

CE

FONDAZIONE
BICE OSCAR E GIULIO CESARE
CASTELLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

COLLANA
VISUAL AND
PERFORMING
ARTS

1

Michel Saint-Denis

TEATRO

LA RISCOPERTA DELLO STILE



Roma TrE-Press

2025





Roma Tre

Università degli Studi Roma Tre

Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE



•FONDAZIONE•
BICE, OSCAR E GIULIO CESARE
CASTELLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

COLLANA
VISUAL AND
PERFORMING
ARTS

1

Michel Saint-Denis

TEATRO

LA RISCOPERTA DELLO STILE

EDIZIONE CRITICA,
TRADUZIONE E NOTE DI
CECILIA CARPONI



RomaTre-Press

2025

VISUAL AND PERFORMING ARTS - FONDAZIONE CASTELLO

Collana diretta da Anna Lisa Tota (Presidente), Vito Zagarrìo (Vice-Presidente),
Luca Aversano, Raimondo Guarino, Stefania Parigi

www.fondazionecastello.uniroma3.it

Comitato scientifico

Eugenio Barba, Enrico Carocci, David Forgacs, Svetlana Hristova, David Inglis, Valerio Magrelli, Alex Marlow-Mann, Edoardo Novelli, Ivelise Perniola, Veronica Pravadelli, Juan Antonio Roche Càrcel, Patrick Rumble, Mirella Schino, Christian Uva, Valentina Venturini

n. 1. MICHEL SAINT-DENIS, *Teatro. La riscoperta dello stile*

Edizione critica, traduzione e note di Cecilia Carponi

From: *Theatre: The Rediscovery of Style*, by Michel Saint-Denis, © 1960, Edition by Jane Baldwin, Copyright © 2008 by Routledge. Reproduced by permission of Taylor & Francis Group. L'acquisto dei diritti d'autore per la pubblicazione della traduzione in italiano del testo è stato realizzato grazie ai fondi di Sapienza Università di Roma, progetto di Ateneo 2022: *Teatro, didattica e pedagogia. L'autoformazione e la cultura del laboratorio*, responsabile: Guido Di Palma.

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Progetto grafico, cura editoriale e impaginazione

teseo  editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO* mosquitoroma.it

Caratteri grafici utilizzati: Baskerville, Chalet Comprime Milan Eighty, Willftekka, ZTBrosOskon90s (copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press*®

Roma, maggio 2025

ISBN 979-12-5977-460-6

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

Visual and Performing Arts - Fondazione Castello

Editorial policy e scopo della collana

La collana intende proporsi come ideale collocazione per gli studi e le ricerche inerenti a tematiche legate ai linguaggi delle arti visuali e performative e, in particolare, a quelli promossi direttamente dalla Fondazione “Bice, Oscar e Giulio Cesare Castello” nella convinzione che i differenti linguaggi artistici abbiano la rara capacità di interpretare la complessità sociale della contemporaneità.

La Fondazione (www.fondazionecastello.uniroma3.it) è stata istituita nel 2009 presso l'allora Dipartimento della Comunicazione Letteraria e dello Spettacolo dell'Università Roma Tre. Fra i suoi obiettivi, sin dall'inizio, vi è stato quello di promuovere e valorizzare le ricerche di giovani studiosi e studiose sul cinema, sul teatro, sulla musica, sulla danza, sulla comunicazione e sui media, concordemente con le volontà espresse nel lascito testamentario, dal quale è scaturita la Fondazione medesima. Dal 2016 quest'ultima ha istituito il Premio “Giulio Cesare Castello” per tesi di laurea magistrali e per tesi di dottorato. Dal 2023, inoltre, finanzia borse di ricerca sullo spettacolo e sulla comunicazione. In questo contesto, nel 2024, nasce la collana “Visual and Performing Arts” che intende accogliere e promuovere, in un'ottica interdisciplinare, gli studi di cinema, televisione, teatro, musica, danza, comunicazione, letteratura, fotografia e nuovi media, in accordo con le diverse specificità dei settori scientifico-disciplinari rappresentati all'interno della Fondazione stessa. L'obiettivo è triplice: in primo luogo è quello di pubblicare i migliori esiti delle borse di ricerca assegnate annualmente; in secondo luogo, è quello di pubblicare le tesi di dottorato che si aggiudicano il premio “Giulio Cesare Castello”; in terzo luogo, la collana si apre ai contributi di studiosi e studiose italiani ed internazionali sulle molteplici tematiche afferenti alla Fondazione. A tale scopo la collana si riserva pertanto anche di accogliere proposte che provengano dall'interno e dall'esterno dell'Università Roma Tre. In accordo con gli scopi della Fon-

