

si più personali che di movimento la dramaturgie novecentesca s'impennò in Europa, e fuori dal campo stesso delle avanguardie: come esperienza dell'arte tra realtà e mito sbilanciati.

Così Brecht badò al potenziamento delle sue pratiche nel Collettivo di dramaturgie cui diede vita al Berliner Ensemble: essendovi cooptati specialisti di varia originalità. Era interessato alla possibilità che rinascesse il senso collaborativo nel suo teatro anche in assenza degli attori: mirando a esiti di dramaturgia in sé, generati dal critico e dal regista, dallo scrittore e dal promotore, in modo che l'arte dell'attore non fosse più distratta da impegni esterni; ma messa in condizione di arricchirsi a modo suo. Come non pensare, allora, a un ultimo trapianto del dramma didattico, della sua pedagogia autoriferita in vista di più forti effetti sociali?

Anche la dramaturgie, per Brecht, avrebbe dovuto contribuire al teatro delle «nuove usanze».

ANNOTAZIONI

Ho adottato questa dizione, benché di note si tratti, per sottolineare che la selezione dei richiami qui aderisce alla natura personale dell'analisi.

¹ A. Godel e K. Kano (a cura di), *Zeami et autres, La laude des mortifications*, Paris, Gallimard, 1994. Cfr. la silloge che di questo Nō fece Arthur Waley in *The Nō-Plays of Japan*, New York, Knopf, 1922, alla voce.

² K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht* [1976], Torino, Einaudi, 1978, p. 154.

³ Da questo punto di vista, ciò che non dice Cases nella sua bella introduzione ai *Drammi didattici* (Torino, Einaudi, 1980) possiamo trovarlo persino nel *Principio speranza* di E. Bloch (1959), Milano, Garzanti, 1994, dove alle pp. 479-80 del primo volume si ricordano la ricorrenza dei doppi finali, alternativi in Goethe, e il loro ricorso nel BB maggiore, con il *Galilei*.

⁴ B. Brecht, *Diario di lavoro* (1973), Torino, Einaudi, 1976, v. II, p. 78.

⁵ Questo avvicinamento risulta fondante in *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* di Laura Olivi e di chi scrive, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁶ Vedi il diario di Bunge della regia del *Cerchio di gesso*, *ibidem*, pp. 267-316.

⁷ Fondamentale per la documentazione di questi spettacoli resta *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, a cura di B. Brecht e H. Weigel (1961), Milano, Il Saggiatore, 1969.

DRAMMATURGIA E SPAZIO SCENICO NEI KARAMAZOV DI JACQUES COPEAU

Premessa

Può accadere che un'esperienza incida così profondamente nella vita di un individuo da segnare inesorabilmente il destino, e che solo una pacificata visione retrospettiva ne sappia poi cogliere tutto il valore. Quando Copeau intraprese, nel 1908, l'opera di adattamento dei *Fratelli Karamazov*, dall'omonimo romanzo di Dostoevskij, non era certo uno sprovveduto: aveva ventinove anni, un'intensa attività di critico teatrale alle spalle, e molte velleità letterarie. Risaliva al 1897 il suo primo dramma intitolato *Le Brouillard du Matin*, commedia in tre atti rimasta inedita ma che fu rappresentata al Nouveau Théâtre e poi al Théâtre Réjane. Alcuni anni dopo Copeau cominciò a elaborare un nuovo testo drammatico, *La Soif*¹, mai concluso, di cui, molto più tardi, riprenderà le linee essenziali per la realizzazione della *Maison Natale*². A questa fase giovanile appartiene anche l'abbozzo di un'opera intitolata *Les Tentations*, titolo poi modificato in *Les Tentatives* infine in *Les Tentatives passionnées*: niente fu pubblicato con nessuno di questi titoli. Tra il 1905 e il 1906 Copeau si dedicò a un altro lavoro drammatico: *Le Calvaire*. Quest'opera fu terminata rapidamente ma la sua lettura in pubblico procurò

¹ Il manoscritto di questo dramma giovanile non è stato ritrovato. Si trattava probabilmente di un semplice abbozzo, non molto diverso dal dramma in un solo atto, *La Sève*, inedito e mai rappresentato. Nel 1900 Copeau aveva affidato *La Sève* alla lettura del critico danese Georg Morris Brandes (1842-1927) che aveva giudicato l'opera troppo fiacca, con dialoghi più da poeta che da drammaturgo. Di questo dramma sono conservati due manoscritti autografi nel Fonds Copeau, Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle.

² Fu solo nel 1923 che Copeau terminò, nella sua versione definitiva, *La Maison Natale*. Il 25 settembre 1923 venne data una prima lettura del dramma, le prove iniziarono a partire dal 25 novembre.

all'autore una cocente disillusione³, per cui Copeau pensò di modificare radicalmente il testo con un lavoro di riscrittura che si prolungò fino al 1908 ma che non diede nessun esito.

Il marasma di questi progetti sembrava destinato a non concretizzarsi in un'opera compiuta. Da tale dolorosa consapevolezza nasceva uno stato di continua e amareggiata sfiducia, un senso profondo di fallimento e insicurezza. L'incontro con i *Karamazov* rappresentò un momento particolarmente felice, in cui Copeau ebbe l'impressione di vincere l'intrinseca difficoltà della creazione. Invece, per uno strano gioco del caso, proprio la rappresentazione del dramma, salutata come l'esordio promettente di un futuro drammaturgo, indirizzò Copeau su una strada diversa. Il contatto con la realtà teatrale gli rivelò improvvisamente che, per risollevarne le sorti del teatro, non sarebbe stata sufficiente la composizione di opere drammatiche nuove: troppi compromessi, troppe meschinità, troppi interessi economici, troppo orgoglio negli attori infirmavano l'incidenza di un testo drammatico. Tutto quello che era strettamente legato alla messa in scena, con la sua grettezza, annientava l'opera, la sua poesia. Come critico, Copeau non aveva colto fino in fondo la gravità della situazione. La prassi lo aveva persuaso che il problema non era risolvibile con questa o quella formula di rinnovamento, che andava rivisto tutto il mondo teatrale, per arrivare alla rieducazione non solo professionale dell'attore.

Il confronto diretto con la scena e con i suoi compromessi contribuì a renderlo cosciente che la vera limitazione del teatro era dovuta alle condizioni artificiose della rappresentazione. Da questa intuizione Copeau arrivò ad affermare che da un nuovo tipo di scena sarebbe nato anche un nuovo tipo di creazione drammatica. Certo era indispensabile che la nuova scena avesse particolari requisiti: doveva configurarsi come un organismo plastico, capace di accogliere il testo, di *metterne in spazio* le forze opposte o conflittuali: «Il faut une scène nouvelle. Le pur instrument du spectacle, modelé par le drame, par la spiritualité du drame»⁴. Copeau aveva colto l'intima relazione tra testo e spazio

³ «La lecture du *Calvaire* a été avancée. Elle a eu lieu dimanche dans la loge de Guitry, lequel reproche à la pièce de manquer 'd'agrément' et, somme toute, la refuse [...] Le résultat brut est que je retravaille et que, dans un mois environs, nous lirons à Réjane, probablement». J. Copeau, lettera di Jacques Copeau a André Gide, 23 gennaio 1906, *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, décembre 1902-mars 1913, *Cahiers André Gide*, n. 12, note e commento di Jean Claude, Paris, Gallimard, 1987, p. 147.

⁴ J. Copeau, *Registres III: Les Registres du Vieux Colombier*, a cura di M.H. Dasté e S. Maistre Saint-Denis, note di N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1979, p. 69.

scenico e come le diverse modalità della messa in scena potessero influenzare il fattore di rendimento e la qualità della comunicazione testuale: modificando la realizzazione scenica si sarebbero modificati inevitabilmente la percezione e l'impatto sul pubblico. Questa coscienza che diventerà materia di continua riflessione, ripensamento e puntualizzazione nelle tarde teorizzazioni di Copeau, appare già nella prima rappresentazione dei *Karamazov* (6 aprile 1911).

Il lavoro di adattamento

Era stato Gide, il 26 giugno del 1905⁵, a mettere nelle mani dell'amico Copeau un'edizione francese dei *Karamazov*⁶. Per quanto l'idea di ricavare un dramma dal romanzo solleticasse sin dalla prima lettura le sue ambizioni letterarie, fu solo il 4 maggio del 1908 che Copeau pose mano alla riduzione. Il lavoro di adattamento consolidò l'intesa tra Copeau e Gide: non solo Gide aveva offerto lo spunto iniziale per quest'opera, ma per tutto l'arco di tempo in cui Copeau vi fu impegnato, continuò tra i due uno scambio frequente di idee e suggerimenti. La loro fitta corrispondenza, nel periodo compreso tra il 1908 e il 1911, è ricca di cenni ma anche di lunghi riferimenti all'adattamento, tanto da fornire un quadro completo, una vera e propria cronaca delle tappe importanti, delle soste, dei tentennamenti e degli entusiasmi che accompagnarono la realizzazione del testo teatrale.

Nel luglio del 1908⁷ Copeau si dispose alla realizzazione del dramma e associò al lavoro Jean Croué, attore della Comédie Française, già suo compagno nelle prime esperienze teatrali al Liceo Condorcet. La collaborazione tra i due risultò particolarmente difficile e infelice: Copeau lavorò in modo autonomo, lasciando pochissimo spazio all'intervento di Croué, che si limitò

⁵ Così Auguste Anglès ricorda il giorno in cui Gide consegnò a Copeau il testo dei *Karamazov*: «En partant le lundi 26 juin pour un bref saut à Paris, après lui avoir mis *Les Frères Karamazov* entre les mains, son perfide éducateur ménagea un entracte dans leur tête-à-tête». A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1978-1986, vol. I, p. 54.

⁶ Si trattava della traduzione del romanzo russo in due volumi di Halpérine-Kaminsky (1888). In seguito, però, Copeau lesse con attenzione anche un'altra traduzione del romanzo, quella di J.W. Bienstock e Charles Torquet (1906), che utilizzò per la composizione dei dialoghi e delle didascalie.

