

Regia e romanzo.

Una questione storiografica alla prova dei fatti

Marta Marchetti

Premessa

La messinscena di un romanzo non è una novità nella storia del teatro europeo. Al contrario, dietro a scelte produttive sempre più orientate in tale direzione, si cela un lungo processo che, a partire dalla comune rigenerazione settecentesca di romanzo e teatro,¹ spinge a considerarne l'intreccio come un territorio particolarmente fertile in cui indagare le trasformazioni della pratica scenica. Gli studi teatrali più recenti sottolineano la necessità di considerare gli adattamenti del romanzo in termini di produzione e ricezione dell'evento scenico, piuttosto che di confronto tra generi letterari.² Ciò è per altro anche il presupposto utile per discutere l'ipotesi storiografica avanzata da Jean-Pierre Sarrazac in uno studio del 2005, in cui spiegava l'apparizione del regista moderno come risolto di una cultura comune a romanzo e teatro.³

¹ Claudio Meldolesi, *Romanzo e vita scenica: la coesistenza delle forme*, in Teatro Aperto (a cura di), *Il teatro nascosto nel romanzo*, Il principe Costante, Milano 2005, p. 28.

² Per una ricognizione delle principali teorie sull'adattamento applicate alla scena teatrale si veda Frances Babbage, *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature*, Bloomsbury, London 2017 (in particolare il primo capitolo). Nello specifico degli adattamenti del romanzo sulle scene contemporanee, oltre ai casi studio esaminati nel volume sopracitato, si vedano anche: Kara Reilly (ed.), *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, Palgrave, London 2018, pp. 91-175; Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Rubbettino, Catanzaro 2016. Per quanto riguarda la scena tra Settecento e Ottocento la bibliografia è molto vasta. Si rimanda, a titolo indicativo, a Ead., *La Pamela, Carlo Goldoni et l'écriture du roman en scène*, in Sabine Chouache, Estelle Doudet, Olivier Spina (éd.), *Écrire pour la scène (xve-xviii siècle)*, «European Drama and Performance Studies», 2, 9 (2017), pp. 241-262; Francesca Saggini, *The Gothic Novel and the Stage*, Routledge, London-New York 2015.

³ Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, «Genesis. Revue internationale de critique génétique», 26 (2005), pp. 35-50. Per una ricognizione del dibattito sulla regia negli studi italiani si veda: Lorenzo Mango, *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, «Culture teatrali», 13 (2005). Per ulteriori sviluppi si rimanda a: Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006; Mara Fazio, *Regie teatrali: dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2006; Roberto Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni di Pagina, Bari, 2007; Jean-Pierre Sarrazac, Marco Consolini (éd.), *Avènement de la mise en scène / Crise du drame. Continuités-discontinuités*, Edizioni di Pagina, Bari 2010; Claudio Longhi (a

In questo articolo si intende innanzitutto riprendere la prospettiva teorico-metodologica aperta dallo studioso francese che, analizzando il lavoro di André Antoine, discute il concetto di romanizzazione⁴ su un piano propriamente scenico oltre che drammaturgico. In secondo luogo, intendiamo verificarne gli sviluppi al di fuori del caso studio preso in esame, misurandone la portata processuale e la sua evoluzione nel tempo. Cercheremo di capire se l'affermazione di Antoine, che nel 1903 spiegava il lavoro del regista come il descrivere del romanziere,⁵ sia ancora valida a distanza di pochi anni quando, sempre a Parigi, Jacques Copeau lavorava ai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Crediamo infatti che solo un'indagine storica rivolta all'unicità e all'imprevedibilità dei singoli eventi scenici permetta di allargare lo sguardo su fenomeni culturali più ampi come quello di una pratica registica che sempre più, nel corso di tutto il xx secolo, si è attuata nel solco di ciò che Cesare Molinari ha definito come «la linea del romanzo».⁶

Romanizzazione del teatro (e non del dramma)

È Michail Bachtin a usare il termine *romanizzazione* per spiegare la presa egemonica della forma romanzo che, nella sua peculiare capacità di rappresentare l'incompiuto e il divenire, ha continuato dalla metà del Settecento a contaminare i generi letterari confinanti rendendoli più plastici e liberandoli da canoni e regole.⁷ In questa prospettiva uno sguardo alla drammaturgia europea da Diderot a Beckett, nell'antologia suggerita da Luigi Allegri,⁸ è in sé sufficiente a mostrare che anche la scrittura per la scena fu coinvolta in tale processo. Nelle lunghe didascalie del dramma borghese, nelle azioni romanzesche dei melodrammi inglesi e francesi ottocenteschi, nell'epicizzazione del dramma naturalista europeo, fino al teatro brechtiano e a quello di Beckett, troviamo tracce di quel processo di apertura e ibridazione cui artefice è la cultura del romanzo.⁹ Franco Perrelli, a proposito di August Strindberg, parla di una «competizione tra romanzo e dramma (...) consu-

cura di), *La regia in Italia, oggi*. Per Luca Ronconi, «Culture teatrali», 25 (2016); Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.

⁴ È il filosofo e critico Michail Bachtin a introdurre negli studi letterari il neologismo romanizzazione. Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse* cit., pp. 36-37.

⁵ Cfr. André Antoine, *Causeries sur la mise en scène* (1903), in Jean-Pierre Sarrazac, Philippe Marcerou (éd.), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Actes Sud-Papiers, Arles 1999, p. 108.

⁶ Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 152.

⁷ Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Torino, Einaudi 1979.

⁸ Cfr. Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma- Bari 2006.

⁹ Per uno sguardo di insieme si veda Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, Paris 2004; Ead., *La Relation roman-théâtre du xviiiè siècle à nos jours. Théorie, études de textes*, tesi di dottorato, Université Paris III, 1999. Sulla crisi della forma dramma-

mata nella contaminazione genetica dei generi».¹⁰ Pier Mario Vescovo sintetizza così il mutamento storico:

se il romanzo che precede il “grande romanzo” - a grandi linee quello europeo del diciannovesimo secolo - risulta composto di scene per sudditanza alla tragedia o per tutela esercitata dalle forme drammatiche su quelle narrative, possiamo fin d’ora sostenere che alcune delle esperienze più rilevanti del teatro del xx secolo si definiscano per un’influenza di dominio o per una tutela uguale e contraria: influenza e tutela del romanzo sulle forme drammatiche.¹¹

Eppure, per comprendere in che modo il romanzo abbia determinato così profondamente la cultura teatrale moderna è necessario spostare l’analisi al di là dei processi di scrittura drammaturgica, verso quella pratica conoscitiva e cognitiva che, nell’operato del regista, apre la possibilità di mettere in atto processi creativi visivi. Ciò a partire dalla gran quantità di romanzi messi in scena al volgere del XIX secolo che è infatti «l’indizio più vistoso di un procedimento generale che segna la letteratura drammatica dell’intero Novecento teatrale, ossia la romanizzazione».¹² Inserendosi in questa prospettiva, Sarrazac considera il caso del teatro naturalista francese in base alle metodologie di lavoro che accomunano romanziere e regista. Sia per Émile Zola che per André Antoine la modalità conoscitiva e interpretativa usata, e documentata dai quaderni preparatori dell’uno e dai protocolli esecutivi dell’altro, è quel paradigma indiziario che accomuna il genere *detective story* di metà Ottocento (Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle) alle scienze mediche e alle scienze umane come la psicanalisi, la fisiognomica o la critica d’arte. Si tratta, spiega lo studioso francese citando Carlo Ginzburg,¹³ di un metodo basato sull’inchiesta e sull’analisi, sulla ricerca dell’indizio e sulla comprensione del tutto attraverso il dettaglio. Un nuovo modo di guardare, necessario a catturare una realtà non più visibile a occhio nudo. Questa metodologia di lavoro, spiega Sarrazac, rivela l’aspirazione dell’artista del naturalismo a occupare una posizione sociale molto simile a quella di un medico che tramite gli strumenti della semeiotica poteva «diagnostiquer les maladies inaccessibles à l’observation directe basée sur des symptômes superficiels, parfois insignifiants aux yeux du profane».¹⁴ Il teatro, come il romanzo, diventa un luogo sperimentale dove far agire l’occhio

tica classica, fondamento teorico della relazione romanzo/teatro in epoca moderna, si rimanda a Péter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000.