dazione, la collana “Visual and Performing Arts” rivolgerà particolare attenzione agli studi e alle ricerche di giovani studiosi e studiose nei diversi settori scientifico-disciplinari afferenti alla Fondazione stessa.

DIREZIONE

La Direzione della “Collana Visual and Performing Arts” in Roma Tre Press della Fondazione Castello è affidata alla Presidente della Fondazione prof.ssa Anna Lisa Tota.

Il Comitato Direttivo è composto dai componenti del Consiglio Direttivo della Fondazione: prof. Vito Zagarrio (Vice-Presidente), prof. Luca Averzano, prof. Raimondo Guarino, prof.ssa Stefania Parigi.

Il Consiglio Scientifico è composto da: Enrico Carocci (Dams, Università Roma Tre), Valerio Magrelli (Dams, Università Roma Tre), Edoardo Novelli (Dams, Università Roma Tre), Ivelise Perniola (Dams, Università Roma Tre), Veronica Pravadelli (Dams, Università Roma Tre), Mirella Schino (Dams, Università Roma Tre), Christian Uva (Dams, Università Roma Tre), Valentina Venturini (Dams, Università Roma Tre), Eugenio Barba (Odin Teatret), Patrick Rumble (Wisconsin University, US), Alex Marlow-Mann, (Kent University, GB), David Forgacs (New York University), David Inglis (University of Helsinki), Svetlana Hristova (South-Western University - Blagoevgrad), Juan Antonio Roche Càrcel (Universidad de Alicante).

Il Consiglio Scientifico può avanzare proposte e, in base alle diverse competenze disciplinari dei componenti, svolgere supervisioni o curatele dei volumi da pubblicare.

Indice

Premessa	5
CECILIA CARPONI	
<i>Tra scuola e libro: i testi di Michel Saint-Denis</i>	9
Ipotesi di periodizzazione per una pluralità di testi	9
Un manuale, ma postumo	17
Alla ricerca dello stile	34
Nota biografica di Michel Saint-Denis	39
Cronologia degli spettacoli di Michel Saint-Denis	44
Cronologia dei principali testi pubblicati da Michel Saint-Denis	49
MICHEL SAINT-DENIS	
<i>Teatro. La riscoperta dello stile (1960)</i>	53
Edizione critica, traduzione e note di Cecilia Carponi	
Bibliografia	145
Indice dei nomi e delle cose notevoli	161

Premessa

Uno dei rischi che si corrono nell'intraprendere studi monografici dedicati a un singolo individuo è quello di cedere alla tendenza di proporre l'esumazione o il fizioso recupero. Nell'approccio all'oggetto di studio qui presentato – innegabilmente un attore, regista e soprattutto pedagogo, poco considerato dalle discipline storico-teatrali europee – ho tentato di superare quest'evenienza prendendo in considerazione la parabola teatrale e pedagogica di Michel Saint-Denis come il caso esemplare di un fenomeno ampio e diffuso, che ha nella storia del teatro del Novecento, e in quella più recente, simili e omologhi, dimenticati, ignorati o mal conosciuti.

L'intento di questo volume è dunque quello di «restituire alla cultura teatrale un aspetto della sua complessità che non può esaurirsi nell'univoca prospettiva dei teatri d'arte»¹ e dei loro fondatori, in fuga dall'esistente e in cerca di quello che Fabrizio Cruciani ha chiamato l'«esistibile»². L'esperienza e il lascito di Saint-Denis testimoniano infatti il processo – che rimane, ad oggi, poco indagato e mai in modo sistematico – di reintegrazione da parte delle istituzioni deputate alla formazione dell'attore di quelle pratiche che erano germogliate sulla via della ricerca e della sperimentazione, nel pieno rifiuto dell'apparato teatrale e recitativo vigente.

