

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

Colombier, spazio scenico di *Marionnettes et Guignol*, dove Jacques Copeau ne dirige la trilogia *Le roi pauvre; Après-midi d'un jour de fête; Hamlet*.

La trilogia fu adattata per la scena da un altro italiano: l'architetto-scenografo Antonio Valente, che ritroveremo a fianco di Anton Giulio Bragaglia al Teatro degli Indipendenti. Quale sia stato il contributo dello scrittore siciliano alla diffusione e alla conoscenza di Copeau in Italia non sappiamo ancora dire. Ci limitiamo a sottolineare, ancora una volta, una data: il 1923, anno in cui Aniante torna in Sicilia per rappresentare il suo *Quinziano*, messo in scena all'anfiteatro Gangi di Catania il 16 maggio. È proprio in quel 1923 che l'esperienza teatrale di Copeau entra a far parte del processo, silenzioso e lento, che il teatro italiano aveva avviato nella speranza di risollevarle le proprie sorti gravate dal peso di una tradizione che sembrava stentare a rinnovarsi. Nel 1923, infatti, il *Vieux Colombier*, ormai avviato verso la chiusura, viene scelto a modello per una serie di iniziative che, in particolare a Milano, presero vita sotto forma di «teatri d'eccezione» («La piccola Canobbiana», «La Sala Azzurra», «Il Convegno»).

La prima sensazione che si ha leggendo gli articoli di quegli anni, e che potrebbe confermare l'ipotesi sopra avanzata sulla circolazione delle idee di Copeau ancor prima che questi venisse promosso a modello per il teatro italiano, è che il *Vieux Colombier* fosse da tempo una realtà conosciuta.

Gli elementi che emergono dagli articoli raccolti sull'esperienza dei piccoli teatri milanesi, tra il 1923 e il 1924, e quelli che contraddistinguono Jacques Copeau e la sua creazione, sono gli stessi che, di lì a poco, Silvio d'Amico avrebbe utilizzato per tradurre in Italia la sua personale interpretazione di regia teatrale, mediata dalla misura e dall'austerità di Jacques Copeau e rafforzata dalle origini della sua formazione letteraria. Al centro del tentativo di ricostruzione, dunque, vi erano principalmente tre elementi – la riscoperta dei classici, il primato dell'autore e la celebrazione del testo –, i quali, originariamente, avevano caratterizzato la cosiddetta fase «testuale» del lavoro di Copeau, quella che corrisponde, pressappoco, ai primi anni di attività del suo teatro.

Scegliendo il programma originario con cui Copeau, nel 1913, aveva previsto di riconsegnare il teatro alla poesia attraverso la fedele traduzione del testo dell'autore, i teatri d'eccezione milanesi stabilirono con il loro modello solo una relazione parziale, da cui partirono una serie di fraintendimenti. Seguendo l'esempio copeauiano, infatti,

lo scopo dei teatrini milanesi fu quello di restituire alle scene italiane una propria dignità artistica e culturale essenzialmente attraverso una serie di scelte drammaturgiche che, giudicate alternative rispetto a quelle del teatro loro contemporaneo, in realtà non riuscirono a incidere il tessuto teatrale italiano, forse perché troppo fondate su una pura imitazione.

Il più grande tradimento al Vieux Colombier, tuttavia, si registra nel campo della formazione attoriale. Se da una parte, infatti, si riconosceva nel teatro parigino di Copeau un modello ideale per la formazione degli attori, dall'altra, però, si rifiutava esplicitamente la possibilità di seguire qualunque modello «straniero» di scuola, perché giudicato esterno alla specificità del teatro italiano. Così, mentre Copeau già dal 1913 pensava a *décabotinisier l'acteur* dai suoi vizi, lavorando alla formazione di attori nuovi per il teatro futuro, i piccoli teatri d'eccezione italiani tendevano invece ad affidarsi per lo più ad attori già noti.

Con queste premesse i teatri d'eccezione persero subito la loro funzione e, non riuscendo a rappresentare una valida alternativa alla consuetudine del teatro normale, terminarono la loro breve esistenza alla fine del 1924 senza lasciare traccia, tanto che oggi, a malapena, si ricordano i loro nomi, offuscati da quelli più altisonanti del «Teatro degli Indipendenti» di Anton Giulio Bragaglia e del «Teatro d'Arte» di Pirandello.

