

2. **Fabrizio Pompei, *Appia a Milano***

Fu Toscanini a volere la presenza di Adolphe Appia a Milano e la messa in scena alla Scala di *Tristano e Isotta*:

Io non ho paura delle innovazioni geniali, dei tentativi intelligenti, sono anch'io sempre in cammino coi tempi, curioso di tutte le forme, rispettoso

²²⁷ Nicola d'Atri, «*Cleopatra*» *al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 29 maggio 1911.

di tutti gli ardimenti, amico di pittori, scultori, letterati... La Scala vi concede ogni mezzo, io tutto il mio appoggio perché la tragedia degli amanti di Cornovaglia viva in una cornice nuova, abbia una caratterizzazione scenica nuova...²²⁸

Appia aveva già avuto un contatto con la città di Milano in occasione della visita alla scuola ritmica dell'amico scultore Emanuele de Rosalès²²⁹.

In Italia, si parlava di lui «per sentito dire e per la fama che di lui già correva in Europa come innovatore della scenografia e predicatore di forme nuove»²³⁰, ma fu per opera di alcuni sostenitori del suo pensiero, appartenenti al Circolo del «Convegno»²³¹, che iniziarono a diffondersi i disegni degli «spazi ritmici»²³² e delle scene per i drammi wagneriani, e a circolare le teorie di spettacolo come unità artistica e opera d'arte.

L'incontro con «Il Convegno» rappresentò un momento non secondario per la vita artistica di Appia.

Ad esempio, il corposo articolo di Giò Ponti²³³ per «Il Convegno», che riassume le linee principali del pensiero di Appia e riporta (in francese) passi delle sue opere principali (*La mise en scène du drame wagnérien*, Parigi 1895, e *L'oeuvre d'Art Vivant*, Ginevra 1921), è probabilmente il primo saggio significativo sulla figura dello scenografo svizzero.

Oltre a essere una sorta di presentazione delle teorie di Appia, il saggio è la dimostrazione del passaggio in Italia della conoscenza delle sue opere e del suo pensiero, che attraverso l'analisi di Ponti in

²²⁸ Lettera di Toscanini ad Appia datata «Milano 1923», pubblicata in *Attore-Spazio-Luce* nel capitolo *Adolphe Appia e il teatro alla Scala*, a cura di Norberto Vezzoli, Milano, Garzanti, 1980, p. 32.

²²⁹ Cfr. *Mostra dell'opera di Adolphe Appia, catalogo ufficiale (La Biennale di Venezia, XXII Festival Internazionale del teatro di prosa)*, a cura di E. Stadler, Venezia 1963, p. 18.

²³⁰ Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, «Il Secolo», 11 gennaio 1924.

²³¹ Rivista di letteratura e di arte, fondata e diretta da Enzo Ferrieri nel 1920 a Milano. «Il Convegno» non fu solo una rivista, ma anche un circolo culturale, teatro di concerti, letture di poeti o di opere mai rappresentate e di cicli di lezioni, biblioteca e casa editrice.

²³² Progetti di luoghi ideali di spettacolo scanditi da pilastri, scalinate, luci e ombre che costituiscono la base per lo studio del movimento e la condizione dello spazio per la presenza vivente dell'attore.

²³³ Giò Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, «Il Convegno», Anno IV, n. 4-5-6, aprile-giugno 1923.

qualche modo vengono riassunti, spiegati, «tradotti» per il lettore italiano. È grazie all'architetto Ponti che anche in Italia le idee di Appia suscitarono curiosità e aspettative. Lo dimostra il risalto dato dai periodici alla sua presenza in Italia, testimoniato da oltre quaranta articoli dedicati prima all'allestimento dello spettacolo, considerato potenziale ispiratore per il rinnovamento della rappresentazione teatrale italiana, e poi all'insuccesso e alla delusione conseguenti alla visione della messa in pratica di quelle famose teorie.

Ma partiamo dall'inizio, da quando cioè comincia a crescere l'attesa per la prima del *Tristano e Isotta*.