Allievo di Jacques Copeau, il più colto rifondatore del teatro francese e precursore su diversi fronti (si pensi per esempio al canone di messinscena molieriana, al lavoro sulla *comédie nouvelle*, alla spinta verso la decentralizzazione), Saint-Denis è oggi considerato dalla teatrologia statunitense uno dei maggiori pedagoghi per influenza nei sistemi di formazione attoriale nel contesto nordamericano, secondo solo a Stanislavskij³. E se anche l'In-

¹ G. DI PALMA, *Pensare lo spettacolo. Michele Galderi tra Eduardo e Totò*, Bulzoni, Roma 2012, p. 17.

² F. CRUCIANI, *I Padri Fondatori e il teatro pedagogia nel Novecento*, in «Quaderni di teatro», anno VI, n. 23, febbraio 1984, pp. 38-46, p. 45.

³ Cfr. soprattutto P. ZAZZALI, *Actor Training in Anglophone Countries: Past, Present and Future*, Routledge, London-New York 2022; ma anche M. D'AMORA, *Viaggio verso l'attore. Percorsi*

ghilterra lo designa, in coppia con Jacques Lecoq, come il principale responsabile della diffusione, nel mondo britannico, del cosiddetto *Physical Theatre*⁴, la Francia stenta a riconoscerne il peso nella trasmissione della cultura teatrale fermentata nell'officina di Copeau⁵.

Al fine di proseguire il cammino incerto di una simile prospettiva di studio, questo libro intende soprattutto raccogliere e mettere al servizio degli studiosi, ma anche di chiunque si occupi di teatro, una serie di strumenti per analizzare la collisione tra universi contrapposti: il teatro classico (che illuminava la via di Copeau permeandone le ricerche) e il realismo moderno della tradizione statunitense (con cui Saint-Denis è costretto a fare i conti), per esempio; ma anche il modello recitativo inglese, funzionale a un repertorio classico e soprattutto shakespeariano, incarnato da Laurence Olivier, contrapposto a quello americano, improntato al più deciso realismo, rappresentato dagli attori usciti dalla scuola di Lee Strasberg come Marlon Brando e altri.

Il volume, incentrato sull'idea di *stile* teatrale attorno al quale ruotano sia il lavoro registico che quello pedagogico di Saint-Denis, è pertanto composto da un saggio dedicato ai testi del pedagogo francese, da una sezione in cui sono raccolte nota biografica, cronologia degli spettacoli e cronologia dei principali testi da lui pubblicati, e infine dalla traduzione in italiano del suo scritto più significativo e rappresentativo (*Theatre: The Rediscovery of Style*).

di training fra Italia, Inghilterra e Stati Uniti, Bulzoni, Roma 2007 e J. WATSON, *Sintesi di un'indagine storica sul training dell'attore negli USA*, in «Teatro e Storia», vol. 17, 1995, pp. 175-199. Cfr. anche M. CRISTINI, *La formazione dell'attore negli Stati Uniti prima dell'avanguardia. Dalla definizione del Metodo alle proposte dei suoi detrattori*, in «Antropologia e teatro», n. 15, 2023, pp. 22-43.

⁴ Cfr. ad esempio T. CORNFORD, *Theatre Studios: A Political History of Ensemble Theatre-Making*, Routledge, London-New York 2021.

⁵ Ad oggi, l'unico studio monografico a lui dedicato in Francia rimane la tesi magistrale di J.-B. GOURMEL, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2005. A cui si somma la ricerca dottorale, attualmente in corso presso la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, del brasiliano Gabriel Federicci, con la direzione di Marco Consolini.

Ringraziamenti

La pubblicazione di questo libro è debitrice alla Fondazione “Bice, Oscar e Giulio Cesare Castello” e a Raimondo Guarino, che ringrazio per il benevolo riconoscimento accordato ai miei studi dottorali.