3.2. *L'altra faccia della medaglia*

Dalla Francia all'Italia l'esempio copeauiano fu spesso oggetto di interpretazioni contraddittorie. L'esperienza dei piccoli teatri milanesi ne è una testimonianza. Infatti, benché gli articoli raccolti rivelino un atteggiamento tutto sommato critico nei confronti del modello scelto, abbiamo visto come, nell'attuazione di alcuni principi (come ad esempio nella scelta del repertorio o nella formazione degli attori), prevalse un approccio puramente imitativo, foriero di fraintendimenti profondi. A dir la verità, forse, non si trattò nemmeno di questo, ma semplicemente dell'impossibilità oggettiva di ricalcare un modello nato in un ambiente culturale e sociale diverso da quello italiano, e che, per scelta, s'intese riprendere «alleggerendolo da preoccupazioni morali».

Se l'errore dei teatrini milanesi fu quello di prendere a modello un Vieux Colombier ormai in crisi, interpretandolo, invece, come modello ancora valido, non è così nelle parole di un acuto osservato-

re della scena come Piero Gobetti, il quale, scrivendo direttamente da Parigi, in un articolo pubblicato sul quotidiano «Il Lavoro» traccia un quadro impietoso della reale condizione dei piccoli teatri francesi. In «*Teatri d'arte*» a Parigi²⁵², lo studioso, dopo aver ricordato l'importante funzione dei piccoli teatri d'arte nella formazione dei materiali (attori, opere, scene) per il teatro futuro, disegnava un quadro lucido e impietoso della loro condizione a Parigi. Parlando in particolare del Vieux Colombier, Gobetti sosteneva che, a causa del suo successo, il teatro di Jacques Copeau andava ormai trasformandosi in un luogo alla moda, rischiando, così, un contagio di tipo commerciale. Secondo Gobetti, quindi, il Vieux Colombier aveva perso la sua carica innovativa convertendosi alla tradizione più conservatrice. Nella natura più letteraria che teatrale del Vieux Colombier, infatti, Gobetti non ritrovava più quelle caratteristiche, come l'audacia e la sorpresa, che esso possedeva nel 1913 e che, secondo lo studioso, avevano fatto, del piccolo teatro parigino, un vero teatro d'eccezione. Esempio di rigore, di misura e di equilibrio, il teatro di Jacques Copeau appariva ormai ai suoi occhi come una scatola vuota al pari di qualsiasi altra accademia.

L'analisi di Gobetti, seppure limitata alla sola individuazione della crisi, esponeva comunque una verità, visto che, di lì a poco, proprio a causa del successo, Copeau, non potendo più perseguire in maniera approfondita il suo lavoro sull'attore, decise di chiudere il suo teatro e allontanarsi da Parigi. Nel 1924, in Italia, si trovavano così a circolare due immagini del Vieux Colombier totalmente opposte, la cui distanza si spiega con il momento di passaggio che Copeau attraversava alla ricerca di una propria identità, combattuto *fra* il teatro e la scuola.

3.3. Jacques Copeau nelle discussioni sul teatro italiano. Bragaglia e d'Amico

Il riferimento all'esempio straniero, in particolare a Copeau, pure se non aveva dato i frutti sperati con i piccoli teatri milanesi, rimase, comunque, una costante anche nel 1925, quando l'esperienza del regista francese accrebbe il suo peso entrando prepotentemente a far parte delle discussioni sul teatro italiano. In particolare, l'esperienza pedagogica fu oggetto di un grande interesse, giustificato da

²⁵² Piero Gobetti, «*Teatri d'arte*» a Parigi, «Il Lavoro», 4 luglio 1924.

quell'ansia di rinnovamento che, dalla metà degli anni Venti in poi, investì il teatro italiano.

Da questo punto di vista, il 1925 è un anno importante perché rappresenta un momento di transizione in cui il fermento vissuto dal teatro italiano, che si sarebbe cristallizzato di lì a poco nel progetto di Silvio d'Amico, mostra ancora due modi possibili di essere, solo apparentemente opposti. Da una parte il progetto di Silvio d'Amico, appunto, e dall'altra quello di Anton Giulio Bragaglia.

