre», vol. VIII, 1 – L'acteur et Stanislavski / The Actor and Stanislavski, Spring-Printemps 1959, pp. 23-29.

Saint-Denis, Michel, *Theatre: the Rediscovery of Style*, «Encore: the Voice of Vital Theatre», Ed. Goldwin, Vol. 7, n. 3, May-June 1960, pp. 8-12.

Saint-Denis, Michel, *Theatre: the Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960, II ed. *'Theatre: the Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di Jane Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

Saint-Denis, Michel, *Introduction*, in Henri Ghéon, *The Art of the Theatre [dramaturgie d'hier et de demain]*, trad. ingl. a cura di Adele Fiske, New York, Hill and Wang, 1961.

Saint-Denis, Michel, *The English Theatre in Gallic Eyes*, «Texas Quarterly», vol. IV, n. 3, Autumn 1961, pp. 26-45.

Saint-Denis, Michel, *Mes années au Vieux-Colombier*, «Europe: revue littéraire mensuelle», XL, n. 396-397 (avril-mai 1962), pp. 62-70.

Saint-Denis, Michel, *Introduction*, in Anton Chekhov, *The Cherry Orchard*, translated by John Gielgud, New York, Theatre Arts Books, 1963, pp. VII-XI.

Saint-Denis, Michel, *Chekov and the Modern Stage*, «Drama Survey», n. 3, Spring-Summer 1963, pp. 77-81.

Saint-Denis, Michel, Brook, Peter, Haigh, Kenneth, Marowitz, Charles, *Who alienated Konstantin Stanislavsky?*, «Encore», vol. 10, n. 3, May-June 1963, pp. 18-34.

Saint-Denis, Michel, *Itinéraire de la grâce*, «Le Figaro Littéraire», 26 octobre 1963.

Saint-Denis, Michel, *Le Cinquantenaire du Vieux-Colombier*, «Premières», n. 38, oct. 1963.

Saint-Denis, Michel, Brook, Peter, Hall, Peter, Shaffer, Peter, *Artaud for Artaud's Sake*, «Encore», vol. 11, n. 3, May-June 1964, pp. 20-31.

Saint-Denis, Michel, *Stanislavski and Shakespeare*, «The Tulane Drama Review», vol. 9, n. 2, Winter 1964.

Saint-Denis, Michel, *L'évolution de la mise en scène de Shakespeare en Angleterre*, «Revue d'Histoire du Théâtre», octobre-décembre 1964, n. 64, pp. 462-470.

Saint-Denis, Michel, *Peaceful Coexistence in the Theatre?*, «Flourish», Spring 1965, pp. 15-16.

Saint-Denis, Michel, *Towards a "Realistic" Theatre*, «Theatre Today», Spring Miscellany, ed. By Montagu Slater, pp. 1-4.

Saint-Denis, Michel, *Shakespeare en France et en Angleterre*, «Revue mensuelle de la fédération française des maisons des jeunes et de la culture», 15eme année, Avril 1965, n. 152, pp. 62-63.

Saint-Denis, Michel, *Au Chapitre de l'Équinoxe. Michel Saint-Denis évoque les Copiaux et la BBC*, «Gazette Périodique de la confrérie des chevaliers du Tastevin», n°. 39, avril 1965, activités du 2e semestre 1964, pp. 12-13.

Saint-Denis, Michel, *Le Quadrillé*, Montréal, Leméac, 1975.

Saint-Denis, Michel, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982.

Saint-Denis, Michel, *Ici reposent en paix*, Montréal, Lemeac, 1985.

Saint-Denis, Michel [Jacques Duchesne], *Deux jours avec Churchill*, a cura di Baptiste-Marrey, Paris, Éditions de l'aube, 2008.

Altre fonti

Théâtre du Vieux-Colombier, École du Vieux-Colombier, Copiaux:

Bing, Suzanne, *Le journal de bord des Copiaux 1924-1929*, a cura di Denis Gontard, Paris, Editions Segher, 1974.

Chancerel, Léon, *Les Copiaux*, «Jeux, tréteaux, personnages», n. 1 (15 octobre 1930).

Chancerel, Léon, *La leçon et l'appel de la Commedia dell'Arte*, «Europe : revue littéraire mensuelle», XL, n. 396-397 (avril-mai 1962), pp. 45-52.

Copeau, Jacques, *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*, prefazione a Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Plon, 1929, pp. 1-24.

Copeau, Jacques, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931, ristampa anastatica 1975; *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di Annamaria Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Copeau, Jacques, *Fragments d'une célébration du vin et de la vigne*, «Jeux, tréteaux, personnages», n. 19 (15 avril 1932).

Copeau, Jacques, *Le théâtre populaire*, Paris, PUF, 1941; *Il teatro popolare*, trad. it. di Gianni Gozzi, Paolo Puppa (a cura di), *Eroi e Massa*, Bologna, Patron, 1979, pp. 107-146.

Copeau, Jacques, *Notes sur le métier de Comédien*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Paris, M. Brient, 1955.