¹⁰ Franco Perrelli, *Il mulo di Lessing*, «Drammaturgia», XII, 2 (2015), p. 138.

¹¹ Pier Mario Vescovo, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Marsilio, Venezia 2011, p. 210.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, pp. 1-30.

¹⁴ André Antoine cit. in Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse* cit., p. 41.

clinico dell'artista. Come il medico, così il romanziere e il regista cercavano tracce per fare diagnosi, ma soprattutto per ricostituire la propria visione della realtà. A partire dalla convinzione che «la mise en scène moderne devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman»,¹⁵ Antoine scriveva la scena per «completer l'oeuvre de l'écrivain». ¹⁶ Ma se questo vale per *La Terra*, il romanzo di Zola messo in scena al Théâtre Antoine nel 1902, è già così per *La potenza delle Tenebre* di Lev Tolstoj (1888) o per *La signorina Giulia* di Strindberg (1893). La «conscience narratrice»¹⁷ di Antoine si realizza attraverso il lavoro di regia che sottintende, nel caso del regista francese, «l'écriture romanesque de Zola». ¹⁸

L'ipotesi di Sarrazac si formula su una congiuntura storica ben precisa, ovvero la crisi del dramma moderno e la sua epicizzazione; quella stessa congiuntura alla base di ciò che Claudio Longhi ha definito «romanizzazione di montaggio» intesa come «paradigma semantico-formale della drammaturgia del xx secolo». ¹⁹ Se è innegabile l'intreccio tra scrittura drammaturgica e performativa nella storia della regia, esso pone un apparente ostacolo per proseguire lo studio della relazione regia/romanzo. La romanizzazione del teatro e quella del dramma hanno in comune, nel naturalismo francese, elementi di crisi e obiettivi estetici e morali che rendono unitario il discorso in quel preciso contesto. Ma cosa succede in un panorama spettacolare già emancipato dal problema delle forme letterarie e, soprattutto, consapevole dell'acquisizione di un linguaggio scenico autonomo? In che modo una romanizzazione del teatro continua a nutrire la visione registica al di là dell'intenzione di completare il dramma?

Una finestra per Les frères Karamazov di Jacques Copeau

Apparentemente l'adattamento *Les frères Karamazov*, scritto a quattro mani da Jacques Copeau e Jean Croué, non ha nulla di innovativo. ²⁰ È un dramma

¹⁵ André Antoine cit. in *ivi*, p. 36.

¹⁶ *Ivi*, p. 37.

¹⁷ *Ivi*, p. 44.

¹⁸ p. 42. Importante ricordare, da questo punto di vista, che sulle scene francesi dal 1873 furono moltissimi gli spettacoli teatrali tratti dai romanzi di Zola, che costituiscono un preciso fenomeno socio-culturale. Cfr. Genevieve De Viveiros, «*Les romans mis en pièces*»: étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du xix^e siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902), tesi di dottorato, Università di Toronto, 2009. Sulle implicazioni sceniche di tale fenomeno si veda della stessa autrice, *Choses vues: la mise en scène des adaptations théâtrales de Zola au xix^e siècle d'après les fonds de l'ART*, in Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano (éd.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Éditions du Septentrion, Lille 2014, pp. 218-231. Per una collocazione del fondo ART di Parigi nel dibattito storiografico sulla regia moderna si veda Françoise Péllisson-Karro, *Régie théâtrale et mise en scène (1911-1939): l'Association des Régisseurs de Théâtre*, Éditions du Septentrion, Lille 2014.

¹⁹ Claudio Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa 1999.

²⁰ Diversi studi su questo testo hanno dimostrato quanto proprio il suo classicismo contenga elementi

in cinque atti scritto faticosamente tra il 1908 e il 1911 con l'intenzione di ricomporre in forma teatrale il lungo e discusso romanzo russo. Eppure, quel lavoro fu l'*incipit* di una fondamentale avventura scenica in cui l'autorialità registica diventa con gli anni sempre più definita. Dei *Karamazov* di Copeau si iniziò a parlare fin dalla metà degli anni Dieci dopo che, nel marzo 1914, lo spettacolo fu ripreso al Théâtre Vieux Colombier di Parigi. Siamo nel pieno del Modernismo europeo e per Copeau è ormai netta la convinzione che la pratica scenica affidata alla guida del regista sia la sola possibilità per fare del teatro un'arte. I testi operativi che documentano la messinscena di *Les frères Karamazov*, conservati nel Fonds Jacques Copeau di Parigi, sono utili a comprendere quanto la trasformazione in atto abbia trovato nuovi stimoli nell'arte del romanzo.

A uno sguardo di insieme di questi materiali è facile riconoscere una pratica di lavoro mossa dal paradigma indiziario, poiché il quaderno di regia rivela dettagli apparentemente marginali, il cui senso si definisce solo in relazione al processo di realizzazione dello spettacolo, verificabile attraverso lo studio dei documenti usati dal *régisseur* (*livre de conduite* e dossier di *régie*). Sofferamoci dunque su uno di questi dettagli per cercare i risvolti di una romanzizzazione del teatro che non procede più attraverso la semplice descrizione della scena. Si tratta di un passaggio tratto da una prima stesura delle note di regia, in una forma incompleta e frammentaria ma sufficiente a mostrare un'attenzione specifica alla condizione materiale della scena. A proposito del III e V atto, ambientati entrambi nel salotto di casa Karamazov, Copeau scriveva: «fenêtre en épaisseur à peu près carré à vitraux de deux couleurs praticable du genre de celle de Paris».²¹ Le finestre abbondano nei romanzi di Dostoevskij al punto che esse sono state considerate dalla critica sia per la loro presenza simbolica e metaforica che come referente socio-culturale preciso.²² La finestra di casa Karamazov nella regia di Copeau sembra assolvere entrambe le funzioni. Vediamo come ciò avviene, al fine di evidenziare quanto il lavoro di notazione del regista abbia prodotto, oltre a nuovi significati, anche immagini inattese.

innovativi. Per quanto riguarda la cultura letteraria francese di veda Eleonora Sparvoli, *Dostoevskij alla francese. Les frères Karamazov di J. Copeau e J. Croué*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 613-630; da un punto di vista scenico rimando a Livia Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau*, «Teatro e Storia», XII, 19 (1997), pp. 201-228.

²¹ FK2, p. 3. La citazione è tratta da un *corpus* di 3 pagine manoscritte che sembrano avere la stessa origine. Si rimanda all'Appendice per la descrizione dei materiali conservati nel Fonds Copeau e per le abbreviazioni utilizzate.

²² Cfr. Gian Piero Piretto, *Fessure, fenditure, voragini: le finestre di Dostoevskij*, «Europa Orientalis», 15 (1997), pp. 77-101. Fa eccezione in questo studio proprio la finestra di casa Karamazov che nel romanzo, spiega Piretto, non ha la funzione di cronotopo.