⁷ Copeau scriveva il 4 maggio del 1908 nel suo *Journal*: «Entrepris de tirer un drame des *Karamazov*». In *Correspondance Gide-Copeau*, cit., p. 265, nota 2.

ad abbozzare il IV atto della riduzione. Anche se Croué appariva firmatario del dramma nel programma e nelle edizioni dei *Karamazov*, fu Copeau a realizzare la gran parte del lavoro.

L'opera di riduzione conobbe fasi di discontinuità, ritmi lenti e pausati, anche a causa dei molti impegni da conciliare. Solo a partire dall'estate del 1910, dopo aver lasciato il lavoro alla galleria d'arte Georges Petit ed essendo quasi del tutto cessata la sua collaborazione con la «Nouvelle Revue Française», Copeau si dedicò assiduamente alla stesura del dramma. Le sorti della *pièce* furono precocemente segnate: sfumato il primitivo progetto di affidarne la rappresentazione a Firmin Gémier, direttore del Théâtre Antoine, Copeau la destinò al Théâtre des Arts, in quel periodo diretto da Jacques Rouché.

Nel gennaio del 1911 Rouché manifestò l'intenzione di allestire rapidamente l'adattamento dei *Karamazov*. Copeau non gli affidava più tanto volentieri il suo lavoro, deluso dalla prima realizzazione drammatica al Théâtre des Arts, il *Carneval des Enfants* di Georges de Bouhélier. In un articolo del gennaio 1911, comparso sulla «Nouvelle Revue Française», Copeau prendeva le distanze da questo spettacolo di cui criticava la messa in scena eccessiva e priva di sobrietà⁸.

Sebbene Copeau condividesse in pieno la posizione di paranza di Rouché, che si proponeva di reintegrare il teatro nell'evoluzione generale dell'arte⁹, non condivideva la soluzione adottata, di rinnovare solo l'aspetto visivo del teatro. Rouché riteneva che per innalzare l'arte scenica a livello delle arti plastiche sarebbe bastato creare una scena in cui il pittore non si limitasse a una semplice partecipazione, ma assumesse un ruolo prevalente. La riforma che Rouché proponeva, diversamente da quelle totali di Appia o Craig, riguardava solo l'aspetto decorativo, attraverso una trasformazione dei suoi mezzi, dei suoi scopi e dei suoi procedimenti. Il rischio era di cadere nell'estetismo, in uno stile *décorateur* che rendesse piacevole l'immagine a ogni costo, anche se inutile o nociva. Lo spettacolo diveniva di certo una manifestazione di buon gusto, tuttavia un'autentica riforma teatrale non poteva ridursi al semplice abbellimento della scena.

⁸ È interessante confrontare i toni indulgenti della recensione apparsa sulla «Nouvelle Revue Française» (n. 25, gennaio 1911) con la durezza del resoconto sullo spettacolo che Copeau fa ad Agnès: «lamentable, grotesque, honteux. Je suis sorti de là écoeuré». Lettera inedita di Copeau a Agnès, 10 gennaio 1911, Archives Marie-Hélène Dasté, in *Correspondance Gide-Copeau*, cit., p. 414, nota 2.

⁹ Cfr. J. Rouché, *L'art théâtral moderne*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924.

Copeau non sapeva accettare alcuna innovazione che non coinvolgesse lo spettacolo teatrale in ogni sua componente:

«Wagner considère l'art dramatique, c'est à dire la réunion, la 'coïncidence' de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait», dit Baudelaire. Cette perfection est au prix d'une étroite liaison du faisceau, d'une égale subordination de tous les éléments. Et si un empiètement, une rupture d'équilibre viennent à se produire, que cela ne soit pas au profit de l'élément plastique!¹⁰

Infine, però, l'accordo tra Copeau e Rouché fu trovato. Arsène Durec venne incaricato della regia, mentre le scene, dopo il rifiuto di Bakst, a cui si era inizialmente pensato, furono affidate a Maxime Dethomas. Lo stesso Copeau e Arsène Durec si impegnarono nella scelta degli attori. Solo dopo molti ritardi e contrattamenti che resero incerta fino alla vigilia la data della prima, finalmente il 6 aprile del 1911, sul palcoscenico del Théâtre des Arts prese vita il dramma dei *Karamazov*¹¹.

Copeau, non ancora completamente soddisfatto della riduzione, continuò a lavorare sul testo durante tutta l'estate del 1911, apportando modifiche anche sostanziali, soprattutto al IV atto, che era stato curato da Jean Croué. Così, sebbene conservasse la messa in scena di Durec e le scenografie di Dethomas, la ripresa autunnale¹² del dramma risultò diversamente strutturata nel IV e nel V atto¹³.

¹⁰ J. Copeau, *A propos de l'Art théâtral moderne*, in «Nouvelle Revue Française», n. 24 (1 dicembre 1910), in *Registres III*, cit., p. 382. In questo articolo Copeau riconosce gli indiscussi meriti di Rouché che, nel suo *Art théâtral moderne*, denuncia la scissione tra il teatro e l'arte contemporanea e fa conoscere in Francia i focolai di rinnovamento teatrale che si accendono in tutta Europa. Copeau evidenzia però anche le contraddizioni e le ambiguità della riforma teatrale che Rouché propone.

¹¹ *Les Frères Karamazov*, dramma in 5 atti di J. Copeau e J. Croué, da Dostoevskij; scene e costumi Maxime Dethomas, regia di Arsène Durec. La troupe di attori che debuttò il 6 aprile del 1911 comprendeva (oltre a Dullin, nella parte di Smerdiakov): Henry Krauss (Feodor Karamazov), Roger Karl (Dmitri), Laumonier (Aliocha), Durec (Ivan), Juliette Margel, sostituita nel corso delle repliche da Marie Marcilly (Grouchenka), Mlle Van Doren (Katherina). Per i ruoli minori, Moussialovitch fu interpretato da Lucien Blondeau, padre Zossima da Denneville, Grigori da Fernand Liesse, Vroubleski da Marcel Millet, Trifon da Jean Guyon Lucien, il capo della Polizia da Billard, padre Païssi da Simonin, padre Joseph da Fernot, André (il vetturino) da Escandre, la serva da Charlotte Brécilly, Arina da Lestrangle, Stepanida da Renée Roger.

¹² Il dramma fu ripreso il 3 ottobre 1911, per l'apertura della seconda stagione. I principali mutamenti nei ruoli (oltre a L. Juvet nella parte di padre Zossima) furono: Rosni-Derys (Grouchenka), Léo Misley (Katherina), Joachim (Aliocha).

¹³ Mentre nell'«Illustration théâtrale» del 6 maggio 1911 era stata pubbli-

Riduzione e rappresentazione

Prima di intraprendere il lavoro di riduzione Copeau aveva più volte riletto e meditato il testo dei *Karamazov*. Con la sua acuta sensibilità di critico teatrale e di attento lettore, aveva individuato l'affinità tra le peculiarità della diegesi dostoevskijana e quelle dell'arte drammatica. Nella sua *Note sur les Frères Karamazov*, preposta all'adattamento, Copeau affermava di aver assunto come punto di partenza per la riduzione proprio il valore drammatico intrinseco a tutta l'opera di Dostoevskij:

Tel fut donc notre point de départ: la valeur dramatique en soi de l'oeuvre de DOSTOIEVSKY [sic!] et, tout particulièrement des *Frères Karamazov* [...] Non seulement y abondent incidents et péripéties sous une forme directe et qui touche les sens, mais encore toute manifestation psychologique s'y présente en action. En lisant ses romans, on y assiste. Les personnages s'y analysent, s'y expriment uniquement par le dialogue¹⁴.

I *Karamazov*, oltre alla ricchezza di avvenimenti e di peripezie, presentavano la caratteristica così essenziale nell'arte drammatica, per cui la psicologia dei personaggi, mai data a priori, si definisce via via attraverso le azioni di ciascuno. L'azione innerva profondamente il romanzo dostoevskijano, in cui tutti i personaggi agiscono l'uno sull'altro. Persino i discorsi, come i dialoghi pronunciati a teatro, hanno natura performativa e sono sostanzialmente intrisi dalla dinamica dell'azione. Non assolvono alla semplice funzione informativa: chi parla agisce attraverso il dialogo, che si carica di un profondo senso drammatico e che diviene indispensabile al procedere della vicenda e all'epifania del personaggio.

Sin dall'inizio del suo lavoro Copeau aveva sentito l'importanza di rendere intatta la drammaticità del romanzo, conservando nell'adattamento l'intimo legame che unisce lo svolgimento esteriore degli eventi, quindi i movimenti dei personaggi, e quello interiore dei sentimenti e delle emozioni, traducendo sulla scena i due tipi di azioni individuati nel tessuto narrativo: un'azione dei sentimenti, e un'azione dei fatti, l'una e l'altra in-

cata la prima stesura della riduzione, nell'edizione della «Nouvelle Revue Française», edita nel dicembre del 1911 da Gallimard, appare la seconda stesura, quella con le modifiche apportate nell'estate del 1911, e che sarà poi il testo seguito nelle successive rappresentazioni.

¹⁴ J. Copeau, *Note sur les Frères Karamazov*, in *Les Frères Karamazov*, drame en cinq actes d'après Dostoïevski par Jacques Copeau & Jean Croué, Paris, Gallimard (Éditions de la «NRF»), 1946, p. 5.

dissolubilmente legate. Scriveva a Gide il 23 luglio del 1909, analizzando questo difficile aspetto del suo lavoro: «Il y a une action de sentiments et une action de faits. Il faut que l'une et l'autre soient aussi intimement liées dans le dénouement qu'elles le sont dans la péripétie»¹⁵.

I gesti dei personaggi e i loro spostamenti dovevano essere i segni armoniosi dei movimenti interiori, l'azione interna al testo doveva essere coordinata con il movimento scenico. Copeau riduceva il romanzo immaginando le possibilità di una messa in scena tale da rendere il movimento dell'attore da una parte e lo spazio scenico dall'altra, l'uno il più libero, il più naturale e il più significativo, l'altro il più reale, il più articolato, il più strutturato possibile.