- Copeau, Jacques, *Journal, 1901-1948*, a cura di Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991.
- Copeau, Jacques, Martin du Gard, Roger, *Correspondance*, a cura di Claude Sicard, Paris, Gallimard, 1972.
- Copeau, Jacques, Jouvett, Louis, *Correspondance. 1911-1949*, a cura di Olivier Rony, Paris, Gallimard, 2013.
- Copeau, Jacques, *Registres I. Appels*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1974.
- Copeau, Jacques, *Registres II. Molière*, a cura di André Cabanis, Paris, Gallimard, 1976.
- Copeau, Jacques, *Registres III. Les registres du Vieux-Colombier I*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1979.
- Copeau, Jacques, *Registres IV. Les registres du Vieux-Colombier II. America*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1984.
- Copeau, Jacques, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1993.
- Copeau, Jacques, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, a cura di Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000.
- Copeau, Jacques, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti, Paris, Gallimard, 2018.
- Copeau, Jacques, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard (à paraître).
- Copeau, Jacques, *Prospère*, «Recueil», n. 32, Septembre-Novembre 1994.
- Copeau, Jacques, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- Copeau, Jacques, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009.
- Dasté, Jean, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977.
- Dasté, Jean, *Jean Dasté: Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- Dasté, Jean, *Le théâtre et le risque*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne et Saint-Etienne, Librairie Henaff, 1992.
- Decroux, Étienne, *Paroles sur le mime* (1963), Paris, Gallimard, 1972; trad. it. *Parole sul mimo*, a cura di Valeria Magli, Milano, Edizioni del Corpo, 1977.
- Dedieu, Raymond, *La Comédie de Saint-Étienne : souvenirs d'un compagnon de Jean Dasté, 1945-1962*, Marseille, 1999.

Dorcy, Jean, *À la rencontre du mime: Decroux, Barrault, Marceau*, Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de la Dance et de la Culture, 1958.

Dorcy, Jean, *J'aime la mime*, Denoel, 1962.

Dullin, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946.

Dullin, Charles, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969.

Dullin, Charles, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione del teatro*, a cura di Daniele Seragnoli, Firenze, La Casa Usher, 1986.

Fratellini, Albert, *Nous les Fratellini*, Paris, Grasset, 1955.

Frank, Waldo, *The Art of the Vieux-Colombier: A Contribution of France to the Contemporary Stage*, New York-Paris, Édition de La Nouvelle Revue Française, 1918.

Jouvet, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

Jouvet, Louis, *Molière et la Comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965.

Lecoq, Jacques, *Le Théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

Lecoq, Jacques, *Le corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1999.

Maistre, Aman-Julien, *Jacques Copeau et l'aventure bourguignonne des Copiaux*, «Les Annales», Revue mensuelle des lettres françaises, 66 année, 1959.

Obey, André, *Une représentation de Copeau*, «Les Nouvelles Littéraires», 13 luglio 1929.

Prénat, Jacques, *Visite à Copeau*, «Latinité», II, 10 dicembre 1930, pp. 377-400.

Tagore, Rabindranath, *The Post Office*, trad. ingl. a cura di D. Mukerjea, London, Macmillan and Co., 1914; *L'ufficio postale*, trad. it. a cura di M. Sesti-Strampfer, Lanciano, Carabba, 1917; *Amal ou la Lettre du roi*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924.

Varillon, Pierre, *Jacques Copeau*, «Revue des deux mondes», novembre 1949, pp. 291-297.

Villard-Gilles, Jean, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970.

Villard-Gilles, Jean, *Léon Chancerel, le Vieux Colombier et les Copiaux*, «Revue d'Histoire du Théâtre», XX, 2 (1968), pp. 152-162.

s.i.a., *L'École du Vieux-Colombier*, «La Nouvelle Éducation», Bulletin N° 25, Mai 1924, p. 41-42.

Compagnie des Quinze:

Amiel, Denis, Obey, André, *La souriante Madame Boudet*, «La Petite Illustration : revue hebdomadaire. Série théâtre», 30 luglio 1921, n. 46.

Amiel, Denis, Obey, André, *Théâtre: La carcasse, La souriante Madame Boudet*, Paris, Michel Albin, 1926

Barsacq, André, *Le dispositif scénique du Vieux-Colombier*, «Plans», mars 1931, pp. 70-73.

Berger, M.H., *La Compagnie des Quinze qui fit ses débuts, en Bourgogne, dans les villages, est aujourd'hui l'un des théâtres d'art intéressants de Paris*, «Excelsior», 19 mars 1933.

Crémieux, Benjamin, *La Compagnie des Quinze au Vieux Colombier*, «La Nouvelle Revue Française», 36, 1 mars, 1931, pp. 464-465.

Denis, Ivan, *L'esthétique du théâtre et la Compagnie des Quinze*, «Le Vingtième Siècle», 21 avril 1932.

Devine, George, *Michel Saint-Denis*, «The Cherwell», 9 novembre 1935, pp. 85 e 90.

Dukes, Ashley, *The Scene in Europe. Theatre and School*, «Theatre Arts Monthly», vol. XIX, n. 4, avril 1935, pp. 259-264.

Ghéon, Henri, *Noé chez les Quinze*, «Jeux, Tréteaux et Personnages», II, N° 5, 15 février 1931, pp. 145-158.

Ghéon, Henri, *À Londres : le triomphe des Quinze*, «Latinité», agosto 1931, pp.428-432.

Guthrie, Tyrone, *Theatre Prospect*, London, Wishart and Co., 1932.

Kapp, Helen, *A New school of drama*, «The Studio», vol. CVIII, n. 496, luglio 1934, pp. 34-37.

Lamour, Philippe, *La fin du déluge*, «Plans», mars 1931, pp. 63-70.

G.N., *Aix sera-t-elle le siège d'un centre théâtral ? Un belle conférence de M. Michel Saint-Denis*, «Petit Marseillais», 18 décembre 1933, p. 4.

Obey, André, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 316.

Philippon, Henri, *Ceux de M. Michel Saint-Denis*, «L'intransigeant», 31 luglio 1932, p. 8.

Sée, Edmond, *Première au Vieux-Colombier (Compagnie des Quinze)*. Bataille de la Marne de M. A. Obey, *La vie en rose, un acte de M. Salacrou*, «L'œuvre», 9 décembre 1931, p. 6.