Appia riesce a costruire intorno a sé un vero e proprio evento, seguito attentamente dalla stampa: inaugura la sua mostra di disegni²³⁴ e presenta il relativo catalogo, allestisce nei «Teatrini»²³⁵ della Scala le sue scene in proporzioni ridotte e prova gli effetti luce²³⁶, pubblica un suo saggio²³⁷, è l'argomento di una conferenza al Circolo del «Convegno» in cui si illustra la sua riforma scenica:

Ieri sera il Convegno ha voluto illustrare con una conferenza, redatta sulla base dei principi esposti da Appia nei suoi numerosi scritti illustranti la riforma scenica da lui immaginata e attuata, l'opera di questo geniale innovatore, e in particolar modo i concetti fondamentali che lo hanno ispirato nel preparare la messinscena del *Tristano* alla Scala. La conferenza era accompagnata da interessanti proiezioni. Come è noto Appia vuole ambientare l'attore alla scena e armonizzare questa al significato ideale, diremmo quasi simbolico, che la parola o la musica acquistano intorno a lui. Egli tende insomma a creare un quadro aderente all'opera, che ne sia un'integrazione in senso spirituale. Il valore di questa teoria e i risultati ottenuti sono apparsi tanto più notevoli ed evidenti dal confronto fra le scene composte da Appia per il *Tristano* e per altre opere wagneriane, e quelle di un volgare realismo romantico in uso nel famoso teatro di Bayreuth, il pubblico nume-

²³⁴ La mostra era costituita da cinquantasei disegni. Il catalogo nella Prefazione espone il quesito: «Arte viva, o natura morta?» (cfr. Articolo non firmato, *I disegni teatrali di Appia alla Bottega di Poesia*, «La Sera», 7 novembre 1923).

²³⁵ Riproduzioni in scala del palcoscenico.

²³⁶ «Modificando disposizioni e colori fino a che non si ottenga l'effetto voluto. [...] Appia, soddisfattissimo degli esperimenti nel teatrino, è già partito e ritornerà per la messa in scena sul palcoscenico» (Articolo non firmato, *Fervore d'opere alla Scala*, «Il Secolo», 19 ottobre 1923).

²³⁷ Nel «Convegno» appariranno articoli firmati dallo stesso Appia: *La messa in scena e il suo avvenire. Dedicato alle alunne della Scuola Jacques Dalcroze*, «Il Convegno», Anno IV, n. 10, 30 ottobre 1923; *Drammatizzazione*, «Il Convegno», Anno V, n. 8, 30 agosto 1924; *L'arte vivente nel teatro*, «Il Convegno», Anno VI, n. 2-3, 30 marzo 1925.

rosissimo seguì con molto interesse conferenza e proiezioni, e applaudì alla fine Appia, che era presente²³⁸.

Infine, come per ogni evento che si rispetti, appare anche la pubblicità: quasi un'intera pagina del «Corriere della Sera» del 21 dicembre del 1923 è occupata dalla Campari, che sceglie lo spettacolo per pubblicizzare il suo «Cordial Campari Liquor»: «Scala. 1923. Tristano e Isotta. Ecco il vero filtro d'amore».

Più prevedibilmente, nell'«Ambrosiano», sempre del 21 dicembre, viene pubblicata una grande foto di scena che ritrae la figura intera di Isotta, interpretata da Nanny Larsen.

Il dibattito sulla riforma scenica non si limita alle riviste specializzate, ma si anima e si sposta anche sui giornali, in cui si susseguono articoli sulla necessità di rinnovare la messa in scena del teatro in Italia, sottolineando i passi avanti fatti in Europa. Appia viene citato tra i grandi riformatori accanto a Craig e a Reinhardt.

Ma il giorno prima del debutto appare un articolo firmato da Gino Gori²³⁹, primo sintomo di una diversa tendenza: dopo un excursus sui riformatori italiani e stranieri e le innovazioni tecniche attuate nei maggiori teatri delle grandi città²⁴⁰, Gori si sofferma su quelle che possiamo chiamare le «differenze italiane» rispetto agli altri paesi europei. In un certo senso queste differenze italiane, basate su una diversa «plasticità latina» che si ribellerebbe di per sé all'«abolizione di certe caratteristiche sceniche dovute al colore e alla prospettiva», già presumono un insuccesso del tentativo di Appia:

Però noi non potremo mai aver nulla che abbia a che fare col Teatro d'arte di Mosca o col *Vieux Colombier*. Intendo dire che certe riforme condotte all'estremo limite non potremo mai farle nostre.