Il concetto di «teatro teatrale», che portò Bragaglia a preoccuparsi soprattutto della visività quale essenza del linguaggio scenico, inizialmente contrappose il regista italiano a Copeau, superficialmente inteso come il regista dei «tre personaggi su fondo neutro». Per Bragaglia, insomma, non potevano sussistere ragioni valide che giustificassero l'eventuale rifiuto dell'indispensabile apparato al componimento scenico – o, meglio, Bragaglia rimetteva al moderno direttore *anche* la libertà di rinunciare totalmente alla decorazione, senza tuttavia spingersi agli eccessi delle messinscène «protestanti» alla Copeau. In uno dei suoi primi articoli del 1925, *All'estimenti scenici*²⁵³, Bragaglia, definendo Copeau un «ammiratore dei quacquerismi nordici e astemi di Appia», dà, in sostanza, un'immagine piuttosto grossolana delle scene del Vieux Colombier, proponendole come sintesi di elementi giustapposti pescati qui e là e arrivando a spiegarne la nudità e l'austerità che conosciamo con il disprezzo di Copeau per l'allestimento in genere. La povertà delle scene copeauiane appariva, agli occhi di Bragaglia, un'estremizzazione inaccettabile.

Per Bragaglia, però, Copeau non fu solo questo «esploratore mancato». In una serie di articoli usciti nel settembre di quell'anno col titolo *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau*²⁵⁴ e raccolti poi nel suo libro *La maschera mobile*²⁵⁵ col titolo, ancora più esplicitivo, de *Il parere di J. Copeau circa le riforme teatrali in Italia*, si assiste alla prima «utilizzazione», in assoluto, di Copeau nel dibattito italiano sull'intervento statale nel teatro e, in particolare, nella questione del teatro-scuola, in cui l'attività del regista francese cominciava a essere considerata un modello al quale ispirarsi. Così, se da una parte la polemica contro gli allestimenti scenici «alla Copeau» sarà incessante,

²⁵³ Anton Giulio Bragaglia, *All'estimenti scenici*, «Il Tevere», 10 luglio 1925.

²⁵⁴ Anton Giulio Bragaglia, *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau I*, «Il Tevere», 3 settembre 1925, e *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau II*, «Il Tevere», 4 settembre 1925.

²⁵⁵ Anton Giulio Bragaglia, *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926.

dall'altra è impossibile non riconoscere l'influsso che l'esperienza del regista francese ebbe sul convincimento di Bragaglia circa la necessità di un riordinamento sociale del teatro a partire dal suo fondamento, ovvero l'istituzione di una scuola. Benché Bragaglia non ignorasse l'esistenza di altri «Studi» o «Workshop» nel mondo, l'esperienza di Copeau si mostrava, ai suoi occhi, particolarmente adatta al caso italiano, riconoscendo nello specifico, al regista francese, il merito di aver fatto convivere, all'inizio del suo lungo percorso, il teatro nuovo con elementi antiquati, il che era uno dei nodi giudicati irrisolvibili nel teatro italiano negli anni tra le due guerre.

D'accordo con Copeau sulla necessità di purificare l'attore dai suoi vizi (*décabotiniser l'acteur*), Bragaglia, però, non riuscì a giungere alle sue stesse conclusioni. Se per Copeau, infatti, nel 1925, la scuola rappresentava già il *superamento del teatro*, per Bragaglia, invece, una vera scuola di attori non poteva che essere il teatro o, meglio, il teatro-scuola, riconoscendo in questa formula il vero significato di «sperimentale». L'esempio copeauiano, così superficialmente inteso, serviva comunque a Bragaglia per conferire al suo Teatro degli Indipendenti quell'autorità necessaria per collegarlo al nascente progetto di un «Teatro di Stato» – promosso, nel 1924, da Luigi Chiarelli e Umberto Fracchia – che, tra le altre cose, prevedeva proprio la creazione di una scuola moderna sovvenzionata dallo Stato. Le difficoltà in cui si dibatteva Bragaglia per avere un teatro, e soprattutto per ottenere aiuti economici dal governo, molto probabilmente spiegano l'urgenza, se non addirittura la fretta, con cui il regista tradusse l'esperienza pedagogica di Copeau in Italia. Il rinnovamento dell'attore immaginato da Bragaglia, infatti, non era in funzione di un teatro futuro, come invece aveva concluso il regista francese che, consapevole della difficoltà di questo compito e rodato dall'esperienza decennale del Vieux Colombier, pensava a un lavoro lento all'interno della sua scuola. Nonostante questo limite interpretativo, rispetto all'esperienza precedente dei teatrini milanesi, al regista degli Indipendenti veniva tuttavia riconosciuta un'aderenza maggiore al modello copeauiano. In un articolo di Antonio Aniante, infatti, si arriva addirittura a definire Bragaglia il «nostro Copeau»²⁵⁶. Nell'articolo, però, l'autore non svela mai il fondamento di questa associazione, rivelandone, forse, una certa superficialità, o forse, al contrario, una certa profondità se si considera che Aniante, già nel 1919,