In primo luogo, va precisato che, nell'adattamento, la finestra di casa Karamazov compare nella didascalia che apre il III atto, senza alcuna specifica se non quella del suo posizionamento in primo piano sulla sinistra della scena.²³ Ritroviamo la parola finestra verso la fine dell'atto, quando si prefigura il delitto del vecchio Fëdor Karamazov, tema centrale del romanzo.²⁴ Smerdjakov, figlio illegittimo e servitore nella casa, confida al fratello Ivàn la possibilità di un'azione omicida per cui entrambi avrebbero un alibi; mentre a esserne inevitabilmente coinvolto sarebbe l'iracondo Dimitrij una volta arrivato a casa del padre, in quella stessa notte, per sorprendere il vecchio con l'amata Grušenka. Le logiche domande di Ivàn danno alle repliche di Smerdjakov la dimensione di una pianificazione concreta, in cui è precisato che il fronteggiarsi dei due rivali in amore avverrà da una parte all'altra della finestra dove è previsto l'incontro notturno: «Grouschenka doit frapper à la fenêtre que voici, d'abord deux coups espacées, suivis de deux coups précipitées».²⁵ La finestra ricompare poi nella didascalia in cui sono precisati gli spostamenti del vecchio padre che ora vediamo muoversi sulla scena del delitto: «on entend nettement à la fenêtre de gauche retentir le signal [...]. Feodor [...] s'approche de la fenêtre [...]. Il œuvre doucement la fenêtre et se penche pour voir au dehors [...] [Feodor] à la fenêtre, continue à parler [...]».²⁶

Sulla base di questi elementi non è possibile riconoscere alla finestra una funzione metaforica e simbolica, come peraltro mostra lo studio di Livia Di Lella su drammaturgia e spazio scenico, in cui essa non è considerata tra i cronotopi letterari che permettono di raffigurare l'azione dei Karamazov.²⁷ Su un piano propriamente scenico, è invece proprio la finestra a funzionare da luogo di soglia poiché attraverso e intorno a essa il regista realizza un blocco spazio-temporale preciso e necessario per creare una dimensione corporea specifica: in altre parole, un cronotopo

²³ FK4, p. 95. Mi riferisco per tutti i rimandi al dramma di Copeau e Croué, alla seconda edizione uscita per la NRF nel 1911, nell'edizione usata per comporre il *livre de conduite*

²⁴ Sulle implicazioni psicanalitiche dell'omicidio Karamazov si veda Sigmund Freud, *Dostoevskij e il parricidio* (1927), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1969, pp. 321-343.

²⁵ FK4, p. 131.

²⁶ Ivi, p. 136.

²⁷ Cfr. Livia Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau* cit. La studiosa riconosce tutti i luoghi di soglia individuati da Bachtin nel suo *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968. Secondo Bachtin il cronotopo, letteralmente spazio-tempo, è quella forma di interconnessione artistica attraverso la quale la letteratura si appropria di uno spazio e di un tempo storico o immaginario. Lo studioso dedica una lunga e approfondita ricerca dei cronotopi letterari, perché secondo lui queste forme sono il principio organizzatore dei soggetti romanzeschi e stabiliscono l'immagine dell'uomo rappresentato. Nel caso di Dostoevskij il principale cronotopo è la soglia, a cui si riferiscono tutti gli altri presenti nei suoi romanzi (scale, porte, corridoi, icone etc.). Cfr. Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (1937-38), in Id., *Estetica e romanzo* cit., pp. 231-405.

scenico.²⁸ Se rileggiamo questo III atto considerando le note di regia di Copeau nella stesura più avanzata (per la stagione del Vieux-Colombier 1921-'22), ci accorgiamo che la finestra non è semplicemente un elemento che separa interno ed esterno, né l'apertura attraverso cui guardare un paesaggio. Le note precisano, per esempio, che Smerdjakov, quando riporta al fratello i dettagli sul delitto, è lontano dalla finestra,²⁹ troppo perché si possa pensare che ciò che descrive corrisponda a un'immagine reale incorniciata in quell'apertura. Tanto più che la finestra in questione ha vetri di due colori diversi che difficilmente permetterebbero di vedere nitidamente attraverso. Capiamo inoltre che essa non è più sulla sinistra della scena, come indicato nella didascalia del dramma, ma si trova al centro e diventa così un inevitabile punto di attrazione per l'occhio dello spettatore. Il piano luci definisce l'immagine («dehors de la fenêtre une belle nuit bleu»),³⁰ fissa su una scena in cui la modulazione dell'intensità luminosa è in continua variazione grazie a porte che si aprono e chiudono lasciando filtrare la luce. A rendere la finestra qualcosa di più di una semplice apertura ottica, è la posizione dell'attore che interpreta Smerdjakov che, quando spiega la dinamica del delitto, non è semplicemente lontano dalla finestra ma proprio davanti. Una sovrapposizione che orienta la comunicazione a un contatto più profondo rivolto all'interiorità del personaggio e che contribuisce alla resa scenica della complessità del romanzo: il delitto del vecchio Karamazov è infatti il risultato dell'azione condivisa tra chi ha stimolato il pensiero omicida (Ivàn), chi lo ha interpretato esplicitamente (Dimitrij) e chi è riuscito a eseguirlo nello spazio reale (Smerdjakov). La valenza simbolica della finestra, però, non potrebbe funzionare da cronotopo scenico se Copeau non avesse ricercato in quell'oggetto anche un referente socio-culturale specifico che, ci dicono esplicitamente le note, rimanda all'architettura haussmanniana della Parigi di fine Ottocento. Si tratta dunque di capire perché, per avvicinarsi all'universo dostoevskijano, Copeau abbia usato un dettaglio architettonico non prelevato dal contesto originario bensì familiare ad attori e spettatori del Vieux-Colombier.³¹

²⁸ Patrice Pavis usa la nozione bachtiniana di cronotopo per l'analisi dello spettacolo che, scrive, non può prescindere dall'individuazione di «un'immagine del mondo che sia tanto concreta quanto astratta, che permetta una metaforizzazione spaziale e un'esperienza temporale» (Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2004, p. 199). Per quanto riguarda l'analisi del cronotopo nei casi di spettacoli tratti di romanzi si veda Frances Babbage, *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature* cit., cap. 5.

²⁹ «Il est devant la fenêtre milieu lointain» (FK3, p. 24). Nel *livre de conduite* la nota manoscritta è: «devant la fenêtre» (FK4, p. 132).

³⁰ FK5/*Lumière*, una pagina dattiloscritta. La progettazione delle luci per la messinscena del 1914 è riportata integralmente in Jacques Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, édition de Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis, Norman Paul, Gallimard, Paris 1979, p. 182.

³¹ Le liste che descrivono accessori, mobili, costumi e parrucche per la stagione 1921-'22, documentano l'uso di elementi tipici della cultura russa inseriti però in una scena dalle caratteristiche prevalentemente occidentali. Per esempio, a proposito del terzo atto, è specificata la presenza nel salotto,

Voir clair: *il dialogismo dei Karamazov in scena.*

Il momento dell'omicidio è raccontato a distanza di due mesi dal suo compimento. Siamo nel quinto atto ed è nuovamente Smerdjakov, l'artefice materiale, a riferire al fratello Ivàn ogni singolo dettaglio: l'attesa, il segnale, Fëdor che si affaccia alla finestra, i rumori che dal giardino gli permettono di capire che Dimitrij non ha avuto il coraggio di colpire il padre e che, fuggendo, ha lottato contro il guardiano di casa Karamazov.