Copeau sottolinea che nel testo dostoevskijano la parte non dialogata che individua con precisione luoghi, spostamenti e movimenti dei personaggi, definendo uno spazio quasi prepotentemente occupato dagli oggetti e dalle persone, assume la funzione di un'accurata didascalia («le texte non dialogué fait souvent penser à des indications scéniques intercalées entre les répliques»)¹⁶. La stessa precisione descrittiva viene trasposta da Copeau nella realizzazione delle didascalie, che indicano con minuzia spostamenti, stati d'animo, definiscono il luogo in cui si svolge l'azione, forniscono gli elementi necessari per l'individuazione di uno spazio scenico ben precisato. In questo spazio i movimenti degli attori variano e si complicano in vere geometrie. Movimenti che ogni volta sono indici di sentimenti, sempre carichi di forza drammatica e preparatori dei movimenti successivi. L'accuratezza delle didascalie potrebbe suggerire l'ipotesi che Copeau mirasse a realizzare una messa in scena di tipo realista. È questo un punto particolarmente importante che necessita di una precisazione. A Copeau non interessa lo spazio realistico, cioè mimetico della realtà, anzi egli critica duramente ogni tentativo di simulazione che miri a negare la rappresentazione teatrale in quanto tale. Il suo, sin dall'inizio, è un appello all'onestà del *metteur en scène*, che deve mostrare il carattere fittizio della rappresentazione: sarà poi il pubblico stesso a offrire la sua complicità, l'assenso totale al gioco della scena.

Il teatro naturalistico ha abituato lo spettatore a considerare il luogo scenico non tanto come luogo reale ma come la riproduzione di un luogo reale: si tratta di una concezione abbastanza

¹⁵ J. Copeau, *Correspondance Gide-Copeau*, cit., p. 327.

¹⁶ J. Copeau, *Note sur les Frères Karamazov*, cit., p. 5.

recente, limitata all'occidente e in particolare all'occidente borghese. Ma il luogo scenico, oltre a configurarsi come la simbolizzazione per eccellenza degli spazi socio-culturali, area riconosciuta per la simulazione dei rapporti sociali, è soprattutto uno spazio reale, con le sue delimitazioni, la sua superficie, la sua profondità e gli oggetti che lo occupano. Uno spazio che vive in una propria dimensione, con proprie leggi e proprie regole. Non solo frammento estrapolato dal mondo, la cui organizzazione spaziale rispecchia le immagini comunemente accettate dei rapporti di una determinata società e cultura, e dei conflitti legati a questi rapporti, ma esso stesso mondo altro, alternativo, autonomo. In questa ottica il mimetismo non è più un valore. La letteratura carnevalizzata di Dostoevskij ha esercitato un fascino irresistibile sullo spirito di Copeau, proprio perché egli ha saputo cogliere l'autonomia esistenza dell'universo dostoevskijano rispetto alla realtà, così come aveva colto l'alterità e l'autosufficienza del mondo teatrale. Copeau non rifiutava in blocco ogni forma di realismo, semplicemente rifiutava, del realismo, la perniciosa dipendenza dal mondo reale che esso implica, e per cui la scena pericolosamente subordinata alla realtà, ne diviene un doppio.

Nello svolgimento di un dramma naturalista, per il procedere della rappresentazione è indispensabile la definizione dello sfondo, del contesto e dell'ambiente: gli oggetti e i luoghi perdono gran parte della loro forza suggestiva o metaforica resa possibile dalla complicità della rappresentazione e tendono a denotarsi come funzionali.

Copeau non nega l'esistenza di cose reali sul palcoscenico, ma se nella concezione naturalistica l'oggetto, prima di tutto icona di un oggetto reale, rappresenta se stesso e la sua funzione, con la massima denotazione possibile, nella realizzazione scenica di Copeau spazio, luoghi, oggetti, elementi scenografici tradizionali, spesso subiscono una divaricazione rispetto alla loro funzione. Usati altrove (dramma naturalista, tragedia borghese...) con valenza denotativa, riacquistano in forza simbolica e connotativa, definendosi come luoghi e temi archetipali non contingenti né storici, ma propri di un patrimonio culturale universale, non borghese, non occidentale, simbolico, mitologico, cosmologico¹⁷.

La prima messa in scena dei *Karamazov* al Théâtre des Arts

¹⁷ Un saggio di Toporov individua alcuni elementi particolari del romanzo dostoevskijano che trovano un'esatta corrispondenza negli schemi della tradizione poetico-mitologica. V.N. Toporov, *La poetica di Dostoevskij e gli schemi arcaici del pensiero mitologico*, in *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Torino, Einaudi, 1982.

risente in parte di un'organizzazione spaziale ancora legata al dramma borghese, ma a forme abituali corrispondono qui contenuti diversi. L'uguaglianza delle forme determinò la lettura dell'opera. La critica coeva lo classificò come un ennesimo frutto del teatro naturalista, la cui *fabula* era incentrata sul tema dominante della fatalità atavica e delle tare ereditarie. Non si seppe cogliere né la complessità del testo drammatico, né il processo di distacco da un certo tipo di teatro e di strutturazione dello spazio scenico, un distacco reso in parte possibile dalle qualità del grande romanzo russo.

Le realizzazioni dei *Karamazov*, successive a quella del 6 aprile del 1911¹⁸ offrono con notevole chiarezza il quadro di un'evoluzione nel criterio di messa in scena e, all'interno di questo progresso, degli elementi di continuità che hanno segnato le varie tappe della carriera di Copeau. Dalla scena del 1914, contraddistinta dalla semplicità scenografica¹⁹, fino alla complessità della scena architettonica del Vieux Colombier nel 1920²⁰, persiste co-

¹⁸ Dopo la rappresentazione del 6 aprile del 1911 al Théâtre des Arts, i *Karamazov* furono più volte rappresentati, scandendo delle tappe importanti nella carriera registica di Copeau. In modo particolare furono significative le rappresentazioni al Vieux Colombier, del 10 marzo 1914; al Garrick Theatre di New-York, il 23 gennaio 1918 e il 20 gennaio 1919; al Vieux Colombier, il 30 novembre 1921; al Guild Theatre di New-York, il 3 gennaio 1927.

¹⁹ Fabrizio Cruciani descrive con precisione la struttura del Vieux Colombier: «La ristrutturazione è opera di Francis Jourdain [...] Da questo artista nasce la ridefinizione 'austera e rigorosa' della sala, con pareti rivestite di legno giallo chiaro, illuminazione indiretta, gli archi di sostegno, che scandiscono il soffitto, resi nitidi. In fondo alla sala rettangolare la scena ha un sipario verde ed è chiusa da un fondale nero, completato da tende grigie e rosa di tela d'amianto. Il quadro scenico preesistente è conservato ma, sacrificando alcune file di platea nel pur già piccolo teatro, vi si mette davanti un vasto proscenio più largo e che arriva fino alle pareti laterali della sala; e ai lati del vecchio arcoscenico si aprono due porte più piccole. Il proscenio ha un suo arco-scenico (più grande del precedente) che si unisce a uno degli archi di sostegno della sala, a segnare visivamente una continuità tra sala e scena; e anche questo ha ai due lati due porte ad arco». F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 158-159.

²⁰ «La sala rimase uguale ma sulla scena si tolsero i due archiscenici, lasciandola tutta aperta verso la sala. Il vecchio proscenio, ora senza distinzione con la scena, presenta tre larghi gradini al centro che formano una curva convessa, contraddetta ai lati dal proseguimento del fronte della scena che si apre verso la sala (con altri tre gradini all'estremità che accentuano il movimento); sotto questa zona c'è un proscenio non molto alto (attrezzato con botole) che lega scena e sala. Sul fondo una struttura praticabile (arco, ponte, porta, balcone...) unita al piano del palcoscenico con due scale. Intorno i muri perimetrali, senza decorazioni, dipinti in grigio [...]. Successivamente questo impianto scenico si articola ulteriormente con l'inserimento sulla scena di una piattaforma rialzata con dei gradini ai lati: la scena costringe il movimento dell'attore e lo visualizza». *Ibidem*, pp. 160-161.

stante l'attenzione a tradurre nello spazio scenico il testo teatrale, a rendere l'attore padrone dello spazio in cui si muove e di cui subisce la *contrainte*.

*Analisi del testo: individuazione degli elementi spaziali nei dialoghi e nelle didascalie*²¹

Nonostante l'importanza della prima esperienza teatrale di Copeau per l'evoluzione della sua carriera, i *Karamazov* non sono stati oggetto di uno studio globale. I due articoli apparsi sulla «Revue d'Histoire du Théâtre», l'uno di Francis Pruner²², che chiarisce il tipo e soprattutto i limiti della collaborazione tra Copeau e Croué nella stesura del dramma, l'altro di Jacques Le Marin²³ che individua e delinea le modalità con cui è stato realizzato il passaggio dal romanzo alla riduzione, si limitano a precisare ciascuno un aspetto ben circoscritto dell'adattamento, senza toccare il lato drammaturgico, senza preoccuparsi di fornire la descrizione o l'analisi della messa in scena.

All'interno di questo articolo, il cui oggetto non è limitato al testo della riduzione ma prende in considerazione anche alcuni aspetti significativi della messa in scena, mi propongo un ampliamento di prospettiva. All'analisi dei dialoghi e delle didascalie, che non solo mette in evidenza la frequenza e il tipo di riferimenti spaziali all'interno del testo, ma ne chiarisce la funzione e ne definisce il valore semantico, fanno seguito una serie di riflessioni sulla realizzazione scenografica. Tali riflessioni sono volte a verificare come gli elementi spaziali presenti nel testo siano stati tradotti sulla scena, in relazione e nonostante i limiti inevitabili imposti dall'organizzazione tradizionale dello spazio scenico al Théâtre des Arts.