E la ragione è questa: che la nostra plasticità latina si ribella sostanzialmente alla distruzione e all'abolizione di certe caratteristiche sceniche, dovute al colore e alla prospettiva. Mentre è possibile (per esempio, in altro campo) in Germania il tempio protestante, nudo: in Italia non si ammette che la chiesa sfarzosa cattolica. Anche nel rito, nella musica, nella costruzione. E non solo del tempio, ma dei palazzi, delle vie, delle piazze. C'è una differenza di gusto che non può trascurarsi. Se si lamenta una scenografia ancor bambina, da noi, si passa sopra il fatto della differenza di gusto. Non

²³⁸ Articolo non firmato, *Le scene di Appia per la Scala*, «Il Secolo», 14 dicembre 1923.

²³⁹ Gino Gori, *Scenografi e scenografia*, «Il Piccolo», 19 dicembre 1923.

²⁴⁰ Gori fa, tra gli altri, l'esempio della Scala, che nel 1922 aveva messo in funzionamento la cupola Fortuny.

è bambina, ma ribelle a trasformarsi altrimenti. Fino all'uso delle tende ci si può arrivare; ma alla scala di Appia non mi pare possibile. E dove andrebbe l'esigenza dell'occhio, abituato alla iridescente e variopinta nostra natura? Anche la marionettizzazione craighiana, come sarebbe possibile, se noi abbiamo bisogno d'un attore che riproduca la nostra vitalità, la nostra emotività latina? Ma i drammi stessi, bisogna tenerne conto, esigono altre forme sceniche. Il dramma odierno tedesco è simbolico, in maggior parte. Quello francese ha caratteri decadentistici rilevanti. Non parlo di quello russo. Ma l'italiano, volere o no, è sempre passionale, per un motivo trascendente ed etnico. Or bene, se la scenografia del Craig, dell'Appia, del Reinhardt, del Larionoff si adatta alle pièces del loro paese, come non si capisce che contrasterebbe alle pièces radicalmente italiane?

Dopo la prima, infatti, la critica milanese, e quindi italiana, non fece mancare il proprio dissenso all'operazione di Appia. Un dissenso che appare immediato, duro e inconfutabile.

Non ripercorrerò in questa sede le critiche giornalistiche²⁴¹ e l'acceso dibattito che si anima nei principali quotidiani di Milano sul *Tristano e Isotta* per descrivere le ragioni di un fallimento o per rintracciare i pareri non negativi, a dir la verità formulati tra le righe o posti in secondo piano o espressi in brevi ammissioni. Non mi occuperò, quindi, del centro della questione, la messa in scena, ma di quella linea sottile che la delimita e la contiene e che a prima vista potrebbe sfuggirci, rintracciabile in quegli articoli immediatamente precedenti e in quelli successivi al *Tristano e Isotta*, che, come è noto, si salvò da un tracollo totale in pratica solo per l'osannata direzione orchestrale di Arturo Toscanini.

Non perché il disaccordo fosse realmente totale. Ma le voci positive successive alla «prima» non ebbero peso.

A nulla serve la lettera ad Appia scritta da uno spettatore d'eccezione, il senatore del Regno Enrico Corradini²⁴², che esprime il suo parere favorevole.

A nulla servono le pagine della rubrica il *Ridotto* di «Comoedia», in cui Raffaele Calzini, uscendo dal coro, inscena dialoghi ironici tra lui e quelli che chiama l'Accademia²⁴³.

²⁴¹ Cfr. sull'argomento gli studi di Ferruccio Marotti (*Amleto o dell'oximoron*, Roma, Bulzoni, 2001; *La scena di Adolphe Appia*, Bologna, Cappelli, 1966; e soprattutto *Adolphe Appia attore musica e scena*, Roma, Feltrinelli, 1975, dov'è possibile trovare un'ampia bibliografia generale su Appia).

²⁴² Cfr. il catalogo *Mostra dell'opera di Adolphe Appia*, a cura di Edmund Stadler, cit., p. 19.

²⁴³ Raffaele Calzini, *Scenate per le scene; dove si naviga il mare di Cornovaglia*,

La constatazione del fallimento è «passata» e neanche le registrazioni delle impressioni dello spettatore «comune» hanno seguito: sia il giorno della «prima», quando appaiono come una nota en passant²⁴⁴, sia nelle repliche seguenti, quando in platea non sono più presenti i critici come Carlo Gatti, Ugo Ojetti e Giovanni Beltrami ed esse acquistano più rilievo come nell'articolo di Calzini citato in seguito.