Semenoff, M., *Enquête sur le Progrès et la tradition au théâtre: Michel Saint-Denis, directeur de la Compagnie des Quinze*, «Le Courrier musical», 1 juillet 1934.

s.i.a, [Belles-Lettres], *Un effort d'art dramatique : Les Quinze*, «Revue de la fédération britannique», n. 22, janvier 1935, pp. 18-20.

London Theatre Studio:

Adler, Henry, *The Method of Michel Saint Denis*, «The London Mercury», Vol. XXXIX, No. 229, nov. 1938, p. 47-55.

Agate, James, *Testaments Old and New – Noab and Guthrie*, «The Sunday Times», 7 luglio 1935, p. 6.

Agate, James, *The Amazing Theatre*, George G. Harrap & Co. Ltd., London 1939.

Gielgud, John, *Early Stages*, London, Falcon Press, 1948.

Gielgud, John, *Stage Direction*, London, Heinemann, 1963.

Gielgud, John, *An Actor and His Time*, a cura di J. Miller, J. Powell, London, Penguin, 1979.

Guinness, Alec, *Blessing in Disguise*, New York, Knopf, 1985.

Guthrie, Tyrone, *A Life in the Theatre*, New York, McGraw-Hill, 1959.

Lifar, Serge, *Serge Diaghilev: His Life, His Work, His Legend: An Intimate Biography*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1940.

Linklater, Kristin, *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama Book Specialists, 1976.

Mitchell, Yvonne, *Actress*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957.

Mitchell, Yvonne, *London Theatre Studio*, in Margaret McCall (a cura di), *My Drama School*, London, Robson Books, 1978, pp. 79-90.

Olivier, Laurence, *Confessions of an Actor: An Autobiography*, London, Simon & Schuster, 1982.

Redgrave, Michael, *In My Mind's I: An Actor's Autobiography*, New York, Viking Press, 1983.

Stanislavskij, *An Actor Prepares*, trad. ingl. a cura di Elizabeth Reynolds Hapgood, New York, Theatre Arts Book, 1936.

Stanislavskij, Kostantin, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Ustinov, Peter, *Dear Me*, London, William Heinemann Ltd, 1977.

Willson Disher, M., *John Gielgud as "Noah" – a great play – Drama of Life In Any Age*, «The Daily Mail», 3 luglio 1935, p. 13.

s.i.a., *Wereld-marionetten-revue. Nieuwe dansspelen van den Zwitserschen Hans Weidt-troep. Een een nieuw russisch ballet*, «De Telegraaf», 24 gennaio 1935, p. 7.

s.i.a., *The Play of the Moment: Noah at the New Theatre*, «Theatre World», vol. XXIV, n. 127, agosto 1935, pp. 65-76.

s.i.a., *They learn to act*, «Weekly illustrated», 23 maggio 1936.

Old Vic Theatre:

Baylis, Lilian, Hamilton, Cicely, *The Old Vic*, London, Johnatan Cape Limited, 1926.

Susi, Lolly, *An Untidy Career: Conversations with George Hall*, London, Oberon Books, 2010.

Royal Shakespeare Company:

Hall, Peter, *Making an Exhibition of Myself*, London, Sinclair-Stevenson, 1993.

Hall, Peter, *Exposed by the Mask. Form and Language in Drama*, London, Oberon Books, 2000.

Hall, Peter, *Diaries*, ed. by John Goodwin, London, Oberon Books, 2000.

Brook, Peter, *Threads of Time: Recollections*, Washington DC, Counterpoint, 1998; *I fili del tempo. Memorie di una vita*, trad. it. a cura di Isabella Imperiali, Milano, Feltrinelli, 2001.

Juilliard School:

Houseman, John, *Run-through. A Memoir by John Houseman*, New York, Simon and Schuster, 1972.

2. *Letteratura critica specifica*

AA.VV., «New Theatre», sotto la voce «Londra», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VI, pp. 1613-1638.

Aliverti, Maria Ines, *Le rose di Provins*, in J. Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 218-223.

Aliverti, Maria Ines, *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Roma-Bari, Edizione Laterza, 1997.

Aliverti, Maria Ines, *Il Cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», n. 7-8, primavera 2004, pp. 79-96.

Aliverti, Maria Ines, *Il percorso di un pedagogo*, in J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 9-88.

Anders, France, *Jacques Copeau et le Cartel des Quatres*, Paris, A. G. Nizet, 1959.

Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Copeau se rêve en Stanislavski*, in «Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», ottobre 2014.