²⁵⁶ Antonio Aniante, *Il nostro Copeau. Anton Giulio Bragaglia*, «Costruire», Anno III, n. 1, gennaio 1926.

aveva conosciuto Copeau e che tre suoi sketch erano stati realizzati al Vieux Colombier. Naturalmente, sotto questa luce, l'articolo di Aniante potrebbe non essere così paradossale com'è sembrato a prima vista. D'altronde egli era stato uno dei pochi italiani a lavorare con il regista francese negli anni del suo impegno parigino.

Nell'articolo, Aniante, oltre a elencare alcune questioni centrali riguardanti il lavoro di Bragaglia in cui si riflettono celatamente certi elementi della poetica copeauiana – come la necessità di «creare il nuovo in colleganza all'antico» o l'uso della luce a servizio del lavoro letterario –, cita anche altri aspetti che, secondo lui, evidentemente, accomunavano l'esperienza degli Indipendenti a quella del Vieux Colombier, come, ad esempio, la subordinazione della nascita del componimento letterario nuovo al perfezionamento tecnico. Un'affinità, quest'ultima, rifiutata con forza dallo stesso Bragaglia, che, come ricordiamo, disprezzava quella povertà delle scene copeauiane che, invece, sappiamo essere centrale nelle sperimentazioni del regista francese. Ma è soprattutto nel senso di «modernità vera», intesa come «considerazione profonda della tradizione e degli antichi», che Aniante sembra ritrovare, nel lavoro di Bragaglia, la maggior attinenza all'esperienza francese, allontanando, così, il regista italiano dalle sue posizioni futuriste.

Mentre Bragaglia, dopo il 1925, non si interesserà più di Copeau, il rapporto di Silvio d'Amico con il regista francese fu, invece, meno fugace. All'inizio, però, anche il critico romano rivelò un atteggiamento simile a quello tenuto da Anton Giulio Bragaglia nell'additare il sintetismo della scenografia copeauiana come esempio negativo per il teatro italiano. Ma, superata la diffidenza iniziale, fu, anche qui, soprattutto l'esperienza pedagogica a catturare l'attenzione di d'Amico, il quale intravedeva nella formazione di nuovi attori l'unica via possibile per la risoluzione del problema italiano, rappresentato, secondo lui, dalla sopravvivenza di una mentalità guitta che ostacolava l'introduzione della novità registica in Italia.

La prima occasione per parlare con Copeau si offrì nel 1926, quando il regista francese partecipò come attore a un dramma sinfonico presentato al Teatro Augusteo di Roma. Di questa prima presenza di Copeau in Italia, l'unica osservazione curiosa messa in rilievo negli articoli raccolti è una «strana recitazione», simile, a quanto si legge, a un «ululato». Dopo le numerose discussioni su Copeau e sulla sua esperienza pedagogica negli anni precedenti, ci si sarebbe aspettati un interessamento maggiore, ma, nonostante questo, il 1926 è, in ogni caso, un anno importante per lo studio sulla ricezione di

Copeau in Italia, grazie soprattutto a Silvio d'Amico. Il contributo del critico romano alla conoscenza del teatro di Copeau e alla diffusione, in maniera più organica, delle sue teorie in Italia, ha origine proprio da un'intervista fatta da d'Amico al regista francese mentre si trovava a Roma e pubblicata su «La Tribuna» una settimana dopo la rappresentazione all'Augusteo. Dall'articolo, intitolato *Jacques Copeau e la sua scuola*²⁵⁷, emerge chiaramente un'immagine del regista che sarà poi quella su cui il critico romano fonderà il suo progetto di rinnovamento per il teatro italiano. Jacques Copeau era, infatti, tra gli altri registi stranieri, quello che, secondo d'Amico, meglio si avvicinava non solo alle problematiche del teatro italiano (per l'analogia di alcune esperienze, come quella dei «teatri d'eccezione»), ma, soprattutto, quello che meglio si accostava alla sua idea di regia intesa come corretta interpretazione e traduzione scenica del testo d'autore. Non che d'Amico sottovalutasse la forza della novità registica anche nel campo tecnico o scenografico, ma l'esigenza di aggiornare la scena italiana in «ritardo» rispetto a quella europea lo spinse soprattutto alla ricerca di una soluzione immediata, volta a risolvere quelli che, secondo lui, erano i maggiori problemi del teatro in Italia, ovvero l'inadeguatezza delle scuole di recitazione e la povertà culturale di alcuni esecutori.

