

# Culture del Teatro Moderno e Contemporaneo

*Storia Teorie Tecniche*

*Per Angela Paladini Volterra*

IV Edizione  
(Roma, 3-4 ottobre 2016)



*A cura di*  
RINO CAPUTO, LUCIANO MARITI, FLORINDA NARDI

*UniversItalia*

**Culture del Teatro**  
**Moderno e Contemporaneo**  
*Storia Teorie Tecniche*

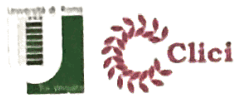
*Per Angela Paladini Volterra*

**Atti delle Giornate di Studi**  
**Roma, 3-4 ottobre 2016**  
**IV Edizione**

*A cura di*  
RINO CAPUTO, LUCIANO MARITI, FLORINDA NARDI

*UniversItalia*

Il presente volume è stato pubblicato dal  
CLICI - Centro di Lingua e Cultura Italiana -  
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata",  
grazie al contributo della Famiglia Volterra.



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA  
Copyright 2017 - UniversItalia - Roma  
ISBN 978-88-3293-035-1

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

## INDICE

|   |     |
|---|-----|
| Premessa.....   | 5   |
| <b>Clelia Falletti</b><br><i>Multimodalità e multisensorialità della scena prospettica nel teatro italiano del Rinascimento. Appunti sparsi</i> ..... | 7   |
| <b>Chiara Maione</b><br><i>La modernità della prospettiva di città nelle tarsie lignee rinascimentali</i> .....                                       | 23  |
| <b>Silvia Carandini</b><br><i>La danza in commedia. La danza delle maschere italiane in Francia, alle origini del ballerino grottesco</i> .....       | 37  |
| <b>Marcello Teodonio</b><br><i>"A Roma co la mmaschera sur gruggno ar meno se po' ddì la verità".<br/>Giuseppe Gioachino Belli e il teatro</i> .....  | 55  |
| <b>Giovanni La Rosa</b><br><i>Nembo: un candido bassorilievo di un'infanzia violata per una favola teatrale bontempelliana</i> .....                  | 77  |
| <b>Asteria Casadio</b><br><i>Agli esordi della radio: un contributo di Rosso di San Secondo</i> .....   | 91  |
| <b>Rossella Palmieri</b><br><i>Tre 'delitti' all'ombra delle famiglie: percorsi drammaturgici</i> .....   | 97  |
| <b>Cecilia Carponi</b><br><i>La Guerre des Filles et des Garçons: i Copiaus verso la Comédie nouvelle...</i>  | 113 |

|   |     |
|---|-----|
| Antonella Ottai,<br><i>Theresienstadt 1944: attori veri vs teatri finti</i> .....   | 123 |
| Angelo Favaro<br>"Edipo ha trionfato della Sfinge, sta per...":<br><i>il rito liminale nella tragedia Il dio Kurt di Alberto Moravia</i> .....              | 137 |
| Maia Giacobbe Borelli<br><i>Antonin Artaud: quel che resta del corpo nelle sue ultime parole</i><br>(maggio 1946-marzo 1948) .....                          | 155 |
| Martina Esposito<br><i>La lingua della "brava gente" dell'Anno Mille:</i><br><i>l'operazione linguistica di Jaja Fiastri in Alleluja brava gente!</i> ..... | 169 |
| Miriam Polli<br><i>Il casellante di Andrea Camilleri. Dal testo letterario al testo teatrale</i> .....  | 183 |
| Paola Quarenghi<br><i>Beckett-Parkinzone. Un'esperienza di teatro</i><br><i>con persone affette dalla malattia di Parkinson</i> .....                       | 197 |
| Luciano Mariti<br><i>Le "forme vitali" nello spettacolo teatrale</i> .....  | 207 |
| <i>Lecture per Angela</i> .....   | 223 |