- Aykroyd, Phyllis, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, Lausanne, Eric Partridge, 1935.
- Baldwin, Jane, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre*, tesi di dottorato, Tufts University, 1991.
- Baldwin, Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003.
- Baldwin, Jane, *Michel Saint-Denis and the London Theatre Studio*, in Sophie Jump, Jane Won (a cura di), *When Marcel met Motley*, catalogo della mostra omonima, Chelsea Space, Londra, ottobre 2006.
- Baldwin Jane, *Collective Creation's Migrations from the Cotes d'Or to the Golden Hills of California: The Copeaus / Quinze and the Dell'Arte Company*, in Jane Baldwin, Jean-Marc Larrue, Christian Page (a cura di), *Vies et morts de la création collective / The Lives and Deaths of Collective Creation*, Sherborn, MA: Vox Theatri, 2008, pp. 31-51.
- Baldwin, Jane, *Michel Saint-Denis: Training the Complete Actor*, in Alison Hodge (a cura di), *Actor Training*, London, Routledge Press, 2010, pp. 81-98.
- Baldwin, Jane, *The Accidental Rebirth of Collective Creation: Jacques Copeaus, Michel Saint-Denis, Léon Chancerel, and Improvised Theatre*, in Kathryn Mederos Syssoyeva, Scott Proudfit (a cura di), *A History of Collective Creation*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 71- 96.
- Baranska, Ewa, *La dramaturgie d'André Obey*, tesi di dottorato, Università di Cracovia, 1960.
- Beard, Harry Rawlins, «Motley», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VII, pp. 883-885.
- Benedetti, Jean, *Stanislavski: His Life and Art*, Methuen Drama, 1988 trad. it. a cura di V. Sicurella, *Stanislavskij. La vita e l'arte. La biografia critica definitiva*, Roma, Dino Audino Editore, 2007.
- Bentley, Eric, "Copeau and the Chimera", *Theatre Arts*, 34 (January 1950), pp. 48-51.
- Berberich, Georges, *The Theater Schools of Michel Saint-Denis: A Quest for Style*, tesi di dottorato, California Southern University, 1985.
- Blake, Peter, *Marcel Breuer: Architect and Designer*, New York, Architectural Record, 1949, pp. 56-61.
- Borgal, Clément, *Metteurs en scène: Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff*, Paris, F. Lanore, 1963.

Bourdet, Jeanne-Marie, *L'École nationale supérieure d'art dramatique de Strasbourg*, in Anne-Marie Gourdon (a cura di), *La Formation du comédien*, Paris, Ed. du CNRS, 1981 (Les Voies de la Création Théâtrale, vol. IX), pp. 193-216.

Brasillach, Robert, *Animateurs de théâtre: Dullin, Baty, Copeau, Jouvet, Les Pitoëff*, Paris, Editions Correa, 1936, ed. a cura di Chantal Meyer-Plantureux, Paris, Editions Complexe, 2003, pp. 166.

Brisson, Pierre, *Le Théâtre des années folles*, Geneva, Editions du Milieu du Monde, 1943, pp. 224.

Brown, E. Martin, *The British Drama League*, «Educational Theatre Journal», vol. 5, n. 3 (Oct. 1953), pp. 203-206.

Burt, Philippa, *The Ideal of Ensemble Practice in Twentieth-century British Theatre. 1900-1968*, tesi di dottorato, Goldsmiths, University of London, 2015.

Callow, Simon, *Charles Laughton: A Difficult Actor*, London, Methuen, 1987.

Christout, Marie-Françoise, *A la recherche de Jacques Copeau*, «Revue d'Histoire du Théâtre», octobre-novembre 1963.

Christout, Marie-Françoise, Guibert, Noëlle, Pauly, Danièle, *Théâtre du Vieux Colombier. 1913-1993*, Paris, Institut Français d'Architecture Norma, 1993.

Collu, Roberta, Doyon, Raphaëlle, «La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communautés des Copiaus (1924-1929)» 2013, <halshs-00981265>.

Cognigni, Franco, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Bologna, Capelli, 1962.

Consolini, Marco, Doyon, Raphaëlle (a cura di), *Jacques Copeau*, «Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», n. 12, octobre 2014, pp. 11-15.

Consolini, Marco, *Jacques Copeau dans les années trente: la traversée du désert*, in Miloš Mistrík (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, VEDA, vydavatel'stvo SAV-Les Éditions de l'Amandier, 2014, pp. 129-142.

Consolini, Marco, *1913 : le théâtre au seuil du XXe siècle ?*, in Colette Camelin, Marie-Paule Berranger (a cura di), *1913 cent ans après : enchantements, désenchantements*, Paris, Hermann, 2015, pp. 507-526.

Consolini, Marco, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des tréteaux e Comédie nouvelle*, in Elena Randi (a cura di), *Il mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Roma, Bonanno, 2016, pp. 83-96.

Consolini, Marco, *Pioneers of French Theater for the Public (1900-1930)*, «Drama. The Journal of the central academy of drama» (Pékin), 2017/3, pp. 5-21.

Consolini, Marco, *Mariano Fortuny e Jacques Rouché: ipotesi su un malinteso*, in Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli, Marzia Maino (a cura di), *La Scena di Mariano Fortuny*, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 89-99.

Consolini, Marco, *Le Vieux-Colombier, théâtre de la N.R.F ?*, in Robert Kopp, Peter Schnyder (a cura di), *Schlumberger, Copeau, Gide : l'art de la mise en scène. Les Entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 140-171.

Consolini, Marco, *Jacques Copeau and the Work of the Actor*, in Christopher Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello (a cura di), *Commedia dell'arte in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 243-253.

Cornford, Thomas, *The English Theatre Studios of Michael Chekhov and Michel Saint-Denis, 1935-1965*, tesi di dottorato, University of Warwick, 2012.

Cruciani, Fabrizio, *Jacques Copeau: studio di una poetica*, Roma, Bulzoni, 1969.

Cruciani, Fabrizio, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

Cruciani, Fabrizio, *I Padri Fondatori e il teatro pedagogia nel Novecento*, «Quaderni di teatro», 23, 1984.

Cuppone, Roberto, «*Moi, je ne joue plus*», «*L'illusion*» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 333-360.

D'Agostino, Nicholas, «Ashcroft, Peggy», S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. I, pp. 1001-1002.

D'Agostino, Nicholas, H.R. Beard, «Baddeley, Angela», S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. I, pp. 1229-1230.

Davanture, Maurice, *Diderot et Jacques Copeau juges de comédien*, «Revue d'Histoire du Théâtre», XXXV, 1 (1983), pp. 94-103.