3.4. *Fra illusione e disillusione*

Tutte le teorie e le discussioni che dal 1923 al 1926 avevano avuto Copeau e la sua pedagogia teatrale come oggetto d'interesse dovevano ancora misurarsi, però, con l'esperienza diretta dei suoi spettacoli. Il regista francese, insieme ai suoi allievi, che la gente di Borgogna chiamava i Copiaus, arrivò in Italia nel 1929 con *L'école des maris* e *L'illusion*, presentati a Torino rispettivamente il 21 e il 22 marzo.

Prima, però, occorre una brevissima premessa che riguarda, ancora una volta, una data. Come già il 1923, anno di chiusura del *Vieux Colombier*, anche questo 1929 rappresenta un momento importante nella storia personale e artistica di Jacques Copeau che, proprio in quell'anno, dopo una serie di avversità, non ultime quelle di tipo economico, al rientro in Francia decise di abbandonare defi-

²⁵⁷ Silvio d'Amico, *Jacques Copeau e la sua scuola. Col creatore del Vieux Colombier. I nuovi allievi. L'uomo e la maschera. Ritorno alla Commedia dell'Arte*, «La Tribuna», 8 aprile 1926.

nitivamente il progetto pedagogico intrapreso in Borgogna e assumere, anche se per breve tempo, la direzione della Comédie Française.

Un'altra breve premessa. Gli spazi che accolsero i due spettacoli di Jacques Copeau appartenevano entrambi all'imprenditore Riccardo Gualino, il cui mecenatismo, dai risvolti ancora incerti, si potrebbe rivelare, dopo uno studio più approfondito, particolarmente importante per la comprensione di un contesto teatrale, come quello italiano, apparentemente in ritardo rispetto al resto d'Europa. Infatti, nei suoi due teatri, quello privato in via Galliari e quello pubblico, chiamato semplicemente «Teatro di Torino», si rappresentarono per la prima volta in Italia alcune delle maggiori novità europee in campo musicale, concertistico e teatrale.

Quando Jacques Copeau arrivò nel marzo 1929 a Torino, Riccardo Gualino aveva già ospitato, tra gli altri, i Balletti Russi di Djačilev (in Italia fin dal 1911), Ludmilla e Georges Pitoëff, Gaston Baty e Dalcroze, oltre che Luigi Pirandello con la sua compagnia del Teatro d'Arte di Roma. Gli spettacoli di Copeau, quindi, si ponevano quasi a conclusione di un percorso iniziato con il proposito di divulgare in Italia, a titolo informativo e non sperimentale, quei fermenti registici che all'estero avevano già mostrato un nuovo modo di fare teatro. Benché Gualino, nella sua autobiografia *Frammenti di vita*²⁵⁸, si riferisca al Teatro di Torino come a un «esperimento», questo spazio pubblico, in realtà, svolse soprattutto un'attività di straordinaria informazione culturale, capace, comunque, di far nascere «negli spiriti più alacri e appassionati una nuova e perentoria esigenza teatrale» che sarà destinata ad avere propagazioni future come quelle riconducibili direttamente all'esperienza del Maggio Fiorentino del 1933.

Sorvolando sul primo spettacolo, *L'école des maris*, presentato nel piccolo teatro privato la sera del 21 marzo 1929 con un successo straordinario, preferiamo concentrarci sul secondo, *L'illusion*, che, andato in scena la sera successiva al «Teatro di Torino», fece arricciare un po' il naso a coloro che di Copeau avevano un'immagine già consolidata, compreso Silvio d'Amico.