L'insuccesso è ormai decretato, sulla base del differente «gusto latino». E anche se il pubblico, con il passare del tempo (bisogna infatti tener presente che lo spettacolo di Appia ebbe solo sei repliche, ma dislocate nel corso di un mese), sembra reagire sempre più positivamente, l'insuccesso, ormai, è un dato di fatto irrinunciabile:

Intanto... intanto nelle successive esecuzioni dell'opera, le scene di Appia non parvero al pubblico proprio così orrende, stonate, miserabili, come la prima sera: si cominciò a notare che il bellissimo giuoco plastico di gesti, di atteggiamenti, di passi, col quale nel primo atto Lotte Larsen si eleva all'altezza di una grandissima tragica non avrebbe tanto rilievo, e così disegnati e rilevabili ritmi se la sua plasticità non si staccasse dall'elementarità di quell'unico tendaggio che forma un fondo uguale. Si osservò che la delirante attesa, l'inquieta bramosia, si adagiano divinamente nei chiaroscuri del secondo atto e che, a un certo punto, (su noi scendi notte arcana...) l'atmosfera prende un bel colore viola, si smarrisce la corporeità degli amanti abbracciati, come in un quadro di Previati: e alcuni pittori notarono che il gruppo di Brangania e Isotta s'intonava sulla fine del terzo atto con atteggiamenti e luci memori nientemeno, del Tintoretto o di Booklin, o di Rembrandt acquafortista. E, da ultimo si capì, che il mare può circondare con il suo fascino la morte di Tristano, essere dominante dell'azione anche se proprio non disegnato sul fondale con le barchette e con le vele o completamente visibile: e si concluse... che tutto è sbagliato, ma però c'è del buono e se la recitazione ritmica della Larsen fosse comune a tutti gli artisti, se la stessa sintetizzazione si fosse applicata contemporaneamente alle scene e, per esempio, ai costumi dei personaggi, l'illusione pittorica sarebbe stata maggiore. Parve a qualcuno che il *Tristano*, l'opera di Wagner dove la parte descrittiva è minore e la partecipazione degli elementi esterni esigua, e l'insieme della vicenda più spirituale, trovasse qualche rispondenza nell'incertezza e imprecisa definizione dei particolari con cui sono appena caratter-

«Comoedia», Anno VI, n. 2, 15 gennaio 1924; Idem, *Via Appia*, «Comoedia», Anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.

²⁴⁴ Cfr. C.F., «*Tristano e Isotta*» alla Scala, «Il Sole», 21 dicembre 1923: «Il pubblico non badò tuttavia che al rapimento musicale da cui era soggiogato: così che lo spettacolo venne salutato da quattro o cinque ovazioni a ciascun atto e in particolare alla fine».

zati i luoghi e i personaggi. Visione del «Tristano e Isotta», sogno del «Tristano e Isotta» dentro sfere vaghe, evanescenti, dentro spazi e luci inimmaginabili, proprio come le più deliranti ansie dell'amore sovrumano. Relatività di espressioni che toglie all'opera i caratteri e i segni del tempo; il mare quanti anni ha? ci si chiede: il cielo quanto è antico? Così: Tristano e Isotta da quando si amano, come si amano?

Sono di oggi? Di ieri? Hanno secoli di vita o anni? Ci vengono incontro dalle rive di Cornovaglia o da un altro mondo, creati dalla fantasia o forse da noi, da noi stessi? Bellissimo esperimento, dunque²⁴⁵.

Nella maggior parte delle recensioni, anche in quelle più ostili, possiamo però osservare che l'analisi scrupolosissima del *Tristano e Isotta* – che ai nostri occhi appare smontato atto per atto, scena per scena, con confronti pedissequi che mostrano i profondi contrasti tra le disposizioni scenografiche ideate dallo stesso Wagner e quelle attuate da Appia –, oltre a far «vedere» lo spettacolo anche a chi non l'ha visto, mette in luce lo spostamento dello sguardo dei critici. Nel raccontare la ricezione dello spettacolo non ci si limita più a riportare la trama e a esprimere giudizi sugli attori, ma si pone l'attenzione sul «movimento» degli attori in relazione a uno spazio scenico considerato nel suo significato più profondo, che oltrepassa l'aspetto meramente decorativo.