De Marinis, Marco, «Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel», in Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, «Bouffonneries», n. 34, 1995, pp. 127-143

De Vries, Linda, *The Influence of Jacques Copeau on the Actor-Training Theories of Michel Saint-Denis*, tesi di dottorato, University of California, Los Angeles, 1974.

Delpit, Louise, *Les derniers épigones de Jacques Copeau: la Compagnie des Quinze et le Théâtre des Quatre Saisons*, «Smith College Studies in Modern Language», XXI, oct. 1939 – jul. 1940, pp. 44-63.

Dent, Alan, «Olivier, Laurence», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VII, pp. 1312-1315.

Di Palma, Guido, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, pp. 13-51.

Di Palma, Guido, *Per una storia della maschera come strumento della professione*, «Biblioteca Teatrale», BT 117-118, 1, 2016, pp. 187-234.

Doisy, Marcel, *Jacques Copeau ou l'Absolu dans l'art*, Paris, Le Cercle du Livre, 1954.

Donahue, Thomas J., «Improvisation and the Mask at the École du Vieux Colombier: The Case of Suzanne Bing», «Maske und Kothurn», XLIV, 1-2 (2001), pp. 161-172.

Donahue, Thomas J., *Jacques Copeau's Friends and Disciples: the Théâtre du Vieux Colombier in New York City, 1917-1919*, New York, Peter Lang, 2008.

Doyon, Raphaëlle, *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau. Enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, in *La Construction des patrimoines en question : contextes, acteurs, processus*, coll. «Les Cahiers du LabEx Créations» (a cura di Philippe Dagen), Paris, Éditions de La Sorbonne, 2015.

Doyon, Raphaëlle, *Suzanne Bing, l'acolyte, ou l'histoire de la création de l'école du Vieux-Colombier*, in Marco Consolini, Raphaëlle Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», n. 12, octobre 2014, pp. 50-54.

Eldredge, Sears A., *Jacques Copeau and the Mask in Actor Training*, «Mime, Mask and Marionette», II, 3-4 (1979-1980), pp. 187-230.

Ertel, Evelyne, *Copeau et le Cartel: l'art de répéter*, in Georges Banu (a cura di), *Les répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 89-107.

Evans, Mark, *Jacques Copeau*, London-New York, Routledge, 2006.

Findlater, Richard, «Redgrave, Michael», S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VIII, pp. 787-789.

Ford, Charles, «Obey, André», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VII, pp. 1267-1268.

Freixe, Guy, *Utopie théâtrale et malentendu du masque en Occident*, in Sylvie et Jacques Pimpaneau, Michel Le Bris (a cura di), *Visages des Dieux, visages des Hommes*, éd. Hoëdeck, 2006, p. 174-181.

Freixe, Guy, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, coll. «Les voies de l'acteur», L'Entretemps, 2010.

Freixe, Guy, Porot, Bertrand (a cura di), *Les Interactions entre musique et théâtre*, Montpellier, coll. «Les Points dans les poches», L'Entretemps, 2011.

Freixe, Guy, *Jacques Copeau et les Copiaus : une communauté pour renaître*, in Marie-Christine Autant-Mathieu (a cura di), *Créer ensemble. Point de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e – XX^e siècles)*, coll. «Les voies de l'acteur», Montpellier, L'Entretemps, 2013, pp. 259-279.

Freixe, Guy, *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier, coll. «Les voies de l'acteur», L'Entretemps, 2013.

Freixe, Guy, *L'École de l'improvisation de Jacques Copeau : une nouvelle pédagogie du jeu de l'acteur*, in Marco Consolini, Raphaëlle Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», n. 12, octobre 2014, p. 58-63.

Freixe, Guy (a cura di), *Corps en scène – la part cachée*, Montpellier, L'Entretemps, coll. «À la croisée des arts», 2016.

Freixe, Guy, Fohr, Romain (a cura di), *Les processus d'improvisation dans la création et la formation artistiques*, *Tétrade*, n°3, «Revue des arts de la scène du CRAE», UPJV Amiens, 2016.

Freixe, Guy, *Le clown dans l'enseignement de Jacques Lecoq*, in Philippe Goudard (a cura di), *Femmes clown*, Montpellier, Presse Universitaire, 2016.

Freixe, Guy (a cura di), *L'improvisation comme processus de création : pratique et transmission*, Montpellier, L'Entretemps, coll. «À la croisée des arts», 2017.

Gignoux, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau-Léon Chanceler, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, Edition de l'Aire, 1984.

Gontard, Denis, *Jacques Copeau et les problèmes d'école*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 35 (1983), 1, pp. 110-116.

Gontard, Denis, *La décentralisation rurale : Jacques Copeau en Bourgogne (1924-1929)*, in Id., *La Décentralisation théâtrale en France. 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.

Gourmel, Jean-Baptiste, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2005.

Gugelot, Frédéric, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885-1935*, Paris, CNRS, 2010.

Guidotti, Nicoletta, *Suzanne Bing e il Nō Kantan*, «Biblioteca Teatrale», BT 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-92.

Guisan, Gilbert, (a cura di), *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, VI, 1919-1939, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des arts, 1970.

Hartnoll, Phyllis, «Gielgud, John», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. V, pp. 1270-1274.

Hayman, Ronald, *John Gielgud*, London, Heinemann, 1971.