L'illusion, messa in scena per la prima volta dai Copiaus il 3 ottobre 1926 in una delle tante tournée in Borgogna, aveva avuto un'importanza rilevante soprattutto per il suo regista, che aveva visto nell'allestimento di questo spettacolo l'ultima occasione per riportare,

²⁵⁸ Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Piemontèisa, 1966.

all'interno della sua comunità teatrale, quell'ordine e quella disciplina che oramai si erano persi. L'idea di una scuola, concepita come una comunità quasi monastica, era infatti venuta meno di fronte alle necessità economiche che avevano costretto la compagnia a vagare di paese in paese affrontando anche estenuanti tournée all'estero. È da qui che parte quel lento processo che porterà poi alla separazione definitiva. Quella che arrivò in Italia, quindi, era forse una compagnia già compromessa dalle continue incursioni nei paesi della Borgogna, dalle tournée all'estero e dalla necessità di colmare deficienze economiche che avevano, di certo, snaturato la purezza di stile che il *patron*, all'inizio, intendeva invece preservare. Ma, nata come una commedia-programma, *L'illusion* conservava ancora, nella sua struttura, l'idea originaria della scuola, seppur con tutte le sue contraddizioni. Non pensiamo che l'efficacia dell'opera, che contiene in sé il progetto educativo di Copeau, sia stata sminuita dallo sgretolarsi dell'impalcatura teorica che, mentre in Copeau rimaneva ben salda, anzi andava estremizzandosi, non sorreggeva ormai più il lavoro dei suoi allievi. Nel marzo 1929, quindi, quando *L'illusion* venne rappresentata a Torino, dobbiamo ipotizzare che la compagnia, pur in procinto di sciogliersi, conservasse ancora quello spirito comunitario che era stato alla base del Vieux Colombier prima e dei Copiaus poi. I dubbi sulla riuscita dello spettacolo, in realtà, sopravvengono quando, leggendo le recensioni, ci troviamo di fronte a un giudizio che, nel complesso, appare incerto. La lettura di questi articoli, infatti, fa emergere una serie di perplessità riconducibili, essenzialmente, alla mancanza di un testo vero e proprio. In realtà, *L'illusion* un testo ce l'aveva. Copeau, infatti, aveva combinato insieme due opere, *L'illusion comique* di Corneille e *La Celestina* di Rojas, riducendole – come scrive d'Amico – «a tre brevi quadri» in cui, attraverso il meccanismo del teatro nel teatro, si narrava la storia di una piccola compagnia teatrale che, a sua volta, rappresentava la storia di Calisto e Melibea. Benché semplificata, la favola, però, apparve piana e stucchevole, nonché lunga e piena di prolissità. L'esiguità dell'intreccio, denunciata in più articoli, e caratterizzante anche l'opera di Rojas²⁵⁹, se in parte giustifica l'impressione di una trama quasi inesistente, fu dettata, più probabilmente, dalla necessità, per Copeau, di propor-

²⁵⁹ Cfr. l'Introduzione all'opera di Rojas in cui il curatore, Pier Luigi Provetto, sottolinea la sproporzione fra l'esiguità dell'intreccio e la sovrabbondanza verbale dell'opera (in Fernando de Rojas, *La Celestina*, Milano, Garzanti Editore, 2004, p. XXVII).

zionare il suo lavoro alle capacità di una piccola compagnia, così come ricorda lo stesso regista nei suoi *Souvenirs*²⁶⁰.

Questi tre brevi quadri erano incorniciati dalla drammatizzazione della vita dei Copiaus attraverso la presentazione dei loro esercizi quotidiani e di alcuni brevi spezzoni tratti dai loro spettacoli. Tutto questo diluito in tre ore. La prima impressione che si ricava dai racconti di coloro che videro la rappresentazione è quella di uno spettacolo noioso e privo d'interesse. In tutte le recensioni, infatti, si soffre continuamente della mancanza di un riferimento letterario che evidentemente, secondo chi scriveva, avrebbe consentito un approccio più sicuro allo spettacolo. La mancanza di un «testo autentico», insomma, non permise di accettare la rappresentazione come definitiva, classificando così *L'illusion* semplicemente come un'esercitazione e non come uno spettacolo concluso. Questa visione normalizzante fu, indubbiamente, l'unico modo per accettare la commedia, anche se, a guardar bene, accanto a quello che sembra essere stato l'ostacolo principale, e cioè, appunto, la mancanza di un testo, affiora, però, anche una specie di *sguardo parallelo* che permise di vedere anche altro. Nonostante l'assenza di un intrigo o il mancato sviluppo dei caratteri, e benché un semplice movimento scenico, per quanto raffinato e vario, non riuscisse, da solo, ad andare oltre la ribalta, non mancarono, anzi si direbbe che abbondarono, le impressioni positive sulla «squisitezza plastica» degli attori, tanto da far parlare alcuni di «balletto». Anche nell'articolo di d'Amico *Le recite torinesi di J. Copeau*²⁶¹, pur prendendo le distanze da uno spettacolo «il cui significato intimo non sia riuscito, né a noi, né al pubblico, in tutto chiaro e convincente»²⁶², ritorna l'idea del balletto per spiegare l'incanto scenico che, evidentemente, attirò l'attenzione del critico senza però assumere un peso determinante. Le invenzioni sceniche dei Copiaus, infatti, benché «appropriate, suscitatrici e quasi sempre divertenti»²⁶³, non riuscirono a compensare, nella mente degli astanti, la mancanza di un testo che faceva sospirare al solo pensiero di cosa sarebbe potuta essere «una commedia di Shakespeare in siffatta realiz-