Mai avrei potuto onorare l’impegno offerto dalla premiazione del 2019, senza il sostegno dell’Italian Academy for Advanced Studies della Columbia University di New York: per i mesi di lavoro ininterrotto e per il prezioso scambio collegiale, ringrazio David Freedberg, Barbara Faedda, lo staff e tutti i borsisti del semestre autunnale, a.a. 2023/2024. Per il fertile confronto sul contesto teatrale newyorkese e sulla Juilliard, ringrazio i discus-sant Peter Zazzali e Teddy Jefferson, che hanno arricchito la prospettiva di ricerca, e Sharon M. Carnicke, Peter Eckersall, Mary-Joan Negro e Mary Lou Rosato per il tempo che hanno voluto dedicarmi e le memorie che hanno voluto condividere.

Ringrazio Guido Di Palma, per l’ottimismo della volontà e il pessimismo della ragione, con i quali imparo a dosare entusiasmo e rigore. Per il coinvolgimento, per la guida e per lo sprone ad ampliare il respiro del lavoro, ringrazio Mirella Schino. Ci tengo anche a testimoniare la mia gratitudine a Marco Consolini e a Rosine Gautier, scomparsa il 28 maggio 2022; con piacere, dedico questo volume alla sua memoria.

Per il sostegno su questa ricerca, e per i dialoghi su altri progetti e orizzonti di studio, ringrazio Marco Andreoli, Marta Cirello, Massimiliano Civica, Benedetta Comito, Monica Cristini, Raffaella Di Tizio, Gabriel Federicci, Donatella Marani, Samantha Marenzi, Noemi Massari, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Irene Scaturro, Gabriele Sofia, Irene Vannelli. Ringrazio, infine, per l’ascolto costante e la rilettura, Roberto Andolfi e Sara Trovalusci.

Cecilia Carponi

Tra scuola e libro: i testi di Michel Saint-Denis

Ipotesi di periodizzazione per una pluralità di testi

Come la maggior parte dei libri elaborati dai teatranti per riflettere sulla propria arte e sul proprio mestiere, anche i testi di Michel Saint-Denis (1897-1971) sono essenzialmente testi strumentali, volti cioè a promuovere una certa idea di teatro. Tuttavia, il tentativo di fissare, nero su bianco, le pratiche ad essa relative – tanto quelle legate agli spettacoli, quanto quelle legate ai processi pedagogici – si scontra con diverse aporie, che vanno dai problemi di nomenclatura, causati dall'assenza di un lessico univoco e condiviso, all'impossibilità di documentazione completa di un'arte che si compie nella qualità della presenza e della relazione. Si tratta, infatti, di pratiche caratterizzate non solo dall'effimerità, ma anche dall'aver a che fare con quel campo di difficile indagine che è l'esperienza dell'individuo (sia esso attore o spettatore, maestro o allievo), con quel territorio insondabile che è il punto di contatto tra chi, uscendo da sé e indugiando 'tra' il sé e l'Altro⁶, vi prende parte (lo stesso vale sia per l'incontro tra artisti e pubblico, che per quello tra insegnanti e discenti). E, per quanto interessanti e talvolta preziosi sia per chi li elabora che per chi li fruisce, i testi che provano a trattare questi fenomeni sono inevitabilmente deficitari, zoppicanti, «capaci di rivelarsi appieno solo a uomini di teatro, dotati di un'esperienza affine a quella di chi scrive»⁷.

⁶ Ricorro a uno dei due concetti mediatori postulati da François Jullien per riflettere sulla relazione con l'alterità. Cfr. F. JULLIEN, *Contro la comparazione. Lo 'scarto' e il 'tra'. Un altro accesso all'alterità* [2012], Mimesis, Milano 2014.

⁷ Prendo in prestito il discorso che Mirella Schino costruisce sulla «repulsione a scrivere libri» di memorie o di trattatistica sul teatro, da parte di figure eminenti e particolarmente dotate per la scrittura come Eleonora Duse e Gustavo Modena. Cfr. M. SCHINO, *Il teatro*