- Holden, Anthony, *Laurence Olivier*, New York, Atheneum, 1983.
- Hort, Jean, *Les Théâtres du cartel et leurs animateurs (Pitoëff, Baty, Jouvet, Dullin)*, Genève, Skira, 1944.
- Jubenville, Yves, *La formation théâtrale à l'épreuve de l'interdisciplinarité au Québec*, in Anne-Marie Gourdon (a cura di), *Les Nouvelles formations de l'interprète*, Paris, Ed. du CNRS, 2004, pp. 133-145.
- Keown, Eric, *Peggy Ashcroft*, London, Rockliff Publishing Corporation, 1955.
- Kurtz, Maurice, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, trad. fr. a cura di Claude Cézán, Paris, Les Éditions Nagel, 1950.
- Kusler, Leigh Barbara, *Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux Colombier, 1920-1929*, tesi di dottorato, University of Wisconsin, 1974.
- Kusler, Leigh Barbara, *Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau*, «Mime Journal», 9-10, 1979.
- Leabhart, Thomas, *Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau*, Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, «Bouffonneries», n. 34, 1995, pp. 144-157.
- Leabhart, Thomas, *Jacques Copeau, Étienne Decroux and the 'Flower of Nob'*, «New Theatre Quarterly», XX, 4, (November 2004), pp. 315-330.
- Le Marinel, Jacques, *Du roman au théâtre. L'exemple de l'adaptation des Frères Karamazov par Jacques Copeau*, «Revue d'histoire du théâtre», 41 (1989), 3, pp. 253-263.
- Lerminier, Georges, *Jacques Copeau et l'art du comédien*, «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault», 12 (1955), pp. 115-120.
- Lerminier, Georges, *Jacques Copeau : le réformateur 1879- 1949*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1953.
- L'Hopital, Madeleine, *Les comédiens à la compagne de George Sand à Jacques Copeau*, «Revue d'Histoire du Théâtre», XXXV, 1 (1983), pp. 104-109.
- Locatelli, Stefano, *«I demoni» (1991). Dostoevskij: il laboratorio di Lev Dodin e del Malý Teatr*, in Annamaria Cascetta, Laura Peja (a cura di), *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 457-464.
- Malcovati, Fausto, *Prefazione*, in Kostantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. VII-XI.
- Marchetti, Marta, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Roma, Bulzoni, 2007.

Marotti, Ferruccio, *Premessa*, in F. Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

Mascarau, Eve (a cura di), *Louis Jouvet. Artisan de la scène, penseur de théâtre*, Paris, Deuxième Epoque, 2018.

McVay, Gordon, *Peggy Ashcroft and Chekhov*, in Patrick Miles (a cura di), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 78-100.

Meldolesi, Claudio, *Alla luce dell'ottone: fra Copeau, Jourdain, Bataillon, Dort e gli altri*, in Claudio Meldolesi e Renata M. Molinari (a cura di), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

Miglionico, Marco, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, Arona, XY.IT Editore, 2009.

Mignon, Paul-Louis, *Jean Dasté*, Paris, Les Presses Littéraires de France, 1953.

Mignon, Paul-Louis, *Charles Dullin*, Lyon, La Manufacture, 1990.

Mignon, Paul-Louis, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier: Biographie*, Paris, Julliard, 1993.

Mignon, Paul-Louis, *Le metteur en scène au pouvoir ou De Jacques Copeau à Ariane Mnouchkine*, Paris, Institut de France, Académie des beaux-arts, 1994.

Miles, Patrick (a cura di), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Mistrík, Miloš, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, vydavateľ'stvo SAV, Les Éditions de l'Amandier, Bratislava-Paris, VEDA 2014, pp. 94-128.

Moore, Lillian, «Legat, Nicolaj», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VI, p. 1334.

Morton, Lewis, *An Experiment in Classicism: André Obey and La Compagnie des Quinze*, «The American Review», 4 (March, 1935), pp. 572-587.

Morton, Lewis, *An Experiment in Classicism: Part II*, «The American Review», 5 (April, 1935), pp. 97-105.

Mullin, Michael, *Design by Motley*, prefazione di John Gielgud, London, Associated University Presses, 1996.

Nyberg, Lennart Jan, *The Shakespearean Ideal: Shakespeare Production and the Modern Theatre in Britain*, tesi di dottorato, Uppsala Universitet, 1988.

Olmstead, Andrea, *Julliard: A History*, Urbana, University of Illinois Press, 1999.

Philippe-Meden, Pierre, *Georges Hébert et le théâtre : une esthétique de la nature au fil de "L'éducation physique, la revue sportive, scientifique, pédagogique, d'enseignement et de critique" (1902-*

1940), tesi di dottorato, Université Paris VIII, Saint Denis, 2012 (direction de Jean-Marie Pradier).

Phillips, Henry, *Le Théâtre catholique en France au XX siècle*, Paris, H. Champion, 2007.

Picon-Vallin, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, Ed. du CNRS, 1990 (Les Voies de la Création Théâtrale, vol. XVII).

Ponzetti, Francesca, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, «Teatro e storia» n. 29, 2008, pp. 157-170.

Primm, John, «Komisarjevsky, Theodore», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VI, pp. 1024-1025.

Pruner, Francis, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des «Frères Karamazov» (1908-1911)*, «Revue d'histoire du théâtre», 35 (1983), 1, pp. 42-58.

Railsback, Charles L., *Michel Saint-Denis and the Organic Theatre*, tesi di dottorato, 1995.

Romagnoli, Richard V., *The Young Vics: The Development of a Popular Theatrical Tradition*, tesi di dottorato, Florida State University, 1980.

Romain, Maryline, *Léon Chancel: Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

Rose, Martial, *Forever Juliet. The Life and Letters of Gwen Efrangcon-Davies, 1891-1992*, Dereham, Larks Press, 2003.

Rowell, G., «Barnes Theatre», in Colin Chambers (a cura di), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, London-New York, Continuum, 2002, p. 70.