Cecilia Carponi

*La Guerre des Filles et des Garçons:*

*i Copiaus verso la Comédie nouvelle*

Sebbene nel 1928 – data a cui risale lo scenario oggetto di questa analisi, dal titolo *La Guerre des filles et des garçons*, messo a punto in quell'anno dall'autore svizzero Charles-Ferdinand Ramuz, da Jean Villard-Gilles e da Michel Saint-Denis per i Copiaus – la presenza di Jacques Copeau al fianco dei suoi allievi in Borgogna sia ormai incostante, occorre tornare sull'importanza che il Patron attribuisce al problema della drammaturgia. Copeau intende riscoprire le sorgenti del teatro, e l'idea della *Comédie nouvelle*, ispirata alla Commedia dell'Arte, costituisce l'orizzonte ultimo – per quanto utopico – della sua ricerca. Come nota Claudio Meldolesi nel suo testo sul lavoro del *dramaturg*<sup>1</sup>, quella portata avanti da Copeau è sin dagli esordi una ricerca fra letteratura e teatro.

Già alla fine degli anni Quaranta, Francis Fergusson individua nel lavoro teorico e pratico di Copeau la forza motrice di quello che chiama «lo sforzo più considerevole per creare una poesia del teatro paragonabile a quella della tradizione»<sup>2</sup>. Come evidenzia il pioneristico Franco Cologni nel suo testo del 1962<sup>3</sup>, Copeau si mostra insofferente al teatro dell'attore *cabotin* e dell'autore

---

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

<sup>2</sup> F. FERGUSSON, *The Idea of a Theatre*, Princeton (USA), Princeton University Press, 1949; trad. it. di R. SODERINI, *Idea di un teatro*, Universale Milano, Economica Feltrinelli, 1979 (3 ed.), p. 242.

<sup>3</sup> Cfr. F. COLOGNI, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Bologna, Cappelli editore, 1962, pp. 29-30.

mediocre che prospera lungo i *boulevard* parigini tra fine Ottocento e inizio Novecento. Il Patron è avverso al teatro dell'apparenza, della tecnica, dell'artificio, del divertimento, e si propone di promuovere un rinnovamento della scena francese affinché in essa possa ripetersi il miracolo dell'arte. Al fine di purificare la forma drammatica, impegna le sue energie per creare un *milieu* culturale propizio: spinge l'attore all'esercizio dello spirito, avvicina il poeta al mestiere della scena, persegue l'accordo tra opera letteraria e architettura teatrale, e ricerca un'unità della rappresentazione. Nel 1931, nei *Souvenirs du Vieux Colombier*, Copeau riassume così il fulcro della sua vocazione: «Pre-tendevo di rivolgermi all'uomo nella sua interezza, fargli prendere coscienza di tutte le sue facoltà di espressione rispetto al teatro, mandare l'attore alla scuola della poesia e il poeta alla scuola della scena»<sup>4</sup>.

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

---

<sup>4</sup>J. COPEAU, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931, ristampa anastatica 1975, trad. it. di A. Nacci, *Ricordi del Vieux Colombier*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 62.

<sup>5</sup>F. CRUCIANI, *Jacques Copeau o Le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 109.

<sup>6</sup>J. COPEAU, *Le poète au théâtre*, in "La Revue des Vivants", maggio-giugno 1930, p. 769; trad. it. di F. CRUCIANI, *Op. cit.*, p. 109.

incrementare l'espressività del corpo dell'attore all'interno dell'École du Vieux Colombier, il Patron risale alla Commedia dell'Arte, e di conseguenza all'interesse per la creazione di personaggi fissi, e cioè di vere e proprie maschere moderne.