Tuttavia, se è vero che Appia, nel rileggere la passione di Tristano e Isotta, ha espresso l'interiorizzazione dei sentimenti umani attraverso la scena, le luci, i «movimenti» degli attori, non ha però «sentito la necessità delle armonie profonde e delle profonde affinità; e al colore ha contrapposto l'assenza di colore; all'esuberante ricchezza, la più striminzita sintesi; al focoso romanticismo del passato la più gelida celebrità moderna»²⁴⁶. La questione è sempre quella del gusto latino, della differenza italiana. Dell'esistenza in Italia di un gusto profondo per il colore, la prospettiva (gusto che si ricollega alla gloriosa tradizione scenografica italiana), di una propensione per lo sfarzo che deriva nientedimeno che dal retaggio cattolico e dalla grande tradizione architettonica italiana. Dell'esistenza di una propensione alla passionalità e all'emotività che viene da radici etniche e culturali. Il gusto italiano non è bambino, inferiore, ma è consolidato da secoli di grandezza diversa.

²⁴⁵ Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, cit.

²⁴⁶ Adriano Lualdi, «*Tristano e Isotta*» alla Scala, «Il Secolo», 21 dicembre 1923.

Il nostro Teatro ha oggi non altro che la scenografia che si merita; e poiché il Teatro è un fenomeno sociale ed attuale, ne consegue ancora che la nostra società ha il Teatro che si merita.

La riforma del teatro è tutta una questione di ordine estetico-sociale. La civiltà crea i propri spettacoli come la propria architettura e l'arte decorativa: l'odierna società manca di espressioni significative e certe in queste due arti, come nel teatro, e l'esperienza di bellezza, che Appia preconizza, dipende tutta dalle attitudini estetiche, che il costume sociale acquisterà nell'avvenire.

Ne vediamo la possibilità? Essa è ora pertanto a noi nota, ed acquisita al nostro pensiero attraverso la parola d'Appia. La concezione di Appia *c'est le portique ouvert sur des cieux inconnus*²⁴⁷.

2.1. Dopo la prima

Intanto, mentre Calzini continua ad affermare che per far accettare dal pubblico italiano la portata dell'operazione riformatrice del ginevrino occorre solo che passi del tempo («il tempo ci darà ragione se ci permettiamo di applaudire a Appia e di essere grati a quanti credono che la Scala, *cum juicio*, debba pur incoraggiare una scenografia e una recitazione secondo nuove formule»²⁴⁸), il clima milanese intorno alla figura di Appia si raffredda. La sua richiesta agli amici del «Convegno» di pubblicare in italiano *L'oeuvre d'Art Vivant* rimane inevasa. Il suo nome riapparirà nei giornali italiani solo cinque anni dopo, in occasione della morte, e solo in qualche periodico, e la messa in scena scaligera sarà ricordata e «giudicata» – di nuovo – «troppo schematica e di scarso rilievo»²⁴⁹.

È morto a Nyon, presso Ginevra, Adolfo Appia, che fu uno dei rinnovatori più moderni della messa in scena, e acuto studioso di problemi connessi al teatro. Qualche anno fa egli fu in Italia, e curò, per la Scala, l'allestimento del *Tristano* secondo i principi della sua tecnica e del suo stile. Ma il tentativo non ebbe grande successo da noi. Le sue scene, che volevano dare il clima dell'opera del poeta e del musicista, ed esteriorizzarne il senso metafisico in una sintesi di forme architettoniche, rinunciando ad ogni altro elemento puramente pittorico o decorativo, non potevano soddisfare il gusto di noi italiani, che vedemmo in lui un protestante della scenografia. I suoi successi furono dunque soprattutto teorici, e trovarono in atto ammira-

²⁴⁷ Giò Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, «Il Convegno», Anno IV, n. 4-5-6, aprile-giugno 1923.

²⁴⁸ Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere*, cit.

²⁴⁹ Articolo non firmato, *Necrologio*, «Corriere della Sera», 1° marzo 1928.

tori e seguaci soltanto nei paesi tedeschi, e in qualche teatro d'eccezione di Russia e d'America²⁵⁰.