Rudlin, John, *Jacques Copeau*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Rudlin, John, *Jacques Copeau: The Quest for Sincerity*, in Alison Hodge (a cura di), *Twentieth Century Actor Training*, London, Routledge, 2000, pp. 55-78.

Scapin, Gessica, «Il s'agit d'être». *Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, 2012.

Schechner, Richard, *TDR Comment: Twilight of the Gods*, «Tulane Drama Review», vol. 9, n. 2, Winter 1964, pp. 15-17.

Sicard, Claude, *Jacques Copeau et l'École du Vieux-Colombier*, in Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau (a cura di), *Copeau l'Éveilleur*, «Bouffonneries», n. 34, 1995, pp. 116-126.

Sidnell, Michael J., *Dances of Death: The Group Theatre of London in the Thirties*, London, Faber and Faber, 1984.

Sorlot, Marc, *Jacques Copeau. À la recherche du théâtre perdu*, Mayenne, Auzas Éditeurs Imago, 2011.

Trewin, John C., *The Turbulent Thirties: a Further Decade of the Theatre*, London, MacDonald, 1961.

Trewin, John C., *Shakespeare on the English Stage, 1900-1964*, London, Barrie and Rockliff, 1964.

Trewin, John C., «Goring, Marius», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. V, pp. 1488-1489.

Trewin, John C., «Devine, George», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. IV, pp. 594-595.

Trewin, John C., «Guthrie, Tyrone», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VI, pp. 76-77.

Trewin, John C., «Evans, Edith», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. IV, pp. 1712-1715.

Tumarkin, Pola Rachel, *An Historiographical Reading of the Founding of Canada's National Theatre School*, tesi di dottorato, York University of Toronto, 2016.

Valdin-Guillou, Alice. *La formation du comédien en Grande-Bretagne*, Paris, Ed. du CNRS, 1981 (Les Voies de la Création Théâtrale, vol. IX), pp. 293-314.

Volbach, Walther, *Jacques Copeau, Appia's Finest Disciple*, «Educational Theatre Journal» XVII, 3 (1965), pp. 206-214.

Wardle, Irving, *The Theatres of George Devine*, London, Jonathan Cape LTD., 1978.

Wardle, Irving, *Lucrece au rouet*, «Théâtre en Europe», n. 9, janvier 1986, pp. 24-27.

Whitmore, Richard Alan, *The Emerging Ensemble: the Vieux Colombier and the Group Theatre*, «Theatre Survey», XXXIV, 1 (May 1993), pp. 60-70.

Williamson, Audrey, *Theatre of Two Decades (1928-1948)*, London, Rockliff, 1951.

Williamson, Audrey, «Shaw, Glen Byam», S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VIII, pp. 1933-1934.

Williamson, Audrey, «Laughton, Charles», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975², vol. VI, pp. 1278-1280.

s.i.a., «Baylis, Lilian», in S. d'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. II, pp. 82-83; AA.VV., «Old Vic Theatre», sotto la voce «Londra», ivi, vol. VI, pp. 1613-1638, p. 1628-1629; R. Findlater, *Lilian Baylis: the Lady of the Old Vic*, London, Allen Lane, 1975.

3. Letteratura critica generale

Adriani, Elena, *L'avvento della regia naturalistica*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzioni (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004.

Aslan, Odette, *L'Acteur au XXe siècle. Évolution de la technique, problème d'éthique*, Paris, Seghers, 1974; II ed. *L'Acteur au XXe siècle. Éthique et technique*, Paris, L'Entretemps, 2005.

Balme, Christopher, Vescovo, Piermario, Vianello, Daniele (dir.), *Commedia dell'arte in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Banu, Georges, (a cura di), "Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson", in «Alternatives théâtrales», nn. 52-53-54, Bruxelles, 1996-1997; II ed. *Les répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005.

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1983.

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di pagina, 2011.

Barba, Eugenio, *La stanza fantasma*, «Teatro e Storia», n. 28, 2007, p. 115-128.

Cole, Toby, Chinoy, Helen K., *Actors on Acting*, New York, Three Rivers Press, 1970.

Cruciani, Fabrizio, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali del XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985 (II ed. Roma, Editori & Associati, 1995; III ed. Roma, Editoria e Spettacolo, 2006).

Cruciani, Fabrizio, *Comparazioni: la 'tradition de la naissance'*, «Teatro e Storia», n. 4, 1989, pp. 3-17.

De Marinis, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.

De Marinis, Marco, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento*, «Teatro e Storia», n. 12, 1997, pp. 161-182.

De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

Devarrieux, Claire, *Les acteurs au travail*, Paris, Hatier, 1981.

Dusigne, Jean-François, *Le Théâtre d'art: aventure européenne du XX siècle*, Paris, Théâtrales, 1997.

Duvignaud, Jean, *L'Acteur*, Paris, Écriture, 1993.

Eldredge, Sears A., Huston, W. Hollis, *Actor Training in the Neutral Mask*, in Phillip Zarrilli (a cura di), *Acting Re(Considered): A Theoretical and Practical Guide*, II ed., London-New York, Routledge, 2002, pp. 140-147.

Féral, Josette, (a cura di), *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Montreal, Éditions Québec Amérique, 2001.

Féral, Josette, (a cura di), *L'école du jeu. Former ou transmettre ... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens éditions, 2003.

Giammusso, Maurizio, *La fabbrica degli attori*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1989.

Gourdon, Anne-Marie, (a cura di), *La Formation du comédien*, Paris, Ed. du CNRS, 1981 (Les Voies de la Création Théâtrale, vol. IX).

Gourdon, Anne-Marie, *Les Nouvelles formations de l'interprète*, Paris, Ed. du CNRS, 2004.