L'esperienza dei Copiaus in Borgogna costituisce senza dubbio il tentativo più radicale verso il raggiungimento dell'orizzonte individuato dalla ricerca di Copeau, ovvero verso la *Comédie nouvelle*. Maria Ines Aliverti, nell'introduzione all'antologia degli scritti di Copeau, parla del «passaggio obbligato per accedere a una concezione rinnovata del rapporto con il testo drammatico»<sup>7</sup>. Si tratta però di una sperimentazione che non riguarda solo la figura autoriale, ma che implica un modo di fare teatro differente da quello praticato sulle scene parigine degli anni Venti, un teatro all'interno del quale autore e attore interagiscono al fine di partecipare in egual misura a una creazione comune. Questa nuova modalità di produzione degli spettacoli prevede dunque che le competenze drammaturgiche non siano di sola pertinenza degli autori, e che tutte le figure che contribuiscono alla creazione scenica siano effettivamente degli strumenti teatrali, e quindi degli uomini di teatro nuovi. L'insieme delle tecniche, delle abitudini e degli esercizi che compongono l'opera pedagogica di Copeau, sommati all'aspetto ideologico, quindi etico e poetico, del suo percorso di apprendistato per attori, forniscono ai componenti dei Copiaus un patrimonio di pratiche teatrali basate più sul linguaggio corporeo che sul registro declamatorio di derivazione letteraria. Si tratta di quella che Copeau chiama «la tradition de la naissance»<sup>8</sup>, ovvero – per citare le parole di Guido Di Palma – un «distillato dalla reinvenzione delle pratiche teatrali del passato», dal teatro greco a Molière fino alla Commedia dell'Arte<sup>9</sup>.

Nelle sue memorie, Jean Villard-Gilles esprime una profonda consapevolezza della portata innovativa dell'impresa borgognona, alla quale aveva

---

<sup>7</sup> M.I. ALIVERTI, *Il percorso di un pedagogo*, in J. COPEAU, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 9-88, p. 35.

<sup>8</sup> Cfr. J. COPEAU, *Registres II, Molière*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 73 sgg.

<sup>9</sup> G. DI PALMA, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», in "Biblioteca Teatrale", n.s., BT 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 13-51, p. 17.

preso parte ben prima di diventare un celebre *chansonnier*:

I Copiaus rappresentano un autentico tentativo di rinnovamento teatrale. Nutriti dell'insegnamento di Copeau – che aveva rispolverato il teatro, senza pervenire egli stesso a realizzare il sogno di un nuovo strumento al servizio del poeta – i Copiaus tentarono di dar corpo a questo sogno. E ci sono riusciti in parte, in parte solamente. Hanno creato lo strumento. Per un istante sono stati – nella storia del teatro – una troupe capace di imporre nuovi modi di espressione atti a ispirare un poeta. Disgraziatamente, la loro esistenza fu troppo breve e, soprattutto, non hanno conosciuto la prova del fuoco di Parigi<sup>10</sup>.

Se Villard-Gilles attribuisce il fallimento di questo tentativo alla brevità dell'esperienza e al mancato riscontro con il pubblico parigino, appare più opportuno individuare le ragioni del naufragio nello scarto esistente tra il progetto di addestramento attoriale elaborato da Copeau nell'École du Vieux Colombier e in Borgogna, e le effettive dinamiche di produzione scenica adottate dai Copiaus. L'interesse suscitato da questa distanza consiste nella modalità in cui gli allievi-attori – plasmatisi all'interno di un sistema pedagogico volto a formare un uomo di teatro nuovo, che fosse completo e che avesse pertanto competenze attoriali, scenotecniche, illuminotecniche, di sartoria e soprattutto drammaturgiche – tentano di mettere in pratica i dettami della *Comédie nouvelle*, e quindi di produrre effettivamente uno spettacolo, svincolati dalla guida autoritaria e talvolta castrante del Patron, che aveva sempre assegnato a se stesso il ruolo di *dramaturg* della compagnia.

In tal senso, i Copiaus sono costretti a dipendere dal Patron, che si occupa di adattare i testi scelti alla compagnia, o di elaborarne di inediti sul modello dei classici. Allo stesso tempo, però, il gruppo inizia a lavorare collettivamente alla creazione di piccole drammaturgie per la scena. Ne è un esempio *La Célébration du Vin, de la Vigne et des Vignerons*, andato in scena 14 novembre 1925 a Nuits-Saint-Georges; in accordo con l'attenta analisi che ne fa Miloš Mistrík, questo spettacolo è a tutti gli effetti frutto di un lavo-

---

<sup>10</sup>J. VILLARD-GILLES, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, p. 116. Per la traduzione in italiano si veda F. COLOGNI, *Op. cit.*, p. 108.



ro collettivo, sebbene Copeau sia citato come unico autore dello scenario<sup>11</sup>.