²¹ Del testo dei *Karamazov* esistono due versioni: l'una fu approntata per la prima rappresentazione del 6 aprile del 1911 al Théâtre des Arts, l'altra, con le modifiche apportate da Copeau durante l'estate del 1911 fu adottata per le successive rappresentazioni. In questo articolo prenderò in considerazione solo la prima stesura della riduzione («L'Illustration théâtrale», 6 maggio 1911) che indicherò con la sigla R1. I nomi dei personaggi saranno lasciati nella grafia originaria del testo francese.

²² F. Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des Frères Karamazov (1908-1911)*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», gennaio-marzo 1983, pp. 42-58.

²³ J. Le Marin, *Du roman au théâtre: l'exemple de l'adaptation des Frères Karamazov par Jacques Copeau*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», luglio-settembre 1989, pp. 253-263.

Sulla scena il testo deve tradursi in movimento e le didascalie insieme ai riferimenti spaziali contenuti nel dialogo offrono le indicazioni, o almeno i suggerimenti essenziali affinché la messa in scena venga realizzata. L'analisi delle didascalie rappresenta un'operazione preliminare per l'individuazione del tipo di concezione spaziale e scenica implicate dalla riduzione. Le didascalie, integrate con i dialoghi, permettono la costruzione di una griglia degli elementi spazializzati nel testo. Il primo passo in questo tentativo di costruzione è la ricerca di tutti gli elementi assimilabili a una determinazione locale, anche figurata, in cui il nome appartiene al livello semantico dello spazio: nomi di luoghi, elementi lessicali di una parte dello spazio, deittici con i loro sostituti. A questa schedatura preliminare si aggiunge quella degli oggetti, nel senso più ampio della parola, vale a dire tutto quello che potrebbe essere rappresentabile, fino al limite estremo delle parti del corpo dei personaggi.

L'indagine condotta sulle didascalie, con gli spostamenti degli attori nello spazio scenico, le precise annotazioni dei luoghi, dei gesti e dei movimenti, ha permesso di isolare una serie di elementi ricorrenti, costanti del romanzo di Dostoevskij, che vengono riproposti sulla scena.

Schematizzando, possiamo rapidamente elencare le principali costanti individuate:

I) l'importanza simbolica e funzionale dei *luoghi di soglia* (porte, scale, salone), così come viene definita da Bachtin²⁴;

II) l'opposizione fondamentale *interno vs esterno*, a cui si lega l'opposizione *centro vs periferia*. Lo spostamento dalla periferia della scena al suo centro corrisponde al cedere del personaggio al suo destino, l'allontanarsi verso la periferia è il tentativo della fuga;

III) la concezione dello *spazio come struttura concentrica*, con aumento della connotazione negativa mano a mano che ci si avvicina al centro;

IV) il tema *dell'angusto, della strettezza* connotato negativamente.

Costanti spaziali. I luoghi di soglia

Copeau nella costruzione scenica della riduzione ha privilegiato proprio quegli ambienti definiti da Bachtin luoghi di so-

²⁴ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968, cap. IV.

glia, di cui aveva ben compreso la funzione nel romanzo dostoevskijano. Dostoevskij traslascia i vietati, gli abituali interni degli appartamenti e delle stanze: la vita che rappresenta non si sviluppa in questo spazio. Il suo, non può essere considerato un romanzo di tipo casalingo-familiare, i personaggi non vivono un tempo e una vita biografici: non si narra il passare del tempo che trascina con sé storie di generazioni: nel tempo di Dostoevskij non si invecchia e non ci si evolve. L'azione si concentra in punti ben precisi, quelli della soglia, «(presso la porta, all'ingresso, sulle scale, nel corridoio e così via), dove avviene la crisi e la frattura, o sulla piazza, sostituita di solito dal salotto (sala, stanza da pranzo), dove avviene la catastrofe e lo scandalo»²⁵.

Attraverso la valorizzazione dei luoghi di soglia (scale, soglia, porta...), del salone come sostitutivo della piazza carnevalesca, l'interno borghese con la sua chiusura e la sua rigida etichetta si apre. Il salotto o le scale, nella dimensione carnevalesca del romanzo dostoevskijano non sono più il semplice luogo spaziale e sociale ma si caricano di un nuovo valore simbolico: rappresentano lo spazio delle questioni universali, il luogo dei contrasti ideologici.

Il salotto (trasformazione di un topos)

Come nel romanzo, anche nella riduzione si ritrova una perfetta corrispondenza tra salotto e luogo dello scandalo. Lo scandalo è il momento della familiarizzazione in cui tutte le leggi, i divieti, le prescrizioni che regolano la vita sociale vengono abolite, in cui scompare l'ordinamento gerarchico, e sono infranti i codici prescritti dalla consuetudine. Un salotto non è più un salotto borghese, nel momento in cui l'ordine gerarchico e le forme a esso collegate di terrore, devozione, pietà, educazione, cioè tutto ciò che è determinato da una disegualianza di ordine sociale o di qualsiasi altro tipo, vengono meno. Lo spazio chiuso si apre. Il salone si confonde con la piazza dove tutto quello che accade è improvviso, fuori luogo, inconciliabile con l'andamento consueto e normale della vita; lo spazio in cui si scatena lo scandalo non è più un luogo mondano, ma una piazza con la sua specifica logica di vita carnevalesca. Assistiamo così alla trasformazione di un *topos*: il salotto assume la valenza della piazza, luogo per eccellenza dello scandalo. Quello che potrebbe essere colto

²⁵ *Ibidem*, p. 195.

come un cliché perfettamente inscrivibile nell'ambito degli stereotipi del dramma borghese si carica di ben altro simbolismo.

Copeau sottolinea la forza e la funzione dei colpi di scena e delle azioni tumultuose. Alcune scene di brusco confronto, di scandali e violenze, con tutto il loro valore dissacrante e ambivalente, sono riprese nella riduzione (lo scandalo nella cella dello *stareč*, atto I; lo scandalo nel salotto di Katherina, atto II; l'arresto di Dmitri, atto IV).

Oltre alle scene evidentemente inscrivibili nelle categorie del bizzarro e dello scandaloso, la *pièce* si compone di microsequenze mosse da un dialogo o da scambi di battute repentini, incalzanti, irriverenti (confessioni inopportune, esclamazioni, ingiurie) e tutta la vicenda volge verso lo scandalo supremo, quello della ragione che cede alla follia (la pazzia d'Ivan che esplode nell'ultima scena del V atto).

Durante lo scandalo il rapporto libero e familiare si effonde su tutto, i valori, i pensieri, i fenomeni e le cose: quello che la concezione gerarchica del mondo teneva isolato deve entrare necessariamente in contatto nelle numerose combinazioni che offre la vita carnevalesca. Gli opposti tendono a incontrarsi e convivere senza risolversi in una sintesi, si uniscono e si collegano o bruscamente si sostituiscono l'uno all'altro: il sacro e il profano, il sublime e l'infimo, il grandioso e il meschino, il saggio e lo stolto e così via. Le opposizioni che nel romanzo appaiono coesistenti, le une accanto alle altre, nella realizzazione scenica tenderanno a tradursi in accostamenti fisici *in praesentia*. Nella scena VI del III atto l'insolente Smerdiakov propone di nascondere proprio dietro una sacra icona i soldi destinati a Grouchenka, nel caso la donna si fosse mostrata compiacente alle voglie del vecchio Karamazov. L'accostamento, irriverente e oltraggioso, tra il pacchetto di rubli e l'oggetto di culto, suscita le sonore risate di Feodor. La pericolosa vicinanza (anche fisicamente rappresentata) degli estremi introduce in questo caso un'ulteriore categoria carnevalesca, che è la profanazione. Anche l'aspetto profanatorio e dissacrante, presente nel romanzo, è stato ben evidenziato da Copeau: nell'atto I tutta la scena al convento è decisamente sacrilega: insulti, accuse di una vita sessuale dissoluta, ammiccamenti osceni, vengono pronunciati in un luogo sacro, alla presenza del venerabile *stareč*.

La porta

Nella riduzione di Copeau la porta ha una valenza quasi magica: è il varco che consente la liberazione del personaggio, il quale abbandona un centro cattivo, inerte, o violento, sfuggendo a una condizione oppressiva o a una tensione troppo alta. L'uscita del personaggio appare fondamentale quanto lo spostamento dell'eroe (*l'allontanamento*) nella fiaba, o il viaggio nei testi incentrati sulle peregrinazioni. La porta, che mette in comunicazione l'interno con l'esterno, consente le fughe e le improvvise entrate in scena dei personaggi. Spicca la maggiore frequenza di questo *oggetto scenico* soprattutto nel III atto quando si raggiunge il culmine della tensione, nei momenti che precedono l'assassinio. Nella scena XI del III atto i movimenti di Ivan che si appresta a partire assumono una valenza quasi sacrale: la sua uscita dalla scena è determinante per la realizzazione dell'omicidio (R1, p. 22):

IVAN, regardant sa montre et se dirigeant vers la porte. – Le train de Moscou part à minuit cinquante. La gare est loin. A peine si j'ai le temps de l'attrapper [...]

Il [...] ferme la porte. Smerdiakov reste collé contre la porte, à écouter. Puis il regarde au carreau. On entend Feodor appeler d'en haut. Alors, sans bruit, Smerdiakov souffle la lampe et sort furtivement à droite en renfermant la porte derrière lui.

L'azione dell'origliare, come nella didascalia appena esaminata, si associa all'immagine della porta: il personaggio ascolta appoggiando l'orecchio, o spia dal buco della serratura. Lo spiare, l'origliare, e in generale tutte le azioni consumate nell'ombra, di nascosto, in disparte, ai margini della scena sono compiute da Smerdiakov, figura ambigua e inquietante.

La soglia

Molto spesso all'immagine della porta è associata quella della soglia. La soglia rappresenta l'attimo di sospensione, la dilatazione temporale assoluta. Sulla soglia il personaggio, che si manifesta come un'apparizione, rimane sospeso, esitante. Pensiamo all'entrata di Dmitri nell'atto IV, scena I (R1, p. 23): «Il [Moussilovitch] entraîne Grouchenka vers la sortie au moment où Dmitri se présente sur le seuil»; oppure alla comparsa di Katherina Ivanovna sulla soglia del salone, nella scena II dell'ultimo atto (R1, p. 28): «Ivan [...] en se retournant, il aperçoit sur le seuil, à gau-

che, Katherina Ivanovna». Nella scena X del I atto (R1, p. 8), Dmitri maledice il padre proprio dalla soglia della cella: «DMITRI, du seuil, élevant la voix. – C'est moi qui vous maudis!».