²⁶⁰ «*L'illusion*, una fantasia nella quale mi ero sforzato di proporzionare il mio lavoro alle capacità di una piccola compagnia» (Jacques Copeau, *Souvenirs*, a cura di A. Gentili, Faenza, Mobydick, 2004, p. 48).

²⁶¹ Silvio d'Amico, *Le recite torinesi di J. Copeau*, «La Tribuna», 23 marzo 1929.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Francesco Bernardelli, *Uno spettacolo di Copeau*, «La Stampa», 22 marzo 1929.

zazione»²⁶⁴, e rimpiangere che «dietro tanta ricchezza e squisitezza di visioni, non fosse vivo e palpitante un poema»²⁶⁵. La ricerca di un significato, che allora, evidentemente, sembrava essere una delle chiavi d'accesso alla comprensione della rappresentazione, rende oggi più incerta la definizione di ciò che lo sguardo dei contemporanei colse in quello spettacolo continuamente in bilico, com'è, fra l'*illusione* della magia scenica che Copeau riuscì a «suscitare dal nulla»²⁶⁶, con quella «maniera tutta personale di rivelare la natura con pochi cenni – una battuta, un gesto, una luce che muore o che sorge, una nota musicale, un rintocco»²⁶⁷, e la *disillusione* creata essenzialmente dalla mancanza di un testo vero e proprio da una parte e dalla prolissità di alcuni dialoghi dall'altra. Fra illusione e disillusione, dunque, due elementi che però non entrano mai in contraddizione. Due estremi presenti, sempre entrambi, nelle recensioni raccolte.

3.5. Concludendo. Gli ultimi articoli del 1929

Il 1929 si conclude con gli articoli di Bragaglia e d'Amico, ai quali, più di tutti, va il merito di aver ricercato, nell'esempio copeauiano, una via di rinnovamento per il teatro italiano. Gli ultimi tre articoli raccolti, però, lasciano un po' di delusione. Quelli di Anton Giulio Bragaglia, *Le idee di Copeau I e II*²⁶⁸, non sono altro che la riproposta di due vecchi articoli del 1925, *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau I e II*²⁶⁹, con poche e insignificanti variazioni. Innanzitutto venne cancellato il riferimento alle «odierne polemiche» che, per motivi cronologici, «odierne» non lo erano più; restò, invece, l'argomento principale, ovvero la questione della formazione attoriale, la cui inadeguatezza rappresentava, secondo Bragaglia, l'ostacolo principale nell'acquisizione della novità registica. Anche il resto rimase identico: la definizione del Vieux Colombier come modello; l'idea della scuola come base per l'auspicata riorganizzazione sociale del teatro; la necessità di *déca-botinisier l'acteur* – come diceva Copeau – e, infine, la crociata contro le istituzioni accademiche accusate di deformare l'attore e contro i vec-

²⁶⁴ *Ibidem.*

²⁶⁵ *Ibidem.*

²⁶⁶ Eugenio Bertuetti, «L'illusione» di Copeau, «Gazzetta del Popolo», 22 marzo 1929.

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ Anton Giulio Bragaglia, *Le idee di Copeau I*, «Il Tevere», 11 aprile 1929, e *Le idee di Copeau II*, «Il Tevere», 17 aprile 1929.

²⁶⁹ *Art. cit.*

chi attori accusati di deformare il teatro. Leggendo questo articolo, insomma, dal 1925 al 1929 non sembrava essere cambiato niente. Eppure, nel frattempo, il Vieux Colombier era stato chiuso e l'avventura in Borgogna andava già esaurendosi.