Si je n'avais pas le courage, la force de profiter de circonstances et d'accomplir moi-même la besogne, tout était à recommencer !... Au cri poussé par Grigori, Feodor Pavlovitch, épouvanté, rentrait ici précipitamment. Moi, j'étais caché, là derrière le pilier... Le vieux n'avait pas fait trois pas que, m'étant élané, j'avais saisi le presse-papier en fonte... tenez... celui-ci... cela pèse trois livres... et je lui assenai de toutes mes forces un coup sur la tête... Cela entra par le coin... Il ne jeta même pas un cri et s'affaissa. Je le frappai, une seconde, une troisième fois. Je m'aperçus alors qu'il avait le crane fracassé [...].³²

Ciò che colpisce di questo racconto, ancor più che l'efferatezza del delitto, è che esso avviene proprio là dove lo spettatore ha visto prendere forma l'idea dell'omicidio e con esso l'incarnazione di una molteplice azione. A casa di Fëdor Karamazov, ora illuminata completamente con «lumièrre froide et jaune»,³³ pesa di nuovo l'assenza di Dimitrij (in prigione accusato dell'omicidio) mentre rivive l'intesa silenziosa tra Smerdjakov e Ivan. Charles Dullin in un denso studio sul personaggio del lacchè, che creò una prima volta nel 1911, nota che in fondo per il regista è stato facile ricostruire in scena il delitto del vecchio Karamazov, poiché «in quel momento la scena è buia e il sipario cala».³⁴ Ciò che invece lo costringe a una pratica complessa, spesso penosa e frustrante, riguarda il modo di far lavorare l'attore sulla frequenza con cui ogni azione, personaggio o gesto viene ripetuto in momenti diversi. Restando all'esempio di Smerdjakov, non è solo l'esecuzione virtuale dell'omicidio a essere frammentata nel tempo; c'è anche la sua storia

oltre che di un'icona, anche di una stufa tipica della casa rurale russa: «se renseigner sur la forme exacte du poêle russe, du poêle sur lequel on peut se coucher. Au besoin demander à Pitoëff d'en donner un croquis exact». Subito dopo troviamo un mobile in stile Louis-Philippe con la seguente specifica «Au milieu de ce mobilier occidental, quelques détails très particulièrement russes» (FK5/*Meubles et accessoires*, 2 pagine dattiloscritte, p. 2). Le parrucche usate dagli attori non sono connotate geograficamente se non in qualche caso, come ad esempio per il personaggio del servitore Grigorij che usava «une perruque grise paysan russe» (FK5/*Perruques*, 2 pagine dattiloscritte, p. 1). Si ricorda che scene e costumi erano stati realizzati nel 1911 da Maxime Dethomas, a cui in queste liste ci si riferisce con frequenza.

³² FK4.

³³ FK5/*Lumière*.

³⁴ Charles Dullin, *Alla ricerca di Smerdjakov* (1911), in Id., *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura e con un saggio di Daniele Seragnoli, La Casa Usher, Firenze 1986, p. 31.

personale, di cui l'evocazione del nome materno (Lizaveta Smerdjaščaja) rivela di volta in volta un nuovo dettaglio; e quel suo modo di occupare lo spazio – strisciando contro i muri, nascondendosi, avvicinandosi a passo di lupo... – che non ha mai lo stesso significato. Copeau racconta così il lavoro con gli attori durante le prove dei *Karamazov*:

Travail ingrat, pénible et qui paraît absurde. Cependant, certaines choses sont déjà fixées. Quand nous aurons travaillé pendant une dizaine de jour, régulièrement, de 1h½ à 5h½, je crois qu'on commencera à *voir clair* et que tous ces cabots me paraîtront moins idiots.³⁵

Bisogna ricordare che all'epoca era il regista di professione Arsène Durec a dirigere *Les frères Karamazov* mentre Copeau, ai primi passi in quel difficile mestiere, seguiva il processo con cui personaggi di finzione diventavano uomini in carne ed ossa. A spingere Dullin a dar voce al suo personaggio in un immaginario dialogo è l'incompletezza sulla vita di Smerdiakov: «le storie non ne parlano e il mio amico Copeau non ha saputo darmi informazioni».³⁶ Dullin, che ha per le mani oltre al copione anche il romanzo, ripercorre il dramma scena per scena, confrontando la sua visione delle cose con quella del suo interlocutore immaginario. Spiega che spesso le «scene mute [sono] più importanti del testo stesso»³⁷ così come un'intonazione può diventare un modo per uscire dalla «convenzione teatrale ordinaria».³⁸ In questo processo creativo la guida di Copeau diventa sempre più importante non solo per «la sua intelligenza critica»³⁹ o perché è il regista stesso a leggere la parte di Ivàn⁴⁰ durante le prove, ma anche per quei piccoli interventi che sollecitano l'invenzione drammatica degli attori al di là del testo. «Laddove la verità dei caratteri e la sincerità languono, la forma perde ogni valore e si svuota di ogni significato»:⁴¹ in questa asserzione leggiamo l'autorialità scenica di Copeau, se pur guidata dalla ferma esigenza di rispettare il romanzo nella trasposizione spettacolare. Seguire il lavoro degli attori per *vedere chiaramente* i *Karamazov* era il solo modo per proseguire un'esperienza personale di adattamento, quella di una lettura del romanzo molteplice e multiforme ma vera e sincera. Copeau,

³⁵ Copeau alla moglie Agnès, lettera non datata, cit. in *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)*, lettres réunies et annotées par Marco Consolini et Jacques-Paul Dauriac, «Revue d'Histoire du Théâtre», LXV, 258 (2013), p. 139. Corsivo mio.

³⁶ Charles Dullin, *Alla ricerca di Smerdjakov* cit., p. 23.

³⁷ Ivi, 30.

³⁸ Id., *Nascita e vita dei personaggi* (1946), in Id., *La ricerca degli dei* cit., p. 35.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Dullin ricorda che questa prassi, dovuta a imprevisti nella distribuzione, «ci mise su un piano di parità che consolidò la mia posizione» (*ibidem*). Fu poi A. Durec a interpretare Ivàn, ruolo che Copeau prese nel 1914.

⁴¹ Jacques Copeau, *Il mestiere a teatro* (1909), in Id., *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, La Casa Usher, Firenze 2009, p. 100.

che non conosceva il russo, aveva letto *I fratelli Karamazov* in due diverse traduzioni;⁴² aveva ascoltato André Gide leggerne solo per lui alcuni brani tradotti all'impronta dall'edizione tedesca⁴³ e aveva discusso di Dostoevskij con gli amici e colleghi della «Nouvelle Revue Française»; nel giugno 1910, durante un viaggio in Russia, aveva visitato un vero monastero ortodosso e incontrato il poeta simbolista Valerij Brjusov che gli aveva parlato di Dostoevskij e dei tanti documenti inediti, tra cui «des cahiers de notes».⁴⁴ Non sappiamo se durante quel viaggio sia stato anche a Staraja Russa, laddove *I fratelli Karamazov* era stato scritto e ambientato.⁴⁵ Ma è certo che nel procedere alla riscrittura del romanzo l'importanza del contesto si manifestava sempre più chiaramente; e con esso diventava urgente praticare l'adattamento fuori dai confini dell'opera letteraria. Il contatto con il mondo reale, nel suo divenire e nella sua incompiutezza, è lo strumento euristico con cui Copeau ha letto il romanzo ed è il principale *medium* per tradurlo scenicamente. Da questo punto di vista va riconsiderata l'affermazione con cui egli ne sottolinea il valore drammatico. Il dialogo a cui si riferisce nelle note scritte nel 1911 non è semplicemente lo scambio verbale che intercorre tra i personaggi nel romanzo, né solo l'azione che esso stimola, ma è la rispondenza interna del lettore che, nel caso dei Karamazov – scrive Copeau – è già uno spettatore.⁴⁶ *Assistere* alle vicende che portano al delitto del vecchio Fëdor significa infatti assumere una prospettiva *altra*, che dà accesso al dialogismo nel senso più ampio del termine, quello che a partire dalla parola romanzesca agisce fra culture e forme culturali. Sia gli studi di teoria della letteratura che quelli specificamente teatrali concordano nel considerare il dialogismo bachtiniano al di là del dialogo tra i personaggi, in quel mondo possibile creato da lettori e spettatori.⁴⁷

⁴² Cfr. Livia Di Lella, *À propos de l'adaptation des Frères Karamazov*, in Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau (éd.), *Copeau l'éveilleur*, «Bouffonneries», 34 (1995), pp. 78-88.

⁴³ Frank Lestringant, *Gide conférencier au Vieux-Colombier (1922)*, in Gide, Copeau, Schlumberger: *L'art de la mise en scène*, textes réunis par Rober Kopp et Peter Schnyder, Gallimard, Paris 2017, pp. 39-67.

⁴⁴ Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, vol. I: 1901-1915, Seghers, Paris 1991, p. 497. Fu Gide a indirizzare Copeau da Brjusov che fu anche consulente letterario al Teatro-Studio di V. Mejerchol'd influenzandolo profondamente. Cfr. Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, L'Age de l'Homme, Lausanne 1994, p. 26.