La scala

La scala è forse la costante spaziale di maggiore interesse.

Consideriamo le didascalie che descrivono le scenografie del I e del III atto (R1, p. 2 e p. 16):

Atto I: *L'ermitage d'un monastère, aux environs de Moscou. La scène représente un parloir attenant à la cellule du Starets Zossima. Au fond règne une galerie ouverte qui laisse apercevoir les jardins du monastère, tout fleuris. On y descend par un escalier de bois. A gauche, l'entrée d'une chapelle. A droite, une porte conduisant à la cellule du père Zossima.*

Atto III: *Le soir du même jour. Chez Feodor Pavlovitch Karamazov. Un grand salon blanc et or. Mélange de luxe et de délabrement. Une petite lampe brûle devant l'icône. A gauche, premier plan, une fenêtre; second plan, une porte donnant sur le jardin. Au fond, porte conduisant à l'office. Porte à droite, second plan, sous le cage d'un escalier aboutissant à une galerie de bois sur laquelle s'ouvrent les chambres.*

In entrambi i casi la scena si articola su due piani. I personaggi si sposteranno sulla scala che dovrà essere praticabile e permettere una serie di movimenti. Copeau usa questo elemento, presente e ben valorizzato nel romanzo, facendo della scala il luogo dove tutto deve passare. È difficile affermare con sicurezza che nella volontà di articolare lo spazio su due piani, attraverso l'uso di una scala praticabile, vi sia già l'abbozzo di una scena multipla, dove azioni diverse possano svolgersi contemporaneamente; in ogni caso si tratta di una soluzione diversa e inconsueta rispetto ai principi rappresentativi propugnati da Rouché, sotto la cui egida si svolgevano le messe in scena al Théâtre des Arts.

Nel I atto la scala, grazie agli spostamenti dei personaggi che si trovano sui diversi gradini (o in basso o in cima), determina un complesso simbolismo collegato all'opposizione basso-alto. La salvezza è rappresentata dalla cella dello *stareč*, luogo di santità, di vita mistica e contemplativa; il giardino fiorito è l'immagine di un paradiso terrestre ormai contaminato dal peccato. Aliocha compie con Zossima un tragitto ascensionale, di allontanamento da terra verso una dimensione più elevata. È minuziosamente descritto il movimento dei due personaggi (R1, pp. 2-3):

Scena I: *Au lever du rideau, la scène est vide. Mais, dans le jardin, paraît le père Zossima [...] Il marche très lentement, avec peine, et s'appuie à l'épaule d'Aliocha. Tous deux gravissent l'escalier. Parvenu à la dernière marche, le père Zossima s'arrête pour reprendre haleine. [...] Il [Zossima] fait quelques pas vers sa cellule et s'arrête encore. [...] Ils sont parvenus au seuil de la cellule. [...] Aliocha s'incline et baise la main du Starets qui le bénit puis entre dans la cellule.*

I luoghi citati nella didascalia sono tutti *luoghi di soglia*: le scale, il pianerottolo, la soglia della cella, la cella (luogo d'incontro, ma anche luogo dello scandalo, quindi sostitutivo della piazza carnevalesca).

Le scene XI e XII del III atto si svolgono quasi interamente sulla scala: i personaggi si muovono sui gradini che sembrano catalizzare l'azione.

Atto III, scena XI (R1, p. 21):

Smerdiakov était allé s'asseoir sur une marche de l'escalier, l'air accablé, la tête dans ses mains. Il reste là, pendant que les deux frères échangent leurs dernières répliques au fond du théâtre. Après avoir quitté Aliocha, Ivan se dispose à regagner sa chambre. Il commence à monter l'escalier et, dans la pénombre, trouve Smerdiakov devant lui, bouchant le passage. Il s'arrête, semble hésiter, attendant que le laquais se dérange. Celui-ci le regarde en-dessous avec un sourire vague. [...] Sans se lever, Smerdiakov se recule un peu sur la marche, de manière qu'en passant Ivan le frôle. Ivan gravit deux marches, puis, comme involontairement, se retourne vers Smerdiakov qui le suivait des yeux avec le même sourire.

Più avanti nella stessa scena (R1, pp. 21-22):

IVAN, qui a tiré sa malle sur le palier. – Aide-moi [...], lui chargeant la malle sur l'épaule [...] Smerdiakov obéit. Ivan rentre dans sa chambre pour prendre son pardessus, puis il descend. Au pied de l'escalier, il semble hésiter un instant.

E ancora, nella scena XII (R1, p. 22):

Feodor sort de sa chambre, un bougeoir allumé à la main. [...] Il consulte sa montre. [...] Il descend l'escalier. Ses gestes à mesure que dure le silence, se font de plus en plus fiévreux. Il va à droite, à gauche. Visiblement, l'inquiétude le gagne. Il ouvre la porte de gauche, puis celle de droite, appelant, jurant. Enfin, il monte vivement à la chambre d'Ivan, frappe à la porte, l'ouvre, entre, en ressort et murmure, en redescendant l'escalier.

La scala nella simbologia occidentale rappresenta la visualizzazione, attraverso la verticalizzazione degli spazi, della valutazio-

ne e differenziazione sociale o morale dei protagonisti; in Dostoevskij, e nella riduzione di Copeau, la funzione della scala è più complessa. È vero che Smerdiakov al suo apparire è presentato in basso alla scala (atto I, scena II), o Aliocha nel passaggio dalla vita contemplativa alla vita mondana, deve scendere le scale del romitorio, mentre con tristezza Zossima lo guarda dalla balaustra (atto I, scena XII). Tuttavia non ci troviamo di fronte alla semplice valorizzazione dell'alto, come segno di elevazione spirituale e sociale, legata a un'immagine del cielo quale sorgente del valore e dell'autorità; a volte occupare il gradino più alto della scala non è un privilegio ma uno stato di allontanamento dalla salvezza. Pensiamo alla parte del dialogo tra Dmitri e Aliocha, dialogo assente nella riduzione ma presente nel romanzo e probabilmente anche nella memoria di Copeau, in cui il giovane novizio confessa: «Ce n'est pas toi qui me fais rougir. Je rougis, parce que je suis comme toi [...] nous sommes dans le même escalier, toi en haut et moi en bas. Alors, vois-tu qui a foulé la première marche les foulera toutes»²⁶. Non a caso, nella *pièce*, l'incontro tra i due fratelli avviene sulla scala del romitorio, mentre tutto il colloquio tra i due giovani sopra riportato è sintetizzato dalla battuta di Aliocha: «Je suis, comme toi, un Karamazov».

La simbologia della scala non deve essere interpretata come pura visualizzazione degli ordini gerarchici, ma come luogo di soglia dove azione e personaggi sostano o passano in una dimensione temporale alterata o sospesa.

Oltre ad avere un valore simbolico, la scala è un luogo scenico con le sue valenze e la sua funzionalità. Scendere o salire non sono semplici azioni che accompagnano la recitazione ma creano delle vere configurazioni e armonie. È questo un aspetto significativo perché rappresenta un primo passo nella riscoperta del corpo umano a teatro. Tale riscoperta fa sì che l'attore stesso con la sua corporeità imponga una scena nuova in cui esprimersi totalmente.

Le opposizioni spaziali: interno vs esterno, centro vs periferia

L'opposizione fondamentale rilevabile nel testo della riduzione è quella esterno vs interno, in cui l'interno è il luogo, rappresentato, vissuto, mentre l'esterno è immaginato o evocato.

²⁶ Seguo la traduzione Bienstock-Torquet, *Les Frères Karamazov*, Paris, Fasquelle, 1906. Libro III, capitolo IV: *La confession d'un coeur ardent. Anecdotes*, p. 71.

Copeau sceglie solo interni per ambientare la *pièce*: la cella dello *stareč* da cui si intravede il giardino (atto I), il *boudoir* di Katherina Ivanovna (atto II), il salone della casa del vecchio Karamazov (atto III e V), la camera della locanda dalla tappezzeria azzurra (atto IV). Lo spazio esterno, l'«altro» rispetto allo spazio scenico, verso cui l'eroe tende nei momenti di tensione più alta, è lo spazio dello scampo e della liberazione, l'alternativa al crimine e alla colpa.

Con un valore semantico analogo a questa prima opposizione spaziale si colloca l'opposizione centrale *vs* periferico. Le opposizioni graduali rilevabili nel tratto compreso tra il centro e la periferia si manifestano attraverso gli spostamenti dell'eroe nello spazio. Tali spostamenti non sono mai immotivati ma indissolubilmente legati ai mutamenti dello stato d'animo del personaggio, proprio come avviene nei testi poetico-mitologici, in cui i momenti di lucidità, di speranza e di liberazione sopraggiungono quando l'eroe esce di casa, allontanandosi dal centro. «Quando si parla del *centro dentro* la casa, emergono in primo piano le allusioni al fatto che lo spazio è limitato, che non ha una forma regolare, che è squallido, oppure si fanno allusioni ad alcuni dettagli di colore, ecc.»²⁷. Data la sua forma liberatoria, «lo spostamento fuori dalla casa è descritto secondo gli stessi moduli che vigono nelle formule magiche [...]: la porta, il ripiano, la scala [i piani] – la corte – il portone – il vicolo – la strada»²⁸.

Copeau mette in relazione l'avanzare nel centro di una stanza con un atteggiamento passivo (l'ascoltare, il guardare), con l'improvviso affacciarsi di pensieri cattivi, e comunque con la sfera del negativo. Anche i momenti critici hanno luogo nel centro della stanza. I movimenti verso il fondo o verso l'alto segnano una fuga e una sorta di presa di respiro; gli spostamenti verso il fuori-scena o la periferia della scena rappresentano l'allontanamento fisico da uno spazio connotato negativamente.