Semberebbe che anche il giudizio postumo sia senza appello. Ad avvalorare la sentenza definitiva è un articolo di A.G. Bragaglia²⁵¹ di qualche giorno dopo che ha per tema la scenografia: non compare più il nome di Appia a fianco di quello di Craig, e non c'è nessun accenno alla sua venuta in Italia, che sembra non aver lasciato traccia:

Siamo giunti a sostituire totalmente alla scenografia dipinta una scenografia-atmosfera cromatica, ottenuta per mezzo di irradiazioni-pennellate dei riflettori, mezzo tecnico più che mai utile per la liberazione delle scene dai pittori che in teatro partono ancora dal concetto che la scenografia sia una forma speciale di pittura. [...] Tal sorta di scenografia fluida abolisce in parte il color locale dipinto, ma crea un fattore d'emozione ancora più suggestivo e fin'anco più vero, il color locale atmosferico: ciò che può essere ottenuto solo con l'adattare i fasci di luce colorata su schermi neutri, a varia rifrazione e riflessione, per effetti che si possono vedere anche nei vecchi trattati d'armonia.

L'architettura dei valori spaziali plastici, suggerirà dunque in astratto quello che non sempre possono figurativamente indicare le stupide riproduzioni dei luoghi e dei siti d'una azione ambientale secondo realismo. Sarà una traduzione plastica del dramma, come si è detto. Cessando d'essere pittura e figurazione, l'ambiente scenico cesserà di subordinarsi a leggi ottiche prospettiche, proprie della finzione pittorica e fotografica. Invece della figurazione o finzione scenica rappresentativa pittoricamente, si ha oggi una sorta di musica di colori che mentre in un verso è una eredità ricciardiana, in un altro verso, per il senso espressivo, è la mia «luce psicologica».

L'esperienza è stata del tutto cancellata?

Non possiamo non notare, però, che le parole di A.G. Bragaglia risentono della lezione di Appia: come se, col passar del tempo, il suo pensiero fosse penetrato, fosse stato incorporato dagli scenografi italiani, quasi a loro insaputa, ma a tal punto da sembrare proveniente da loro stessi.

È probabile che, paradossalmente, proprio una cattiva riuscita dell'evento di così grandi proporzioni, alla lunga, abbia suscitato

²⁵⁰ Articolo non firmato, *Adolfo Appia*, «La fiera letteraria», 4 marzo 1928.

²⁵¹ Anton Giulio Bragaglia, *Il teatro visivo e il visivo a teatro*, «Comoedia», 20 marzo 1928.

un'eco più profonda di quanta ne avrebbe creata un buon esito dello spettacolo.

3. Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*

Quella tra Copeau e l'Italia è una storia lunga, nata ancor prima che il regista francese sbarcasse effettivamente nel nostro paese con il suo seguito di allievi, la prima volta nel 1929. È un incontro lontano le cui radici sono rintracciabili nel pensiero e negli scritti di Silvio d'Amico, che scelse Jacques Copeau, e il suo Vieux Colombier, come modello ideale su cui rifondare il futuro del teatro italiano.

3.1. *Un modello per il teatro italiano*

Ancor prima che al critico romano, però, nel 1924, il piccolo teatro d'eccezione francese era servito agli allora neonati teatrini milanesi per introdurre, anche in Italia, quei nuovi fermenti teatrali che già andavano crescendo all'estero e che era possibile racchiudere sotto il nome di «regia». L'esempio straniero, insomma, serviva loro da modello per la creazione di un teatro diverso da quello usuale.

Ma procediamo con ordine, cominciando con due date che torneranno spesso nel nostro discorso: il 1913, anno di fondazione del Vieux Colombier, e il 1923, ovvero il suo ultimo anno di vita, ma anche l'anno, stando al materiale raccolto, in cui cominciano a circolare in Italia le prime notizie su Jacques Copeau. Tra queste due date intercorrono dieci anni di differenza, che, a prima vista, autorizzerebbero a parlare di un «ritardo» del teatro italiano rispetto al resto d'Europa. Le notizie raccolte, però, seppure ancora incerte, testimoniano l'esistenza di una relazione antecedente. Molto probabilmente, infatti, si parlava di Copeau anche prima del 1923, visto che alcuni artisti italiani erano entrati in contatto con il regista francese già prima di quella data. Certa è, ad esempio, la presenza del drammaturgo italiano Antonio Aniante a Parigi nel 1919. Nell'Introduzione al suo *Quinziano* (edito nel 2006 da Bonanno Editore e curato da Rita Verdrame e Fernando Gioviale), si legge:

Dopo aver debuttato con alcune sillogi di versi, tra cui *Costellazioni* (1916), e qualche volumetto di novelle, tra cui *Divertimenti* (1918), nel 1919 lo ritroviamo a Parigi, *bohémien* tra soffitte, caffè letterari e al Vieux