⁴⁵ Cfr. Gian Piero Piretto, *Staraja Russa e Pietroburgo: realtà provinciale e reminiscenze metropolitane in I Fratelli Karamazov di F.M. Dostoevskij*, in Id., *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Bejly, Bulgakov*, Guerini & Associati, Milano 1999, pp. 77-84.

⁴⁶ Cfr. Jacques Copeau, *Notes sur Les frères Karamazov* (1911), in Jacques Copeau, Jean Croué, *Les frères Karamazov*, NRF, 1946, pp. 5-7. Si precisa che le note furono inserite nella terza ristampa NRF del 1911, quindi dopo la prima messinscena al Théâtre des Arts.

⁴⁷ Cfr. Darko Suvin, *Un approccio al teatro come dialogo tra pubblico e scena inducente un mondo possibile*, in Franco Corona (a cura di), *Bachtin teorico del dialogo*, FrancoAngeli, Milano 1986, pp. 160-75; Augusto Ponzio, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano 1992. Sulle applicazioni dei concetti bachtiniani alla scena teatrale si veda: Caryl Emerson, *Bakhtin and the actor (with constant reference to Shakespeare)*, «Studies in East European Thought», 67, 3-4 (2015), pp. 183-207; Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre. Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*, Routledge, London-New York 2016.

Marvin Carlson sottolinea come sia proprio nella riflessione sul cronotopo che Bachtin intuisce la possibilità di includere in quel mondo non solo l'autore del testo e i suoi lettori-uditori ma anche gli «esecutori del testo (se ci sono)». ⁴⁸ Un'apertura verso la scena e i suoi interpreti (concretamente praticata dal teatro di regia europeo secondo Carlson) ⁴⁹ permette di verificare i processi produttivi e creativi attivati dal dialogismo dostoevskijano. Per quanto riguarda *I Karamazov* di Copeau ne è prova evidente il testo scritto da Dullin nel marzo 1911, ma anche il riferimento alla finestra parigina che il regista annota tra i suoi appunti. Proprio questa nuova finestra, che non è la stessa del romanzo, ⁵⁰ permette infatti la configurazione spaziale «dell'intimità» ⁵¹ di casa Karamazov su cui tanto insiste Dullin e necessaria per progettare un'architettura ritmica in cui la convenzione deve essere «cosciente», ⁵² presente e ben riconoscibile nella percezione di attori e spettatori. Si legge nella prefazione a *Les frères Karamazov* che la figura di Smerdjakov è più illuminata di altre proprio a causa delle necessità drammatiche. Se ciò può sembrare una deformazione del romanzo, essa è, per chi scrive la scena, il solo modo per rendere veri e sinceri personaggi «détachés de leur milieu d'origine». ⁵³

⁴⁸ Marvin Carlson, *Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne*, in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette (éd.), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, vol. I : *Dialogismes*, «Études Théâtrales», 31-32 (2004), p. 111. La citazione di Michail Bachtin, di cui Carlson non indica la fonte, è tratta da un'imprescisa edizione francese di *Estetica e romanzo* che qui cito nella traduzione italiana dell'edizione Einaudi del 1979 (p. 400).

⁴⁹ «Dans une grande partie de la tradition moderne, particulièrement en Europe le metteur en scène est apparu comme une force destructrice du monologisme, lançant un défi à l'autorité de l'auteur, habituellement absent, et même les metteurs en scène les plus monologiques ont normalement laissé un espace aux perspectives différentes des acteurs» (Marvin Carlson, *Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne* cit., p. 111).

⁵⁰ Non ci sono dettagli architettonici sul tipo di finestra di casa Karamazov. Ricordiamo, rimandando all'articolo già citato di Piretto, che Dostoevskij usava spesso descrivere finestre e anche disegnarle. Molti esempi dei disegni rilevati nei manoscritti sono pubblicati in Konstantin Barsht, *Dostoïevski. Du dessin à l'écriture romanesque*, Hermann, Paris 2004.

⁵¹ Charles Dullin, *Alla ricerca di Smerdjakov* cit., p. 28.

⁵² Valerij J. Brjusov, *La verità inutile* (1902) cit. in Béatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, ed. it. a cura di C.I.S.Bi.T. (Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale), MTTMedizioni, Perugia 2006, p. 31; cfr. anche Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre* cit., p. 187. In questo articolo l'autore, con cui Copeau aveva trascorso alcuni giorni durante il suo viaggio nel 1910, attacca duramente il Teatro d'Arte di Mosca condannandone il realismo. Al contrario per Brjusov il teatro, il cui materiale principale risiede nelle immagini incarnate dagli attori, deve stilizzare o suggerire la realtà attraverso una convenzione definita appunto cosciente. Gli studi considerano un vero e proprio spartiacque l'uscita di questo articolo per l'evoluzione della scena sovietica. Bisogna anche ricordare, se pur Copeau non ne faccia cenno nel suo *Journal*, che nel periodo del suo soggiorno russo al Teatro d'Arte di Mosca si preparava proprio *I Fratelli Karamazov* di Dostoevskij nell'adattamento di Nemirovič-Dančenko. Lo spettacolo andò in scena nell'ottobre 1910.

⁵³ Jacques Copeau, *Notes sur Les frères Karamazov* cit., p. 6.

Dostoevskij al Vieux-Colombier

La centralità dell'interpretazione attorale sollecitata dal lavoro sui *Karamazov* trovava un imprevedibile ostacolo nelle idee di Jacques Rouché, il direttore del Théâtre des Arts, dove, il 6 aprile 1911, è allestito per la prima volta *Les frères Karamazov*.⁵⁴ Già nei mesi di composizione del dramma i termini del problema sono chiari: «Que voulez vous? – scrive Copeau all'amico Jean Schlumberger – Il ne voit le théâtre qu'à travers la peinture! S'il monte les *Karamazov*, c'est parce qu'il se figure que cela va avoir beaucoup de couleur! Dans chacune de ses lettres, il me parle des costumes!».⁵⁵ Nonostante *L'art théâtral moderne* di Rouché sia una fonte preziosa per iniziare a riflettere sulla regia al di fuori del modello francese (Antoine e Lugné-Poe), Copeau ne rifiuta il presupposto ideologico: l'arte drammatica, diversamente da quanto pensa Rouché, non è un aspetto dell'arte plastica, né da essa deve dipendere.⁵⁶ Il rifiuto di un'estetica in cui sia centrale il *décor* è condiviso con Durec, con cui Copeau progettava in quel periodo la fondazione di un nuovo teatro che poi non si realizzerà. Ma in tali presupposti, e nel lavoro comune sul romanzo di Dostoevskij, troviamo i fondamenti del Théâtre Vieux-Colombier dove *I Karamazov* entrava in repertorio fin dalla prima stagione. Il 10 marzo 1914 sulle pagine del quotidiano «Gil Blas» è annunciato il ritorno dello spettacolo che, dopo settantacinque repliche al Théâtre des Arts e una tournée a Bruxelles, Austria, Boemia, Italia e Serbia, si rinnova nella regia:

Rouché a mis aimablement à disposition de son confrère les costumes et les décors du Théâtre des Arts. Les systèmes ingénieux de mise en scène simplifiés qui inaugura M. Copeau permettra de garder les toiles de fonds et quelques-uns des premiers plans pittoresques qui encadrèrent la pièce à sa création en les complétant avec les habituelles draperie aux linges simples.⁵⁷

⁵⁴ Lo spettacolo rimase in cartellone fino al 13 maggio e tra gli attori: F. Van Doren (Katerina Ivanovna); J. Margel e M. Marcilly (Gruschenka), H. Krauss (Fëdor Karamazov), R. Karl (Dmitrij Karamazov), A. Durec (Ivàn Karamazov); E. Laumonier (Aliosca Karamazov) C. Dullin (Smerdijakov); Padre Zosima (Denneville). Nella ripresa dello spettacolo dal 13 ottobre al 4 novembre 1911 L. Jouvey (poi Jouvet) prese il ruolo di padre Zosima. *FKS/Distribution*. Si precisa che la distribuzione comprendeva oltre ad altri attori anche un gran numero di figuranti che qui non indichiamo per questioni di spazio.