Soprattutto a partire dal 1926, con il prolungarsi delle assenze di Copeau da Pernand-Vergeless, i Copiaus intensificano il loro allenamento: procedono con gli esercizi sull'improvvisazione, sul mimo e sull'utilizzo delle maschere, e creano dei veri e propri tipi fissi (come ad esempio Jean Bourguignon, Oscar Knie, Monsieur César ecc.), che diventano i protagonisti di brevi *divertissement*. Questi componimenti vanno a unirsi alle scene improvvisate e arrivano a formare degli spettacoli elaborati collettivamente: faccio riferimento a scenari come *La Guerre* e *Le Printemps*, che costituiscono una trasposizione immediata delle tecniche apprese all'École du Vieux Colombier. Copeau sembra apprezzare l'esito di queste creazioni collettive. Il 27 febbraio 1927 scrive nel suo diario: «I miei Copiaus mi mostrano la serie dei loro esercizi, che seguono quasi interamente la giusta via»<sup>12</sup>. Pochi giorni dopo, in una lettera alla moglie, si mostra fiducioso nel loro impegno: «Il loro lavoro mi dà grande speranza. A poco a poco vedo delinearsi questa forma nuova che attendo da molto tempo»<sup>13</sup>.

Dato che il Patron si rifiuta di affrontare nuovi testi, i Copiaus decidono di portare in scena uno spettacolo creato completamente da loro: si tratta di *La Danse de la Ville et des Champs*, allestito per la prima volta a Mersault il 4 marzo 1928<sup>14</sup>. Lo scenario è scritto da Michel Saint-Denis con musiche di Villard-Gilles. Nello spettacolo, che unisce danza, acrobatica, canto, mimo, maschere e improvvisazione, fa il suo debutto il tipo fisso creato da Saint-Denis, Oscar Knie.

In tutto lo spettacolo, è il gioco dinamico degli attori a prevalere sulla

---

<sup>11</sup> Cfr. M. MISTRİK, *Les Copiaus sans Copeau*, in IDEM (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, Bratislava-Paris, Les Éditions de l'Amandier, VEDA, 2014, pp. 94-128, p. 101.

<sup>12</sup> J. COPEAU, *Journal 1901-1948. Deuxième partie: 1916-1948*, a cura di Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, p. 253: «Mes Copiaus me montrent la série de leurs exercices qui presque tous sont dans la bonne voie» (la traduzione è di chi scrive).

<sup>13</sup> Lettera del 1 marzo 1927, *ibidem*: «Leur travail me donne un grand espoir. Je vois peu à peu se dessiner cette forme nouvelle que j'attends depuis si longtemps» (la traduzione è di chi scrive).

<sup>14</sup> Parigi, Bibliothèque nationale de France – Richelieu (d'ora in avanti BnF), *Fond Michel Saint-Denis*, 4-COL-83/355(1-4).

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

*La Danse de la Ville et des Champs* incontra una sincera approvazione da parte del pubblico; ma la critica, che ne loda la parola scenica creata dal corpo, dalla voce, dal movimento e dal gesto, non si risparmia nel constatare i problemi legati alla drammaturgia. Lo scenario, infatti, parte da un'azione estremamente semplice e lineare; esso si iscrive a tutti gli effetti nel lavoro di ricerca sulla *Comédie nouvelle*, ma, come nota Denis Gontard nell'introduzione al *Journal de bord des Copiaus*, si tratta di un esempio ancora imperfetto, per quanto pieno di promesse<sup>15</sup>.