Durante tutta la lunga confessione di Dmitri (Atto I, scena II, R1, p. 5) il personaggio alterna movimenti di avvicinamento e di brusco allontanamento, non solo dal suo interlocutore, ma anche dal centro della scena. Nell'atto I, scena IX (R1, p. 8), dopo un lungo e sconclusionato discorso di Feodor al padre Zossima, il vecchio Karamazov richiama «*Ivan qui, hors de lui, se dirige vers la sortie*» con un movimento esasperato, liberatorio, orientato dal centro verso la periferia della cella. Sempre nell'atto I sce-

²⁷ N.V. Toporov, *La poetica di Dostoevskij*, cit., p. 298.

²⁸ *Ibidem*, p. 301.

na X (R1, p. 8). Dmitri «*avisant Smerdiakov, il le saisit et l'amène terrifié sur le devant de la scène. [...] Il lâche Smerdiakov qui, tout tremblant, remonte au fond*». La reazione del lacché di trincerarsi nell'ombra e di spostarsi ai margini della scena, in questo caso non solo è determinata dalla volontà di sottrarsi alla tensione del centro, ma è legata anche alla raffigurazione della natura ambigua del personaggio. Alla fine della stessa scena (R1, p. 9) l'improvvisa uscita di Dmitri dopo l'aggressione al padre equivale all'allontanamento da un centro segnato dalla violenza e dalla malvagità: «*Il recule vers l'escalier, puis revient sur ses pas et interpelle Ivan. [...] Il descend l'escalier en courant*». Nel II atto (R1, p. 20), dopo il lungo confronto tra Ivan e Katherina, l'uscita d'Ivan, come egli stesso confesserà poi ad Aliocha, quasi un esorcismo liberatorio, sembra aprire la possibilità di una nuova vita: «*En sortant de chez elle, tantôt, je me disais: ma jeunesse vaincra tous les obstacles*».

Nello spazio dell'universo dostoevskijano c'è un continuo intrecciarsi di forze centrifughe e centripete. Una forza centripeta che spinge i personaggi verso il centro della scena, è identificabile anche con quello *spirito terrestre* dei Karamazov che ben riposa *dans la honte*, o *dans la fange*, o con quella tendenza a guardare al centro di sé, a tenere lo sguardo costantemente rivolto alla propria complessa interiorità. Una forza che prevale sull'altra, quella che spinge ad andare verso (*vers*) (nell'accezione positiva di *incontro* e non *contro*). Basta pensare alla totalità di ricorrenze della preposizione *in (dans)*: 32 volte nel I atto, 21 volte nel II, 37 nel III atto, 13 nel IV e 26 volte nel V. L'uso di questa preposizione, oltre che nelle didascalie si concentra nelle battute di Dmitri e di Feodor. *Vers*, nel senso di *incontro* è ripetuto soprattutto da Aliocha e Zossima o a essi riferito; gli altri personaggi di solito si muovono *verso (vers)* qualcuno o qualcosa con rabbia o con intenzione ostile.

I continui e intermittenti spostamenti dei personaggi, con conseguente rilassamento o innalzamento della tensione generale, possono verificarsi attraverso una violenta proiezione, anche non volontaria, del personaggio sulla scena. A questo movimento si lega il suo contrario, la fuga o l'allontanamento. Un esempio è offerto dalla scena VII del V atto (R1, p. 30):

IVAN, *à mi-voix*. – Ouvre, Smerdiakov. C'est moi.

Voix de SMERDIAKOV, *de sa chambre*. – Que voulez vous encore?

IVAN, *élevant la voix*. – Ouvre!

SMERDIAKOV, *entr'ouvrant la porte*. – Je suis malade monsieur. Laissez-moi en repos, je vous prie.

IVAN, *le saisissant*. – Je ne te laisserai pas. Tu parleras. (*Il le pous-*

se devant lui sur l'escalier.) Descends!... Tu parleras! Je te forcerai bien.

SMERDIAKOV, *descendant devant Ivan.* – Pourquoi vous tourmenter ainsi?

La forte tensione tra i due personaggi raggiungerà il culmine nella confessione di Smerdiakov, che si accusa dell'assassinio di Feodor Karamazov. Il lacchè si sente solo l'esecutore materiale e non il vero colpevole: è stato soggiogato dalle teorie di Ivan di cui ha portato a compimento i segreti pensieri. La scena (Atto V, scena VII, p. 32) si chiude con una fuga che è la scelta di uno spazio alternativo rispetto a quello rappresentato e che darà al personaggio una possibilità di liberazione, in questo caso definitiva, dato che Smerdiakov si affretta alla morte volontaria: «*il se sauve et grimpe l'escalier en courant avec effort*», sfuggendo all'attrazione del «qui», del centro della scena.

Il camminare su e giù in un ambiente è collegato il più delle volte a un principio attivo, come i pensieri, le emozioni, l'agitazione che preludono a un'azione successiva. Ivan cammina febbrilmente nella scena IX del III atto (R1, p. 19), quando si arrovela sul da farsi, rimanere o lasciare la casa, sollecitato dal padre: «*Je t'en prie, Ivan, pars ce soir pour Tchernachnia... Je t'en prie... (Ivan, qui marche fiévreusement de long en large, fait: non, de la tête)*». Nella scena X dello stesso atto (R1, p. 19) continua l'agitazione di Ivan: «*Quand Feodor a disparu, Aliocha porte son regard sur Ivan qui continue d'aller et venir en silence. Puis il baisse les yeux, comme pris de gêne, de honte, de crainte*».

Nell'atto IV, scena II (R1, p. 24), il camminare a gran passi è certamente legato a un sentimento di inquietudine, tuttavia con una valenza non drammatica ma comica: ci troviamo di fronte a un ennesimo rovesciamento di segno all'interno delle costanti nell'opera carnevalizzata di Dostoevskij, trasferito anche nella riduzione:

DMITRI. – [...] Vous ne buvez pas, messieurs? (*A Vroubleski qui arpente la pièce de long en large*) Monsieur... Comment s'appelle-t-il donc?

VROUBLESKI. – Vroubleski.

DMITRI. – Qu'est-ce que vous avez donc à marcher comme ça, monsieur Vroubleski?

Lo spazio come struttura concentrica

Il centro, sempre caricato di tensioni negative, diventa anche il luogo del pentimento, della confessione, del conflitto, dello scandalo. Abbiamo individuato uno spazio interno e uno esterno che ne è l'alternativa liberatoria. Nella riduzione è rappresentato solo quello interno, in cui l'individuo si sposta segnando una sua maggiore o minore vicinanza dal centro.

Nell'atto I, nel III, e nel V i personaggi possono muoversi non solo orizzontalmente ma anche verticalmente. Gli spostamenti dal centro si possono attuare secondo queste due possibilità. Se si verifica un accumulo di tensione, il personaggio sfugge con un movimento verso la periferia o con una fuga verso l'esterno. La periferia, data l'articolazione della scena su due piani, non è solo da intendersi come il margine dello spazio scenico ma anche come una maggiore altezza raggiunta dal personaggio.

Di solito il centro è ulteriormente definito dalla presenza di oggetti (poltrone, divani...) che quasi risucchiano il personaggio, come avviene nella scena VII del II atto (R1, p. 15): «*Katherina est demeurée immobile pendant toute la scène précédente. Quand Aliocha est sorti, elle porte les mains à son visage et reste ainsi quelque temps. Puis elle se dirige lentement vers un divan et s'y assied, les coudes aux genoux, le menton reposant sur les paumes*».

Quando il personaggio soffre o è dilaniato da conflitti interiori, tende ad abbandonarsi su una poltrona, un divano o una sedia, assumendo una posizione di chiusura in se stesso, di raccoglimento delle proprie parti del corpo con un moto di ripiegamento e di difesa²⁹. Nel II atto, scena V (R1, p. 14), dopo l'umiliazione subita, ecco il gesto di dolore di Katherina: «*Son menton s'abat sur sa poitrine et des sanglots silencieux la secouent*». E ancora, nella stessa scena (R1, p. 14) Katherina, «*la tête dans ses mains, sans larmes, avec un râle.* – J'ai honte [...] J'ai honte affreusement».

Non solo lo spazio si struttura in modo concentrico ma il personaggio stesso diviene un microcosmo in cui domina una

²⁹ Ancora una volta torniamo a riflettere su alcune osservazioni di Toporov: «Ma il tratto distintivo principale del *centro dentro* la casa è senz'altro la pesantezza dell'aria, il sovraffollamento, la strettezza. In questo centro focale tale tratto è espresso con estrema chiarezza. Di solito esso si esplica nelle forme dell'afa e della *ristrettezza-limitatezza*». Toporov notava inoltre un «nesso etimologico fra la *strettezza* (*tesnota*) e la *tristezza* (*toska*) (che spesso si trovano vicine l'una all'altra e per cui si rimanda al motivo della *nausea, tosnota*)». V.N. Toporov, *La poetica di Dostoevskij*, cit., p. 298 e p. 299.

forza centrifuga, introspettiva, che tuffa ciascuno all'interno di se stesso (nel testo ne è indice la ricorrenza della preposizione *dans* o *en*).

Con un'interessante forzatura ho scelto alcuni complementi di luogo che si trovano nella riduzione, per visualizzare una serie di spazi contenuti l'uno nell'altro: *dans le ciel, dans le monde, dans la chambre, dans un fauteuil*. All'interno del microcosmo rappresentato dalla *chambre*, si muove il personaggio che partecipa di un proprio spazio, uno spazio interiore verso cui è costantemente proiettato (*dans le coeur, dans mon âme, dans la tête*).

La strettezza

Il motivo della strettezza non si evidenzia immediatamente a una lettura superficiale della riduzione. Sulla sua presenza mettono in guardia una serie di indici. Prendiamo in considerazione le parole di Ivan nella scena X del III atto (R1, p. 19):

IVAN, *comme à soi-même*. – Je suis resté une heure de trop. Je n'aurais pas dû rentrer ici, dans cette odeur... revoir ce vieux.