⁵⁵ Lettera di J. Copeau a J. Schlumberger cit. in *La Correspondance Jacques Copeau – Arsène Durec (1910-1913)* cit., p. 138. Per i curatori del carteggio la lettera risale all'estate del 1910.

⁵⁶ Cfr. Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, E. Cornely, Paris 1910, p. 6. Sui risvolti storiografici connessi al modo di concepire la *mise en scène* di Rouché si veda Marco Consolini, *Jacques Rouché e Mariano Fortuny: ipotesi su un malinteso*, in Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli (a cura di), *La scena di Mariano Fortuny*, Bulzoni, Roma 2017, pp. 89-100.

⁵⁷ Anonimo, *Les frères Karamazov à Paris*, «Gil Blas», 10 marzo 1914. Le tappe della tournée citate sono riportate nello stesso articolo.

La semplificazione annunciata va compresa in relazione alla ristrutturazione dell'Athénée-Saint-Germain realizzata dall'architetto e scenografo François Jourdain per la stagione 1913-'14. Qui i «murs bien nus»⁵⁸ concepiti da Maxime Dethomas per *Les frères Karamazov* si realizzano pienamente.⁵⁹ Nel parlatorio del monastero di padre Zosima (1 atto), dove lo spettatore incontra una prima volta la famiglia Karamazov, scompaiono sia la porta centrale dello sfondo (e con essa l'ogiva orientaleggiante che la sovrasta) sia i due finestroni laterali (fig. 1). Al Vieux-Colombier, sul tendaggio grezzo che copre il fondale nero, è proiettata l'ombra di una scena più scarna e severa realizzata da quattro colonne lignee che corrono verticalmente verso la soffitta, dietro le quali una bassa ringhiera taglia orizzontalmente lo spazio e dà profondità al luogo dell'azione (fig. 2). Non ci sono più le grandi icone dipinte da Dethomas;⁶⁰ non c'è il giardino fiorito descritto nella didascalia e suggerito nel 1911 da una tela dipinta. La scena al Vieux-Colombier non lascia nemmeno la possibilità di immaginare il mondo là fuori, poiché ogni segno scenico configura solo lo spazio necessario a recitare il testo. Gli attori impegnati nei *Karamazov*, nella loro condizione di personaggi in carne e ossa, sono obbligati a rimanere sempre presenti, poiché i loro pensieri tradotti in parole ormai producono fatti. Copeau continua a lavorare per accorciare la distanza metaforica con cui fin dall'inizio il romanzo aveva violato l'idea di un teatro capace di rappresentare il reale. Caduta concretamente la ribalta, la ricerca prosegue attraverso una nuova riscrittura di quel dramma, in un minuzioso e artigianale rinnovarsi, una dopo l'altra, delle immagini necessarie ai personaggi di Dostoevskij per essere vivi sulla scena. Anche la bassa e praticabile finestra, così visibile nella messinscena del 1914 (fig. 3), viene inglobata dall'arco che sostiene il praticabile fisso montato sul palcoscenico dopo la seconda ristrutturazione del teatro nel 1920⁶¹ (fig. 4). Ciò

⁵⁸ Maxime Dethomas cit. in Livia Di Lella, *Drammaturgia e spazio scenico nei Karamazov di Jacques Copeau* cit., p. 228. Spiega inoltre l'artista: «Je me suis plu à imaginer un coin de Russie, mais sans nullement chercher le réalisme» (Maxime Dethomas cit. in Jacques Copeau, *Journal 1901-1915* cit. p. 519).

⁵⁹ Lo spettacolo andò in scena al Théâtre Vieux-Colombier dal 10 marzo al 17 maggio 1914 per un totale di 32 rappresentazioni. Tra gli attori: Blanche Albane (Katerina Ivanovna); V. Tessier (Gruschenka), L. Jouvet (Fëdor Karamazov), P. Oettly (Dmitrij Karamazov), J. Copeau (Ivàn Karamazov); A. Tallier (Aliosca Karamazov) C. Dullin (Smerdijakov); Padre Zosima (C. Bourrin).

⁶⁰ Indicate come possibili accessori nella messinscena del 1920-'21: «l'acte [...] Des images de piété (on pourrai sans doute se servir de grandes icônes peintes par Dethomas)», FK5/*Meubles et Accessoires*.

⁶¹ *Les frères Karamazov* è di nuovo in scena al Vieux-Colombier dal 23 novembre 1921 al 24 giugno 1922 per un totale di 52 rappresentazioni. Tra gli attori: L. Noro (Katerina Ivanovna); V. Tessier (Gruschenka), L. Jouvet (Fëdor Karamazov), P. Oettly (Dmitrij Karamazov), J. Copeau (Ivàn Karamazov); F. Vibert (Aliosca); J. Le Goff (Smerdijakov); L. Boverio (Padre Zosima). Dullin era stato già sostituito durante la prima tournée americana quando, impegnato al fronte, non seguì la compagnia. Nelle rappresentazioni che ebbero luogo al Garrick Theatre di New York dal 23 gennaio al 22 marzo 1918 Smerdijakov fu interpretato da F. Gournac, nonostante la presenza di Dullin fosse indicata nella distribuzione datata 28 giugno 1918. Gournac riprese il ruolo anche nella successiva

modifica l'indicazione scenica proprio quando Smerdjakov, solo dopo la partenza di Ivàn, è sul punto di trasformare casa Karamazov nel luogo del delitto (III atto, scena 12). In questa "nuova" scena il personaggio non si muove nel modo prescritto dalla didascalia; non è più immobile sulla porta da cui è uscito Ivàn e non guarda *le carreau*.⁶² Qui invece «Smerdjakov ferme la porte, écoute un instant *puis il court à la fenêtre milieu, soulève le rideau, se cache*». ⁶³ La materialità della scena irrompe nello spazio del testo e tocca il senso dell'azione. Smerdjakov rimane nascosto dietro la tenda per pochissimo, ma un tempo sufficiente per esteriorizzare un istinto profondo, celato dietro un'apparenza cui è negata qualsiasi visione. Quando Fëdor chiama, egli corre verso il tavolo e spegne la lampada a petrolio: «la scène est plombé dans le noir». ⁶⁴

Copeau non scrive queste note di regia per completare il dramma o riempire di indizi la scena, come faceva Antoine. Le trasformazioni che questo quaderno anticipa, registra e rivela, servono soprattutto a mantenere l'equilibrio di ciò che egli chiama «il movimento parlato»⁶⁵ del testo, quel sinuoso e misterioso materiale su cui il regista costruisce il processo creativo. Le battute dei personaggi, nel quaderno di regia,⁶⁶ sono accennate sulla sinistra del foglio ma non dicono nulla e servono solo a battere il tempo per orientarsi in una storia che è altrove. Il racconto qui realizzato intende solo organizzare un vissuto, quello di un gruppo di attori intenti a *giocare* ai Karamazov. È una storia di corpi che permette al regista di sperimentare una nuova condizione di leggibilità del testo poetico. Maria Ines Aliverti sottolinea l'importanza del gioco fin dagli anni di formazione, quando la pratica della regia sollecitava le prime questioni pedagogiche.⁶⁷ Guardare *Les frères Karamazov* da

stagione americana, quando i Karamazov furono replicati nello stesso teatro dal 20 al 25 gennaio 1919. Bisogna ricordare che proprio durante quel viaggio la compagnia entrò in crisi profondamente e che Dullin interruppe quella collaborazione. Sempre in America, ma al Guild Theatre e con una compagnia di attori locali, *Les frères Karamazov* di Copeau tornò in scena il 3 gennaio 1927.