La reazione di Copeau allo spettacolo, ricordata da Villard-Gilles nella sua autobiografia, sconcerta e ferisce profondamente i Copiaus: il Patron, che sembrava entusiasta al momento degli applausi, l'indomani si dimostra fin troppo duro, stroncando la messinscena<sup>16</sup>.

L'anno seguente, i Copiaus portano in scena una nuova creazione collettiva, dal titolo *Les Jeunes Gens et l'Araignée ou La Tragédie imaginaire*, che va in scena per la prima volta a Beaune il 27 aprile 1929<sup>17</sup>. Lo spettacolo è scritto ancora una volta da Saint-Denis e Villard-Gilles, e i personaggi princi-

---

<sup>15</sup> D. GONTARD, *Introduction*, in S. BING, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di Denis Gontard, Paris, Editions Segher, 1974, pp. 31-32.

<sup>16</sup> Cfr. J. VILLARD-GILLES, *Op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>17</sup> *Les Jeunes Gens et l'Araignée ou La Tragédie imaginaire*. Parigi, BnF, *Fond Michel Saint-Denis*, 4-COL-83/362. Lo scenario è oggi pubblicato a cura di Miloš Mistrík: cfr. Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «*Les Jeunes Gens et l'Araignée ou La Tragédie imaginaire*», in IDEM (a cura di), *Op. cit.*, pp. 259-378.

pali sono Oscar Knie e Monsieur César. Sebbene la trama mantenga un intreccio semplice, i Copiaus hanno appreso una lezione dallo spettacolo precedente: dopo esser stati criticati per la mancanza di competenze letterarie – e quindi drammaturgiche – in *La Danse de la Ville et des Champs*, si impegnano a redigere uno scenario dettagliato e completo.

Lo spettacolo dimostra che i Copiaus hanno portato a maturazione il lavoro sulle maschere, hanno completo controllo del linguaggio del corpo (pantomima, acrobatica e danza), e inseriscono all'interno della *pièce* una scena di mimo puro, della durata di venti minuti, destinata ad affascinare il pubblico. Monsieur César e Oscar Knie si propongono come prototipi e archetipi della *Comédie nouvelle*. Addirittura, la critica arriva a individuare una parentela tra Oscar Knie e i personaggi della Commedia dell'Arte<sup>18</sup>.

Ma non bisogna dimenticare che Copeau voleva essere l'iniziatore di una nuova corrente drammatica; la *Comédie nouvelle*, esattamente come la Commedia dell'Arte, avrebbe dovuto rilanciare la cosiddetta drammaturgia d'attore, fondata sulla stretta relazione e collaborazione tra produzione drammaturgica e creazione scenica. I risultati ottenuti dai Copiaus in Borgogna nel tentativo di dar vita alla *Comédie nouvelle* hanno però una forte carenza, un mancato equilibrio: gli scenari degli spettacoli collettivi che abbiamo fin qui analizzato, infatti, hanno una struttura ancora troppo esile, nella quale il coefficiente della recitazione domina il processo creativo a discapito della drammaturgia.

Una delle maggiori difficoltà incontrate dai Copiaus è infatti costituita dall'assenza di un autore che conosca gli attori e collabori con la compagnia. Come scrive Saint-Denis in *Training for the Theatre*, il gruppo ha sviluppato una grande capacità di immaginazione e ha rafforzato le competenze tecniche, ma al fine di far affiorare la *Comédie nouvelle* occorre un drammaturgo che sia in grado di sfruttare il potenziale dei Copiaus<sup>19</sup>.

Nel 1928, quindi subito dopo la messinscena di *La Danse de la Ville et*

---

<sup>18</sup> V. VINCENT, «*Les Jeunes Gens et l'Araignée*» ou «*La Tragédie imaginaire*», in "Comœdia", 12 maggio 1929, s.i.p.

<sup>19</sup> Cfr. M. SAINT-DENIS, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982, p. 27.