E più avanti (R1, p. 21):

ALIOCHA. – Qu'as-tu? Tu sembles respirer difficilement.
IVAN. – Cela va passer tout à l'heure, au grand air.

Nello stesso dialogo compaiono ripetutamente i temi della tristezza, della nausea e del disgusto.

Nell'atto V, scena IX (R1, p. 32), dopo la scoperta del cadavere di Smerdiakov un senso di soffocamento assale Ivan: «Qu'il pourrisse au baignoire! Je ne veux pas servir un Dieu auquel je ne crois pas!... J'étouffe».

È evidente che nella riduzione più che il tema in sé della strettezza appaiono elementi che rientrano nello stesso campo semantico (come l'aria viziata – *l'odeur* – dalla presenza del vecchio Karamazov che provoca il malessere di Ivan). All'interno di questi motivi andrei a collocare anche l'atteggiamento del personaggio che si chiude in se stesso, o che all'improvviso si trova limitato nei movimenti da un elemento della scena, come nel V atto, scena VII (R1, p. 31) in cui Ivan reagisce alla spietata confessione di Smerdjakov con uno spostamento repentino: «*Il recule si précipitamment qu'il se heurte le dos au mur et reste là, cloué sur place, regardant Smerdiakov avec terreurs*».

Allo stesso campo semantico della strettezza appartiene anche l'immagine archetipica del guscio, unitamente al motivo degli insetti e dei rettili: questi elementi, frequentissimi nel dialogo degli eroi dostoevskijani, emergono dal testo della riduzione. Pensiamo alla sprezzante similitudine con cui nella scena VIII del I atto (R1, p. 7) Feodor conclude il suo discorso su Dmitri: «Ton Dmitri! Je le ferai craquer sous ma pantoufle comme un cafard!».

Nell'atto I, scena III (R1, p. 6), Dmitri parlando ad Aliocha di Grouchenka dice che «elle est glissante comme une couleuvre»; e tali sono i movimenti della donna, sinuosi come quelli di una serpe, al suo apparire nella IV scena del II atto (R1, p. 12): «*Grouchenka est en grande toilette. Son visage est souriant, d'une expression naïve et presque enfantine. Elle glisse plutôt qu'elle ne marche, avec de petits signes de tête timides*».

La realizzazione scenica

L'analisi del testo drammatico ha messo in luce la scelta del riduttore di valorizzare alcuni spazi, che caricati nel romanzo dostoevskijano di una forza simbolica evidentemente desueta, conservano questa forza sulla scena, moltiplicando *en abîme* il loro valore significante. Per esempio il salone è uno spazio occupato dagli oggetti che lo qualificano e ne fanno la riproduzione di un luogo reale, ma esso sostituisce la piazza carnevalesca con le sue funzioni di libera familiarizzazione e scoronazione³⁰, luogo dello scandalo e del confronto. Attraverso la valorizzazione dei luoghi di soglia e del salone come sostitutivo della piazza carnevalesca, l'interno borghese, con la sua chiusura e con la sua rigida etichetta si apre. È un primo segno di rottura con il teatro naturalista.

La volontà di distacco dalle precedenti esperienze naturaliste è confermata dal tipo di realizzazione scenografica concepita da Maxime Dethomas³¹. Nel suo complesso tale realizzazione si con-

³⁰ Per i concetti di carnevalesizzazione, di familiarizzazione, scoronazione, luoghi di soglia cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., cap. IV.

³¹ Dethomas aveva concepito quattro scenografie (il III e il V atto hanno la medesima ambientazione) di interni. Nel primo atto la scena rappresenta il parlatorio del convento in comunicazione con la cella dello *starec* Zossima. Sullo sfondo la scenografia richiama la struttura del principale, aprendosi in una porta centrale e due finestroni laterali, che lasciano intravedere un porticato con balaustra, prospiciente il giardino in cui si scende tramite una scala. Sormonta la porta del fondo un finestrone rotondo, racchiuso in un'ogiva orientaleggiante; anche i finestroni laterali, muniti di grate, sono sormontati da

formava a tutta una serie di principii che Rouché aveva esposto nel suo *Art théâtral moderne* e si poneva in continuità rispetto alle precedenti esperienze del Théâtre des Arts. Il criterio fondamentale che regolò l'impostazione scenica del dramma fu quello di ideare una messa in scena che non adornasse eccessivamente e non deformasse la forza drammatica del testo, ma ne valorizzasse le linee principali e l'intima bellezza. Il pittore che concepiva le scene doveva ispirarsi prima di tutto al dramma, ai personaggi, ai luoghi, all'orientamento generale dello svolgimento, alle atmosfere suggerite, senza mai perdersi nei dettagli secondari. Il suo ruolo non consisteva nel ricreare l'immagine esatta, ma nel proporre una visione d'insieme sintetica. La rappresentazione non doveva frammentarsi in *tableaux* minuziosi e compositi:

Le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné à figurer dans une galerie, mais comme une oeuvre décorative. Qu'on me passe ces termes techniques de métier, il sera traité en décoration et non en peinture³².

ogive. Una porta a destra, e un'altra a sinistra. Un pavimento con mattonelle romboidali accentua il senso della profondità. Gli oggetti in scena: la poltrona intagliata dello *stareč* e uno sgabello.

La scena del II atto riproduce l'interno di un salotto: il *boudoir* di Katharina Ivanovna. Sullo sfondo si apre una porta, altre due porte si trovano sulla parete sinistra e destra della scena. Un divano è collocato sulla destra; sotto di esso è posto un tappeto dai motivi orientaleggianti, dinanzi al divano un tavolino dalle esili gambe. Un mobile è appoggiato alla parete destra, a cui è sospesa un'icona. Sulla sinistra della scena si trovano due sgabelli.

L'atto III e V hanno la medesima ambientazione: il salotto di Feodor Karamazov. A sinistra una porta e una finestra che si aprono sul giardino. Sullo sfondo una porta e dei pilastri dove sono appese immagini sacre; tra i pilastri e la porta sono disposte due panche, sulla destra, un'angoliera a tre ripiani. A destra una scala praticabile, con 11 scalini, conduce alle camere di Feodor e di Ivan. Una ringhiera a rosoni e rombi protegge il lungo ballatoio da cui si accede alle camere. Sulla sinistra del ballatoio si apre una porta-finestra. Al piano inferiore, sulla sinistra, un tavolo con due sedie.

L'atto IV è ambientato nella locanda di Trifon. Questo atto, affidato a Croué e poi ampiamente rimaneggiato, rimaneva e non solo per i dialoghi, la parte del dramma meno aderente ai principii che avevano guidato Copeau nella riduzione: assumeva l'aspetto di un *tableau*, di un ritaglio netto compiuto all'interno del romanzo, contraddicendo al concetto di messa in scena come flusso continuo d'azione che Copeau esigeva dal suo dramma. Anche a livello scenografico appare forse la scena meno strutturata, in cui maggiormente si indugia sull'elemento decorativo. Sullo sfondo si apre una grande vetrata con un balcone che si affaccia sulla corte dell'albergo. In primo piano a destra, contro il muro, un divano basso sormontato da uno specchio; una tavola davanti al divano, una poltrona e due sedie disposte intorno alla tavola. Sulla scena si trova un'alcova le cui cortine semiaperte fanno intravedere un letto basso.

³² J. Rouché, *L'Art théâtral moderne*, cit., p. 6.

Dethomas, commentando le proprie scenografie, le definiva muri nudi, sfondo essenziale e semplificato nello svolgimento di un dramma umano:

Mes décors? des murs bien nus 'devant lesquels il se passera quelque chose' de belle et puissante littérature. Je souhaite que les héros de Dostoïevski s'y détachent en vigueur. Je les ai fait dater par leurs costumes, car ils ne pouvaient être tout à fait modernes dans cette Russie imaginée; ils deviennent un tant soit peu historiques. Enfin, j'ai voulu qu'une fois de plus au Théâtre des Arts on n'ait pas la sensation d'être les témoins indiscrets d'un drame actuel et trop réel, mais celle d'être les spectateurs d'une histoire humaine un peu plus loin de la rampe que d'habitude³³.

Entrando in aperta polemica con gli eccessi del naturalismo, Dethomas affermava di ricercare l'effetto del colore, la forza e la capacità evocativa dell'oggetto e dell'atmosfera. Era evidente la tendenza alla semplificazione dell'elemento decorativo, insieme alla dichiarata volontà di distaccarsi dal teatro naturalista, cercando di evocare piuttosto che riprodurre il reale. Per la rappresentazione erano stati scelti con estrema cura alcuni oggetti russi: un samovar nel II atto, l'icona che, seminasosta, brillava nell'oscurità del III atto. Oggetti tipici che assumevano il valore di segno, come i motivi decorativi ispirati all'arte popolare russa nell'albergo del IV atto. La Russia veniva ricordata, evocata, non riprodotta. Le scenografie erano adeguate al principio di non distrarre l'attenzione e di costituire piuttosto un tramite tra il pubblico e il dramma, per aiutarlo alla comprensione immediata dell'azione. Facendo appello alla capacità immaginativa dello spettatore si cercava di fornirgli i soli elementi decorativi indispensabili all'intelligibilità dell'opera e delle scene successive, nel modo più suggestivo possibile. L'evocazione della realtà ubbidiva a fini drammatici ben precisi, eliminando ogni impressione di eccessivo realismo. La collocazione razionale dei mobili, la definizione stilizzata degli ambienti, l'importanza data alla luce³⁴, imponevano alla realtà un'autentica trasposizione simbolico-espressiva.

³³ M. Dethomas, testo incluso nel programma dei *Frères Karamazov*; in «L'Illustration théâtrale», cit., p. 2 della copertina.

³⁴ Sulla scena estremamente semplificata del *Vieux Colombier*, nel 1914, la luce con le sue variazioni creava atmosfere, accompagnando i cambi delle scenografie. Copeau aveva sapientemente programmato l'illuminazione, simulando la diversa luminosità delle varie ore del giorno:

«Ier acte. Matinée de la fin d'août, chaude et claire. Lumière douce dorée. Toute la scène est éclairée.