⁶² Nella versione italiana di Ivo Chiesa il termine *carreau* ("vetro di una finestra") è tradotto con "finestra". Ci sembra importante sottolineare qui la differenza per marcare il riferimento al materiale piuttosto che all'oggetto.

⁶³ FK3, p. 24. Corsivo mio.

⁶⁴ FK5/*Lumière* cit.

⁶⁵ Ne parla Louis Jouvet negli appunti presi durante alcune lezioni di Copeau sull'arte drammatica tenute al Vieux-Colombier nella primavera 1921. Cfr. Louis Jouvet, *Notes prises aux conférences de Jacques Copeau*, in Jacques Copeau, *Mise en scène de Fourberies de Scapin de Molière*, Seuil, Paris 1950, p. 48. Le note sono pubblicate anche in Jacques Copeau, *Il luogo del teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, La casa Usher, Firenze 1988.

⁶⁶ Cfr. FK1; FK3.

⁶⁷ Aliverti spiega che dopo un periodo di formazione e apprendistato «il percorso di Copeau tra il 1915 e il 1919, vale a dire fino alla fondazione dell'École [del Vieux-Colombier], svolse il ruolo di mediatore nella fase successiva, cioè quella centrata sull'attore e sul senso da dare al corpo nel gioco teatrale e anche per converso, che il corpo dà al gioco teatrale» (Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente* cit., p. 17).

questa prospettiva, piuttosto che sul piano dell'estetica o della poetica, restituisce il senso, e con esso la problematicità di quell'esperienza. Dullin nell'estate del 1916 esprimeva con chiarezza l'insoddisfazione per il modo con cui Copeau conduceva gli attori: «sono io che ho torto o lei che ascoltando gli attori si lascia unicamente sedurre dal testo e supplisce con la mente all'insufficienza del loro gioco (*jeu*) senza cercare la realizzazione?». ⁶⁸ In queste parole ritroviamo chiaramente i termini della sfida che rappresentò *I Karamazov* per Copeau: conciliare un'esperienza di lettura silenziosa e individuale, in cui la corporeità è incarnata in parole, con la funzione comunicativa del corpo di chi parla. ⁶⁹ Copeau, lettore appassionato di romanzi e attento osservatore dei giochi dei bambini, indagava proprio questa misteriosa frontiera scoprendo che ogni immagine duratura nel tempo (e suscitata nel romanzo da simboli visivi) ha bisogno di rinnovarsi in scena attraverso una prassi preespressiva ordinata e organizzata per essere agita dall'attore. ⁷⁰ Le note di regia nascono da questa ricerca e forse la finestra dei *Karamazov* è il primo risultato di un'autorialità registica conquistata nell'alveo di una cultura comune a romanzo e teatro, capace di produrre significati e immagini nuove e inattese.

Qualche osservazione conclusiva

Torniamo dunque alla nostra premessa e alle ragioni che ci hanno spinto a considerare il caso *Karamazov* come emblematico di un'ipotesi storiografica sulla nascita della regia moderna. Il Dostoevskij di Copeau, la cui complessità viene esposta solo in parte in questa analisi, mostra un nuovo modo di considerare il romanzo: non semplicemente come testo da rappresentare, né modello per una prassi autoriale ma come fonte di esperienza dal valore culturale. Fabrizio Cruciani spiega *Les frères Karamazov* come «un esercizio prettamente teatrale di approfondimento dei mezzi espressivi della scena sulla base di un 'prodotto' già qualificato ed espresso in forma artistica». ⁷¹ Ciò facendo, Copeau aveva rovesciato, nella sostanza, la pratica di adattamento, poiché qui è la scena con la sua presunta identità linguistica

⁶⁸ Dullin a Copeau cit. in ivi, p. 28.

⁶⁹ Cfr. Rosamaria Loretelli, *Il dono dell'empatia. La narrativa alla luce delle neuroscienze*, in Ugo M. Olivieri e Marco Castagna (a cura di), *Il dono dell'arte*, Diogene Edizioni, Napoli 2017, pp. 95-108. Da questo punto di vista è importante notare come fin dall'inizio del progetto *Karamazov* Copeau si sia impegnato in letture pubbliche del testo, fra cui quella prevista al Vieux-Colombier il 25 ottobre 1921 che rientra con ogni probabilità nel progetto pedagogico della Scuola del Vieux-Colombier.

⁷⁰ Il 26 marzo 1920, in uno degli esercizi proposti agli allievi della scuola appena aperta (febbraio), Copeau organizza il lavoro di voci e movimento su *Frères Jacques*, canzone per bambini, chiedendo ai ragazzi di "supporre" la presenza di una finestra nella stanza, a cui rivolgere lo sguardo durante il movimento. Cfr. Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo* cit., pp. 54-55.

⁷¹ Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 1971, p. 54.

a dover entrare nel romanzo, non viceversa.⁷² Il risultato è stupefacente (soprattutto considerando che si tratta della formazione di un regista), poiché, proprio mentre il teatro europeo si configura come arte visuale attraverso la regia (pensiamo all'influenza di Gordon Craig),⁷³ Copeau scopre nella forma romanzo l'eco lontana di un'esperienza umana che lo sguardo dell'uomo moderno non riesce più a contenere. Nella sua scena nuda, povera e spoglia ritroviamo i residui di quell'antica arte del narrare che Walter Benjamin nel 1936 raffigura in antitesi al romanzo, nato nell'Europa industriale e capitalista; eppure spesso è proprio tra le pagine di un libro che è ancora possibile riattivare pratiche artigianali, comunitarie e orali (per esempio nei romanzi di Leskov, ci dice Benjamin).⁷⁴ Il desiderio di narrare la scena è ciò che spinge Copeau a usare i classici della drammaturgia occidentale da lì in avanti. Questo però avviene "dopo". Prima c'è un difficile romanzo da leggere e raccontare nuovamente. Che poi si tratti proprio di Dostoevskij non è casuale, poiché egli offre strumenti metalinguistici appropriati a un'esplorazione empirica e individuale della natura umana.⁷⁵ Al di là del caso specifico e dei suoi protagonisti, ciò che ci interessa sottolineare, al fine di comprendere una scena contemporanea sempre più affollata da romanzi, è il conflitto interno alla relazione romanzo/regia che da un lato alimenta un'autorialità forte e individuale, mentre

⁷² Ciò è valido anche rispetto all'adattamento de *La terre* di Zola, messo in scena da Antoine nel 1902. Qui infatti la novità della *mise en scène* è esplicitamente finalizzata, come spiega lo stesso regista, a servire l'autore e il testo. La perfezione e l'esattezza dei tableaux elogiati dalla critica, fanno della scena uno spazio virtuale che realizza pienamente il mondo contadino del romanzo. Cfr. Diane Henneon (éd.), *La Terre, du roman au Théâtre Antoine*, adaptation de Raoul de Saint-Arroman et Charles Hugot, Honoré Champion, Paris 2012.

⁷³ Cfr. Lorenzo Mango, *Il teatro come arte visuale. Un problema di identità linguistica nell'epoca della modernità*, in Mara Fazio, Pierre Frantz (a cura di), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Artemide, Roma 2019, pp. 129-137.

⁷⁴ Cfr. Walter Benjamin, *Il narratore* (1936), in Id., *Esperienza e povertà*, trad. e cura di Massimo Palma, Castelveccchi, Roma 2018, pp. 59-92.