*des Champs* e prima di dedicarsi all'elaborazione di *Les Jeunes Gens et l'Araignée ou La Tragédie imaginaire*, Saint-Denis e Villard-Gilles entrano in contatto con Charles-Ferdinand Ramuz, un autore svizzero interessato al lavoro di Copeau e dei suoi allievi. Come riportato nel *Journal de bord des Copiaus*, a luglio di quell'anno i tre annunciano alla compagnia che inizieranno a lavorare a un nuovo scenario<sup>20</sup>. Nella sua autobiografia, Villard-Gilles descrive l'incontro tra l'autore e i Copiaus come la promessa di una collaborazione tra poeta drammatico e troupe di attori: Ramuz non ha esperienza come drammaturgo (l'esperienza più vicina al teatro era stata la scrittura del libretto per l'opera da camera *Histoire du soldat* composta da Igor Stravinskij nel 1918), ma lo stile bucolico dei suoi racconti sembra coincidere con la poetica dei Copiaus; a loro volta, i Copiaus hanno impressionato e ispirato la creatività di Ramuz, che aveva assistito a una rappresentazione in Svizzera di *La Danse de la Ville et des Champs* e in una lettera a Copeau (del 17 giugno 1928) ne aveva lodato le qualità innovative<sup>21</sup>. Saint-Denis e Villard-Gilles trascorrono un mese a Muzot, in Svizzera, dove lavorano con Ramuz al nuovo progetto di messinscena: l'intesa creativa sembra perfetta ed entusiasmante, e produce uno scenario che Villard-Gilles ricorda come *remarquable*<sup>22</sup>.

Questo scenario, intitolato *La Guerre des Filles et des Garçons*, conservato presso il Fond Michel Saint-Denis, è costituito dal progetto accennato di un *jeu* in quattro parti<sup>23</sup>. Il testo dattiloscritto in quattro fogli è stato spedito da Ramuz a Saint-Denis il 18 luglio del 1930, ma la data riportata sul documento è il 20 giugno 1928. Lo scenario presenta una struttura ben definita e riassume quella che sarà – o meglio, che avrebbe dovuto essere – la trama. La vicenda è ambientata in un villaggio di campagna e lo svolgimento della *pièce* è scandito in quattro parti, brevemente descritte.

Per quanto appena abbozzato, lo scenario sembra incontrare

<sup>20</sup> Cfr. S. BING, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>21</sup> Cfr. C.-F. RAMUZ, *Lettre à Jacques Copeau*, 17 giugno 1928, in C.-F. Ramuz, *ses amis et son temps*, VI, 1919-1939, Paris, La Bibliothèque des arts, Lausanne- 1970, p. 177, citato in D. GONTARD, *Commentaire*, in S. BING, *Op. cit.*, pp. 209-210, n. 265.

<sup>22</sup> Cfr. J. VILLARD-GILLES, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>23</sup> *La Guerre des Filles et des Garçons*. Parigi, BnF, *Fond Michel Saint-Denis*, 4-COL-83/369.

l'equilibrio tra la lingua dei Copiaus – ovvero una lingua pensata e sviluppata esclusivamente per la scena – e una struttura drammatica più congrua rispetto alle creazioni collettive precedenti. Purtroppo, l'ingerenza di Copeau, che preme per leggere il testo non appena sia stato scritto, convince Ramuz di non avere l'indipendenza necessaria alla scrittura, e lo spinge a tirarsi indietro<sup>24</sup>. Ciononostante, il dato interessante è che l'esistenza stessa di questo documento testimonia il tentativo, da parte dei Copiaus, di fare un ulteriore passo verso la *Comédie nouvelle*: ovvero quello di instaurare una relazione consolidata e duratura con un poeta drammatico da stimolare, con un autore che conosca le potenzialità sceniche degli attori della compagnia e sappia sfruttarle e valorizzarle.