Guibert, Noëlle, *La formation de l'acteur, hier et aujourd'hui: art ou métier singulier*, in Didier Souiller, Philippe Baron (a cura di), *L'acteur en son métier*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1997.

Hodge, Alison, (a cura di), *Twentieth Century Actor Training*, London, Routledge, 2000.

Hodge, Alison, (a cura di), *Actor Training*, London, Routledge Press, 2010.

Lassalle, Jacques, Rivière, Jean-Loup, *Apprendre 20: Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004.

Müller, Carol, (a cura di), *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2000.

Pisk, Litz, *The Actor and His Body*, New York, Theatre Art Books, 1976.

Randi, Elena (dir.), *Il mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Roma, Bonanno, 2016.

Roubine, Jean-Jacques, *L'Art du comédien*, Paris, PUF, 1985.

Rudlin, John, *Commedia dell'Arte: An actor's handbook*, London-New York, Routledge, 1997.

Ruffini, Franco, *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Savarese, Nicola, Brunetto, Claudia, *Training! Come l'attore libera se stesso. Un'antologia di classici*, Roma, Dino Audino Editore, 2011.

Savarese, Nicola, *Teatri orientali e asiatici. Dall'esotismo al teatro eurasiatico*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1141-1143.

Schino, Mirella, *Teorici, registi e pedagoghi*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2003, 4 voll. III (2001), pp. 5-97.

Schino, Mirella, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2003.

Skeel, Rina, (a cura di), *The Tradition of ISTA*, Londrina, Filo/Univ. Estadual of Londrina, 1994.

Taviani, Fernando, Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

Wallis, Mick, *Social commitment and aesthetic experiment*, in Baz Kershaw (a cura di), *The Cambridge History of British Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2004, vol. 3, pp. 167-191.

Warden, Claire, *British Avant-Garde Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2012.

Warden, Claire, *Migrating Modernist Performance: British Theatrical Travels Through Russia*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

Zarrilli, Phillip, (a cura di), *Acting Re(Considered): A Theoretical and Practical Guide*, II ed., London-New York, Routledge, 2002.

Zazzali, Peter, *Acting in the Academy. The History of Professional Actor Training in US Higher Education*, London-New York, Routledge, 2016.

*Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio.
Premises to the Training*

Riassunto

La principale finalità di questo lavoro di ricerca è quella di apportare un contributo allo studio dell'allenamento attoriale, secondo una prospettiva storica. La pedagogia dell'attore di Michel Saint-Denis, che ha dedicato gran parte della sua vita all'*acting training*, è spesso ignorata dagli storici del teatro, nonostante rappresenti, invece, un caso di studio esemplare. Nipote, allievo e tra i principali eredi di Jacques Copeau, è stato il primo a tradurre le pratiche riscoperte e sviluppate all'École du Vieux-Colombier e dai Copiaus, di cui aveva fatto esperienza diretta, in un metodo fisso e definito, e ha traghettato e adattato gli insegnamenti di Copeau nel mondo teatrale anglofono. Ripercorrendo e approfondendo il suo percorso di apprendistato, lo studio effettua un lavoro di ricostruzione e analisi del primo contesto istituzionale creato da Saint-Denis, che costituisce il prototipo della sua pedagogia: il London Theatre Studio, fondato nel 1935 e attivo fino all'inizio della Seconda guerra mondiale. Ciò che ci interessa indagare è il passaggio da un insieme di pratiche sperimentali – ovvero le ricerche effettuate dal Patron con gli allievi dell'École du Vieux Colombier e con i Copiaus in Borgogna – a un metodo pensato per essere trasmesso e dunque sistematizzato in una struttura normativa fissa, rigida. Della *cultura* attoriale che discende da Copeau, Saint-Denis sembra essere il custode: il primo a tradurre un insieme di pratiche sperimentali in un metodo fisso, inserito in un'istituzione formativa convenzionale. Ma non solo: con il trasferimento in Inghilterra, Saint-Denis diviene anello di congiunzione tra due culture teatrali tra loro diversissime.

Parole chiave: teatro, attore, allenamento, formazione dell'attore, maschera, improvvisazione, mimo, archivi.

*Michel Saint-Denis, from the Théâtre du Vieux-Colombier to the London Theatre Studio.
Premises to the Training*

Abstract

The transmission of acting training is a complex and often controversial topic within theatre studies. Within this scholarly discourse, Michel Saint-Denis's actor pedagogy, often neglected by theatre historians, is an exemplary case study for two main reasons: Saint-Denis (Jacques Copeau's nephew, student and one of his major heirs) was the first who translated the acting practices rediscovered in the École du Vieux-Colombier and by the Copiaus group into a fixed and defined method; he led and adapted Copeau's teachings in the anglophone theatrical world. This dissertation explores the first institutional context created by Saint-Denis, that also constitutes the prototype of his pedagogy: the London Theatre Studio, founded in 1935 and active until the outbreak of World War II. What I wish to investigate is the transition from an entirely experimental practice – that is, the research undertaken by Copeau with his pupils at the École du Vieux Colombier and in Burgundy – to a proper method. This system was conceived for being transmitted, and therefore systematized, in a fixed and strictly normative structure – In other words, standardised. Saint-Denis appears to be the custodian of Copeau's legacy, responsible for translating a combination of experimental workshops into a structured method and for their further development in acting schools programs. Furthermore, upon his relocation from France to England, Saint-Denis becomes the link between two different theatre cultures.

Key words: Theatre, Actor, Training, Acting Program, Mask, Improvisation, Mime, Archives.

École doctorale 267 – Arts et Médias, Centre Bièvre, 1, rue Censier, 75005 Paris