⁷⁵ Ampia e varia la bibliografia su Dostoevskij e il teatro. Cito dunque solo alcuni tra gli interventi più significativi usciti in lingua italiana a partire dal 2005: Stefano Locatelli, *«I demoni» (1991). Dostoevskij: il laboratorio di Lev Dodin e del Maly Teatr*, in Annamaria Cascetta, Laura Peja (a cura di), *La prova del nove*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 457-493; Renata Molinari, *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon: attraverso I demoni di Fëdor Dostoevskij*, Ubulibri, Milano 2008; Andrzej Wajda, *Il teatro della coscienza. Tre messe in scena dai romanzi di Dostoevskij*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012; Marta Marchetti, *Luchino Visconti, la regia e il teatro di Dostoevskij*, «Studi (e testi) italiani», 37, 1 (2016), pp. 219-236; e il dossier *Intorno a The Underground: A Response to Dostoevsky – Il sottosuolo: una risposta a Dostoevskij del Focused Research Team in Art as Vehicle (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)*, a cura di Antonio Attisani, Florinda Cambria, Thomas Richards, «Il pensiero. Rivista di filosofia», 58, 1 (2019), pp. 185 ss. Per quanto riguarda la strada francese intrapresa da Copeau rimando a Floriane Toussaint, *Dostoevski théâtralisable? Copeau, Camus et Macaigne, entre attirance pour le théâtre et stimulation pour la scène*, «Fabula-LhT», n. 19 (2017) : <www.fabula.org/lht/19/toussaint.html> (ultima consultazione : 10/06/2020).

dall'altro attiva pratiche interpretative comunitarie.⁷⁶ Conflitto a volte doloroso tra i due aspetti (come nel caso personale di Copeau), ma che motiva probabilmente anche il persistere nel teatro europeo di una romanzizzazione del teatro, qui intesa come recupero di un'istituzione culturale e retorica capace non solo di conservare la memoria dell'*epos* ma di rendere anche possibile la costruzione di nuove prassi registiche.⁷⁷

Appendice

Indico qui i materiali usati per questo articolo e conservati nel Fonds Jacques Copeau alla Bibliothèque nationale de France, D partements des arts du spectacle [abbreviato FC].

1) *Les frères Karamazov. Drame en cinq actes de Jacques Copeau et Jean Crou  d'après Dosto evski. Mise en scène de Jacques Copeau*, Fol-Col-1/766. Si tratta di un quaderno manoscritto, inchiostro nero, rilegato in tela, senza data. Un disegno della scena e 45 pagine di note manoscritte ripercorrono i cinque atti del dramma. Sulla sinistra del foglio sono riportate frasi del testo sottolineate che funzionano da attacco per le note di messinscena che occupano il resto [abbreviato FK1];

2) *Les frères Karamazov de J. Copeau et J. Crou . Notes autographes de mise en scène de Jacques Copeau*, Fol- Col-1/767. Si tratta di un quaderno rilegato in tela su cui sono incollati 13 fogli di diversa tipologia, scritti con inchiostri e matite diversi, dove sono riportate note di messinscena e disegni. La prima pagina   dattiloscritta e c'  un disegno della scena. Qui le note non corrispondono sempre a parti del testo drammatico e non sono ordinate. Ci sono pagine relative alla scena ma anche note riferite a porzioni di testo [abbreviato FK2];

3) *Les frères Karamazov. Mise en scène. Saison 1921-22*, Fol-Col-1/287. Si tratta di 25 fogli dattiloscritti non rilegati con la notazione della messinscena dei primi tre atti. A una prima verifica, la notazione corrisponde a quella della messinscena manoscritta [abbreviato FK3];

4) *Les frères Karamazov de Jacques Copeau et Jean Crou . Livre de conduite*, Fol-Col-1/851. Si tratta della seconda edizione della NRF del 1911, rilegata in tela con simbolo del Vieux-Colombier, e interamente annotata in matita e penna.  

⁷⁶ Carlo Ginzburg spiega che anche il paradigma indiziario, tratto tipico della modernit ,   del resto una facolt  conoscitiva pre-scritturale che spingeva gi  le comunit  di cacciatori a raccontare storie (Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attivit  umane* cit., pp. 4-10).

⁷⁷ Da questo punto di vista   indicativa la posizione di Molinari che, in virt  «dell'estrema libert  interpretativa che il teatro contemporaneo si riserva», considera nella linea del romanzo anche la messinscena dell'epica omerica indiana e mesopotamica. Portando ad esempio regie di Victor Garcia, Peter Brook, Maria Grazia Cipriani e César Brie, Molinari sposta l'accento sulle immagini e le prospettive suscitate da certi testi narrativi (Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi* cit., p. 166 e ss.).

il testo usato dal *régis seur generale* per coordinare la realizzazione tecnica dello spettacolo. Qui troviamo il disegno dell'impianto scenico prima di ogni atto, la lista degli accessori, delle parrucche, e le indicazioni di intensità luminosa. Questo testo fu sicuramente usato per la stagione del Vieux-Colombier del 1921-'22, come rivela l'annotazione manoscritta che indica la distribuzione degli attori. Mentre alcune note al testo, che sembrano di pugno di Copeau, possono far pensare a un uso precedente e personale di quel volume [abbreviato FK4];

5) *Les frères Karamazov*. *Regié* Fol-Col-1/da 289 a 293. Si tratta di cartelline che contengono tutti gli aspetti organizzativi sullo spettacolo nominate ciascuna come segue: *Administration*. *Ordre d'entrée en scène*. *Distribution*. *Lumière*. *Accessoires*. *Costumes*. *Perruques*. *Meubles et accessoires*. Ci sono documenti relativi a diverse messinscene che, se possibile, indicheremo all'occorrenza [abbreviato FK5, seguito dal nome della cartella].

Si precisa che il lavoro in archivio, interrotto mentre scrivo a causa dell'emergenza sanitaria, è stato molto complesso anche nei mesi precedenti a causa dello sciopero generale che ha coinvolto la Francia alla fine del 2019. Per questo ci tengo particolarmente a ringraziare Jean-Baptiste Raze e tutto il personale della biblioteca per avermi permesso l'accesso ai documenti nonostante le difficoltà del momento. Auspicio una ricognizione più completa dei materiali in tempi migliori.

Il paradigma della velocità

Il dinamismo sulla scena europea
tra fine Ottocento e inizio Novecento

Elena Mazzoleni

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, le scene europee e occidentali sono dominate da un nuovo gusto che, alimentato dall'applicazione di sperimentazioni tecnologiche, trasforma le arti. Le ricadute del contatto con le nascenti tecniche di riproduzione dell'immagine (in particolare la fotografia e il cinema) su talune prassi teatrali sono note, ma non sono mai state interpretate secondo uno studio storiografico fondato sul paradigma della velocità. Il saggio si propone una mappatura di fenomeni teatrali in senso stretto e di tipologie di spettacolarità più ampia, come il circo, che si collocano nel medesimo ambito cronologico, ma si declinano su un'area geografica estesa. Alla luce del paradigma della velocità, leggiamo talune esperienze sceniche dalle affinità storicamente accertate e ne accostiamo altre proprio perché accomunate dall'elaborazione di nuove modalità compositive fondate sul movimento accelerato.

Verso la fine dell'Ottocento, quando Eadweard Muybridge sperimenta la cronofotografia e Étienne-Jules Marey si dedica agli studi sulla registrazione del movimento, la cultura europea è affascinata dall'immaginario della velocità come espressione del progresso scientifico e tecnologico.¹ Il teatro si inserisce in questo orizzonte proponendo in particolare gli spettacoli di varietà, che fanno dell'accelerazione non soltanto uno dei temi principali dei loro repertori, ma anche la loro cifra stilistica. Fondato su unità drammaturgiche autonome, brevi e facilmente modulabili, il varietà associa forme sceniche diverse, come il *vaudeville*,² la rivista,

¹ Sui modelli di rappresentazione del movimento nelle diverse epoche e nelle varie culture, rinviamo in particolare a Ruggero Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

² Sul *vaudeville* nell'ambito dei teatri di fiera francesi si veda almeno Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi: La Comédie italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, Roma 1990; Id, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent*, «Biblioteca teatrale», XXX-XXXII (1993), pp. 93-121; Id, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent*, Bulzoni, Roma 1995; Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Armand Colin, Paris 2005, pp. 50-90 e Paola Martinuzzi *Le 'pièces par écrits' nel teatro della Foire (1710-1715): modi di una teatralità*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2007.