II acte. Fin de l'après-midi, vers le soir. Peu de lumière en scène. Le haut

Le scenografie della prima rappresentazione del 1911, con la tendenza alla semplificazione dei *décors*, con l'articolazione dello spazio su due piani e la volontà di imporre il palcoscenico come uno spazio reale, segnarono la tappa di partenza di un programma di ristrutturazione della scena, che Copeau andò elaborando con la pratica teatrale e l'esperienza diretta. Già due anni più tardi imboccava la strada della totale semplificazione scenica, sul palcoscenico di un teatro tutto suo. La *pièce* rappresentata nel 1914 nello spazio austero ed essenziale del Vieux Colombier, riprendeva i costumi e parte delle vecchie scenografie, ma dové subire un adattamento alla nuova scena. Benché Copeau non avesse ancora elaborato un'organica teoria del teatro, poche certezze lo guidavano in una direzione ben precisa e lo spingevano senza esitazione verso il rifiuto di ogni eccesso decorativo. Sfruttando la limitatezza della scena del Vieux Colombier, Copeau rinunciava con soddisfazione ai vantaggi di una scenografia pomposa, attuava quello a cui già aveva aspirato realizzando la riduzione, cioè che il testo con la sua forza drammatica creasse e imponesse il proprio spazio scenico. La semplicità del *décor* esaltava la centralità dell'attore nello spazio. Cruciani ha colto nelle esperienze sceniche del Vieux Colombier l'evidente volontà di «rendere all'uomo il suo posto al centro dell'universo»³⁵; l'attore muovendosi sul palcoscenico nudo diventa «centro e creatore della realtà scenica»³⁶. Co-

de la scène commence à s'assombrir. Vers la fin de l'acte, la nuit descend assez vite. A l'entrée de Dmitri la scène est grise.

III acte. Le soir, la table centrale sur laquelle est posée une lampe à pétrole est seule éclairée – les coins de la scène sont dans la pénombre. Dehors, par la fenêtre, une belle nuit bleue. Une faible lumière éclaire l'entrée des chambres de Fédor [sic!] et d'Ivan au milieu de la passerelle. Une lampe à huile brûle devant l'icône. Quand Smerdiakov éteint la lampe à pétrole, la scène est plongée dans le noir. Fédor [sic!] a ouvert la porte du jardin qui fait couler un rayon de lune qui éclaire la pièce.

IV acte. La nuit – une lampe suspendue au-dessus de la table éclaire la région de la scène qui est entre les cloisons cour. Lumière faible sur le divan. Au dehors, nuit bleue. Le jour monte après la sortie des paysans, d'abord en dehors très lentement, puis en scène, mais sans aller au plein feu.

V acte. Lumière froide et jaune, soleil d'hiver éclairant toute la scène». J. Copeau, *Registres III*, cit., p. 182.

³⁵ F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 80-81.

³⁶ «Nell'uomo soltanto, o negli oggetti umanizzati c'è la possibilità di significare, ed è quindi sull'uomo che andrebbe concentrata l'attenzione [...] sarà proprio l'intuizione del *tréteau nu* scaturita dal suo umanesimo (rifiuto della dispersione a favore della concentrazione sul personaggio, attore-personaggio al centro della scena, teatro inteso come azione drammatica) a costituire il punto centrale e fecondo della poetica di Copeau, attraverso il quale i

peau ricercava la totale libertà nel gioco dell'attore, una libertà ottenibile con la completa soppressione degli artifici scenici che distolgono ordinariamente l'attenzione dello spettatore. In uno spazio scenico vuoto sono i rapporti fisici tra i personaggi e i movimenti degli attori, determinando una sorta di campo di forze, a configurare e semantizzare la scena. Tutta l'azione, tutti i conflitti tra i personaggi (o i conflitti interni di uno stesso personaggio), si risolvono in un conflitto di spazi, con la conquista o l'abbandono di un certo spazio. Gli spostamenti da una zona all'altra della scena rendono visibili le tensioni reciproche, tradotte in gesti, azioni, movimenti ricorrenti e quindi in figure graficamente rappresentabili. Il palcoscenico del teatro, con il suo spazio, il più vuoto possibile, appare concepito in funzione dell'attore, applicando il precetto di Appia, per cui l'arte scenica doveva essere ideata sulla sola realtà degna del teatro, il corpo umano.

Nella rappresentazione dei *Karamazov* del 1921 la scena aveva assunto una complessità sconcertante. L'ideazione e la realizzazione di un dispositivo fisso, su cui erano collocati i *décors*, rendeva possibile la totale manifestazione delle potenzialità della riduzione. Elemento a tre dimensioni, l'attore si muoveva al Vieux Colombier su una scena a tre dimensioni. Questo principio fondamentale motivava tutti i cambiamenti apportati da Copeau: ogni dettaglio scenico appariva come un solido. La prima cosa a scomparire dalla scena rinnovata era stata la scenografia dipinta, in rottura rispetto alla tradizione del XVIII e XIX secolo, in cui la decorazione teatrale si limitava all'arte di dipingere uno scenario: Copeau aveva fatto dell'architetto come del poeta, dell'attore o del regista un nuovo elemento del corpo teatrale. Partendo da concezioni analoghe a quelle di Rouché, e cioè dalla condanna della scenografia realista che cercava di offrire l'illusione delle cose e dall'esaltazione di una scenografia schematica o sintetica, Copeau era approdato a soluzioni più complesse. Il primo obiettivo era stato quello di purificare il teatro, senza affidarsi ad alcuna formula decorativa, rifiutandosi di attribuire «à la toile, au carton peint, à la disposition des lumières, une place usurpée»³⁷. Seguendo queste direttive, nei suoi esperimenti più maturi, Copeau arrivò alla realizzazione di una scena architettonica, in rapporto con la scena elisabettiana e con quella dei misteri medioevali.

suoi principii artistici e le sue esigenze etiche troveranno la loro realizzazione sulla scena». *Ibidem*.

³⁷ J. Copeau, *Un essai de rénovation dramatique*, in *Registres I: Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 31.

Già dalla prima rappresentazione del 1911 si possono intuire le aspirazioni al rinnovamento della scena e in che direzione tendesse tale rinnovamento nella mente del giovane riformatore. Come nella scena elisabettiana, anche nei *Karamazov* appariva la necessità di rispettare la molteplicità di luoghi, l'unità dell'opera, la continuità della progressione drammatica. Copeau aveva pensato immediatamente uno spazio articolato su due piani con una scala praticabile (luogo di soglia). La ricerca di una scena composita, l'idea di uno spazio scenico costruito su tre dimensioni, contrapposto al *trompe l'oeil*, all'illusionismo imposto dalla tradizione cinquecentesca italiana, doveva generare la concezione di una scena fissa con un dispositivo architettonico permanente, inteso come organismo drammatico completo e autosufficiente.

Nelle note di regia redatte nei suoi anni più tardi, Copeau aveva concepito una scena sempre più complessa, fino ad arrivare al concetto di *champ dramatique*³⁸. Il campo drammatico non è la semplice scena con il suo dispositivo, è un concetto più ampio, quasi mistico, che coinvolge il momento teatrale nel suo insieme: comprende l'attore che con i suoi movimenti s'impadronisce dello spazio e ne aumenta il valore semantico, ma anche il pubblico che concede la sua complicità, l'assenso totale, come un bambino sa donarsi interamente al gioco.

Il teatro, per Copeau, è un mondo perfetto, una realtà autonoma in continua comunicazione con il mondo reale, da cui assume le forme, i colori e gli accenti, ma di cui restituisce un'immagine nuova ricomposta con i mezzi, le leggi e le armonie geometriche che gli sono proprii.

³⁸ I concetti di *mise en espace* e *champ dramatique* sono evidenziati da M. I. Aliverti, *La mise en espace du texte*, in occasione del colloquio internazionale su Jacques Copeau, organizzato dall'Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire (INJEP) e dal Département des Arts du Spectacle de l'Université, Paris 8: Copeau, in «L'Éveilleur», Paris, 29-30 settembre 1994.

Concetta D'Angeli
LA FONDAZIONE DEL POTERE
IN *LE BALCON* DI JEAN GENET

L'inizio del dramma *Le Balcon* di Jean Genet¹ è giocato sul disorientamento e lo sconcerto dello spettatore/lettore, che si trova davanti immagini e discorsi dissonanti: in scena c'è un Vescovo con mitria e piviale dorato, seduto su una poltrona; accanto a lui, due donne, una giovane in *peignoir* di pizzo e l'altra «*d'une quarantaine d'années, brune, visage sévère, vêtue d'un strict tailleur noir [...] Elle porte un chapeau, sur sa tête*». Il Vescovo sta parlando: prosegue – o così sembra – una riflessione sui temi della morale e della fede:

En vérité, ce n'est pas tant la douceur ni l'onction qui devraient définir un prélat, mais la plus rigoureuse intelligence. Le coeur nous perd. Nous croyons être maître de notre bonté: nous sommes l'esclave d'une seraine mollesse. C'est même d'autre chose encore que d'intelligence qu'il s'agit... [...] Ce serait de cruauté. Et par-delà cette cruauté – et par elle – une démarche habile, vigoureuse, vers l'Absence. Vers la Mort. Dieu? (p. 10)

A questo discorso la donna in cappellino, in piedi accanto a lui, risponde con durezza e con apparente incongruenza:

Deux mille, c'est deux mille, et pas d'histoires. (p. 11)

La forte e oscura rottura del codice di comunicazione attira subito dentro un gioco che ha tutta l'apparenza dell'ambiguità: e l'ambiguità resta uno dei modi formali e strutturali di *Le Balcon* e del suo linguaggio. Insieme all'altro, che contribuisce a creare

¹ *Le Balcon* viene scritto nel 1956, dopo il lungo silenzio seguito al saggio di Sartre su Genet, e viene rappresentato per la prima volta non a Parigi, dove fu proibito per ragioni morali, ma a Londra, con la regia di Peter Zadek. La prima rappresentazione parigina è del 1960. Per tutte le citazioni da *Le Balcon* uso il testo francese edito da L'Arbalète nel 1962.