Il fallimento del progetto inasprisce ulteriormente le condizioni di lavoro dei Copiaus, che ormai si ritengono maturi sia sul piano artistico che su quello organizzativo e aspirano all'emancipazione dal Patron. Nel giugno del 1929, Copeau, nel pieno di una crisi spirituale e proiettato verso il possibile incarico come direttore della Comédie Française, scioglie i Copiaus e congeda tutti i componenti della compagnia. La delusione del gruppo è acuita dalla consapevolezza del livello artistico raggiunto. Sia Saint-Denis che Villard-Gilles, ricordando quel momento particolare della vicenda borgognona, parlano del loro gruppo come di uno strumento scenico pregnante della cultura teatrale che Copeau aveva faticosamente riscoperto, al quale mancava solo un autore in grado di elaborare dei testi a misura delle competenze attoriali che avevano sviluppato nell'arco di quasi dieci anni, ma che fossero anche validi sul piano drammaturgico<sup>25</sup>.

Questa nuova formula produttiva si pone alla base della poetica della Compagnie des Quinze, fondata da Saint-Denis e da alcuni ex Copiaus a Parigi, subito dopo lo scioglimento dei Copiaus. Parte integrante della compagnia, è il drammaturgo André Obey, che non solo è tra i pochi ad aver assistito alla prova generale del *Nô Kantan*, ma ha anche seguito con assiduità le tournée dei Copiaus. Con Obey, le risorse espressive di quel gruppo di attori (danza, canto, mimo e maschere) sono perfettamente integrate alla scrittura, e poste al servizio di drammi ben più solidi degli spettacoli collettivi

<sup>24</sup> Cfr. J. VILLARD-GILLES, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>25</sup> Cfr. M. SAINT-DENIS, *Op. cit.*, pp. 26-27; J. VILLARD-GILLES, *Op. cit.*, pp. 153-154.

creati in Borgogna. Gli esercizi corporali che compongono il repertorio espressivo costruito sin dagli anni dell'École du Vieux-Colombier divengono elementi scenici e drammaturgici all'interno degli spettacoli della compagnia: *Noé*, *Le Viol de Lucrece*, *La Bataille de la Marne*, *Loire*, *Vénus et Adonis* e *Don Juan*.

I Quinze stabiliscono dunque un nuovo equilibrio nella creazione dello spettacolo; questo equilibrio prevede l'idea di un teatro nuovo, che deriva per discendenza elettiva dalla Commedia dell'Arte: un teatro fondato sulla sintesi tra la lingua scenica costruita dai Copiaus in Borgogna, e prima ancora all'École du Vieux Colombier, e il lavoro di un autore capace di dar forma a strutture drammaturgiche consistenti.

Questo nuovo assetto produttivo è fondamentale al fine di comprendere il passaggio dalla classica figura di autore a quella di *dramaturg*. Infatti, Obey sfrutta la rinnovata arte dell'attore dei discepoli di Copeau per vivificare l'arte della drammaturgia; si impegna a recuperare quello che Fergusson chiama «realismo antico e medievale»<sup>26</sup>, ovvero quelle forme drammatiche che si erano sviluppate prima del razionalismo moderno: la commedia popolare francese fino a Molière, il teatro elisabettiano e la Commedia dell'Arte. Ed è proprio per questa connivenza tra autore e attori, entrambi rivolti verso un'antica tradizione drammatica, che i primi spettacoli della Compagnie des Quinze, in particolare *Noé* e *Le Viol de Lucrece*, rappresentano il risultato che più si è accostato alla *Comédie nouvelle*, e quindi all'idea di quel teatro nuovo che Copeau ricercava da circa vent'anni.

Alla luce di quanto detto, il ruolo che Obey ricopre all'interno della Compagnie des Quinze è quello che si può definire, parafrasando Meldolesi, garante della comunicabilità tra dramma e scena<sup>27</sup>. Ed è proprio all'ombra di questo divenire che si fonda la figura del *dramaturg*: in quanto addetto al buon funzionamento delle ruote teatrali, ovvero alla connessione efficace e costante tra lingua scenica, struttura drammaturgica e pubblico.

---

<sup>26</sup> F. FERGUSSON, *Op. cit.*, p. 256.

<sup>27</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Introduzione*, in C. MELDOLESI e R. M. MOLINARI (a cura di), *Op. cit.*, pp. 13-14.