L'ultimo articolo del 1929 di d'Amico su Copeau, invece, fa riferimento alla candidatura del regista francese alla Comédie Française²⁷⁰. L'articolo si apre con un interrogativo. Dopo aver illustrato le principali caratteristiche dell'istituzione francese (più un museo che un teatro, secondo il critico²⁷¹), d'Amico si domanda:

Che avverrà di tutto questo, se domani alla direzione del secolare istituto sarà chiamato nientemeno che il portatore della fiaccola da cui già s'è propagato il nuovo fuoco, non solo in Francia, ma in Europa, Jacques Copeau?²⁷²

La domanda è legittima se si pensa che Copeau, nella sua lotta per tenere «la Francia al passo con le conquiste che si attuavano altrove»²⁷³, aveva impegnato una grande battaglia proprio contro l'academismo della Comédie, oltre che contro la volgarità commerciale dei teatri *boulevardiers*. Ma la candidatura non sembra stupire più di tanto il nostro critico. In Copeau, infatti, d'Amico non vedeva «il ribelle scapigliato, il petroliere romantico, l'improvvisatore genialoide»²⁷⁴ il cui profilo, forse, non si sarebbe adattato a un istituto così fortemente conservatore come la Comédie, ma «un artista che proviene da studi letterari severi, un maestro di disciplina quasi ascetica, un riformatore rampollato dalla gran quercia della tradizione»²⁷⁵, e quindi in sostanza «un servitore della Poesia»²⁷⁶. In questo modo non solo la distanza fra Copeau e la Comédie, nella visione di d'Amico, si accorciava notevolmente, ma anche quella tra le esigenze e il problema italiani della mancanza di una regola, prima ancora che di

²⁷⁰ Silvio d'Amico, *Jacques Copeau candidato alla «Comédie Française»*, «La Tribuna», 6 luglio 1929.

²⁷¹ «Ma quella sua [della Comédie Française] organizzazione burocratica, per cui da secoli gli artisti più vivi le gridano la croce addosso, non pare che lasci [...] una gran libertà di iniziative. Tempio dell'arte, custodia delle tradizioni, idolo dei piccoli borghesi e scandalo dei rivoluzionari, da un pezzo, l'augusta, memorabile e polverosa Comédie ha meglio i caratteri d'un museo che non quelli di un teatro» (*Ibidem*).

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ibidem*.

un'eccezione (uno slogan che era servito già alla presa di distanza dei teatrini d'arte rispetto all'esempio del Vieux Colombier).

Qui, la cosa che ci interessa non è tanto se Copeau fosse più o meno adatto alla direzione di un simile istituto, probabilmente sì, ma da rilevare è piuttosto la conferma dell'immagine che d'Amico intese tradurre in Italia:

Copeau non è un deformatore di testi, né un riduttore di drammi a balletto; è un servitore della Poesia. E per esempio il suo Molière non è, di certo, quello dell'imitazione meccanica dei primi interpreti, registrata e protocollata dagli archivisti; è un Molière rivissuto e riaccostato a noi, ma in uno stile impeccabile²⁷⁷.

4. Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»*

Aleksandr Jakovlevič Tairov e il suo Teatro Kamernyj di Mosca (1914) arrivano in Italia per la prima volta nell'aprile del 1930. Il repertorio che presentano è eterogeneo, espressione di una poetica teatrale fondata sulla versatilità dell'attore: *L'uragano* di Ostrovskij, *Gioflè-Gioflà* e *Il giorno e la notte* di Lecocq, *Il negro* e *L'amore sotto gli olmi* di O'Neill.

Per l'Italia del teatro andare a vedere Tairov non significherà assistere semplicemente allo spettacolo di uno straniero, ma mettersi a confronto con le innovazioni di uno degli «dei» della moderna scenografia e del nuovo modo di costruire lo spettacolo e di dirigere l'attore, uno di quelli verso i quali si guarda come a una leggenda²⁷⁸. Significherà vedere all'opera finalmente il «maestro di scena», ossia la nuova entità che si sostituisce nell'immaginario teatrale a quella del Grande Attore.

L'Italia è pronta ad accogliere Tairov, che si sa essere il fautore del «costruttivismo», vale a dire della scena costruita invece che bidimensionale, e l'ideatore della «scenoplastica», ossia del rapporto scena/corpo umano. L'attore, così come viene concepito da Tairov, deve saper recitare qualsiasi genere, essere performativo alla maniera dei Comici dell'Arte, interprete di uno spettacolo che oscilli tra l'«ar-

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ A.F. (A. Franci), *La Compagnia Tairoff al Teatro Filodrammatici*, «L'Ambrosiano», 8 maggio 1930.