Nel corso del Novecento, con la fioritura delle parabole pedagogiche accanto ai percorsi del teatro di regia, alla predilezione da parte degli artisti per la stesura di memorie e trattati, si è andata affiancando una nuova pratica nella scrittura, capace di rispondere alle esigenze di «trasmissione dei dati di un’esperienza compiuta»⁸ nell’ambito della formazione attoriale. Si tratta della forma diaristica, che tende al romanzo, di cui l’esempio magistrale, per estensione e profondità, rimane a tutt’oggi il doppio volume del *Lavoro dell’attore su stesso*⁹ e del *Lavoro dell’attore sul personaggio*¹⁰ di Stanislavskij¹¹. La forma diaristica consente di fornire una contestualizzazione approfondita del percorso pedagogico, problematizzando costantemente sia gli avanzamenti che i momenti d’impasse: non si limita, cioè, a ordinare una sequela di esercizi presentati a mo’ di ricetta infallibile per ottenere o diventare un attore di indubbio successo. Al contrario di un manuale dal fine prescrittivo, che tende a generalizzare, semplificare e omologare gli approcci possibili a un protocollo didattico rigido e immutabile, il diario con-

di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata, Bulzoni, Roma 2008, pp. 15-16.

⁸ E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello, Artemide*, Roma 2005, p. 37. Cfr. anche F. CRUCIANI, F. TAVIANI, *Sulla scienza di Stanislavskij. Introduzione a K. STANISLAVSKIJ, L’attore creativo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, La casa Usher, Firenze 1980.

⁹ K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore su se stesso* [1963], edizione riveduta e corretta a cura di F. Malcovati, trad. it. G. Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1996.

¹⁰ K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore sul personaggio* [1988], trad. it. A. Morpurgo e M.R. Fasanelli, Laterza, Roma-Bari 1993.

¹¹ Per la complessa vicenda editoriale tra Stanislavskij ed Elizabeth Reynolds Hapgood, che conduce alla pubblicazione della vulgata inglese di *An Actor Prepares* (Theatre Arts Book, New York 1936), significativamente etichettata dal regista russo con le parole «definitive for America», e per l’influenza esercitata da questo testo e dagli insegnamenti di Richard Boleslawski e Maria Ouspenskaya sull’American Method del Group Theatre e dell’Actors Studio, cfr. almeno: F. RUFFINI, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», vol. 10, 1991, pp. 3-55; M. GORDON, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d’Arte alle tecniche dell’Actors Studio* [1987], trad. it. G. Buonanno, Marsilio, Venezia 1992⁵, pp. 274-275; C. VICENTINI, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in *ivi*, pp. 214-215; F. MALCOVATI, *Prefazione*, in K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell’attore su se stesso*, cit., pp. VII-XI; J. BENEDETTI, *Stanislavskij. La vita e l’arte. La biografia critica definitiva* [1988], trad. it. V. Sicurella, Dino Audino, Roma 2007, pp. 368 sgg.; e soprattutto S.M. CARNICKE, *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*, Routledge, London 2009², pp. 75-93.

sente di seguire la progressione e i fallimenti di un certo individuo, e l'adattamento reciproco tra le sue caratteristiche specifiche e il progetto di trasmissione dei saperi performativi che ha intrapreso.

Se la configurazione diaristica si rivela forse la più adatta a dar conto dell'esperienza compiuta da un attore in formazione, è tuttavia ben lungi dall'esaurire la gamma di esperimenti guidati dalla volontà di formalizzare un 'modo' (per non dire 'metodo') di lavoro. In un sistema di scrittura e registrazione dei percorsi pedagogici in cui, ai due poli opposti, troviamo il diario da un lato, e il manuale dall'altro, le sfumature tra di essi e le possibilità tentate dai teatranti sono innumerevoli. Si pensi, per esempio, alla trascrizione postuma delle lezioni su alcuni personaggi di Molière tenute da Louis Jovet al Conservatoire national supérieur d'art dramatique di Parigi tra il 1939 e il 1940, stenografate da Charlotte Delbo e pubblicate in Francia nel 1965¹²; non un diario intenzionalmente predisposto da Jovet (che era morto nel 1951), certo, ma il resoconto preciso – seppur parziale, considerato il «passaggio dall'oralità alla scrittura», che inevitabilmente sacrifica «intonazioni, esitazioni, silenzi, gesti»¹³ – delle relazioni tra un maestro e alcuni dei suoi allievi.

Non è mia intenzione proporre qui una catalogazione o un regesto di questi testi, il cui *corpus* viene costantemente infoltito, per esempio, dalla collana editoriale di Dino Audino dedicata ai manuali, limitandoci al solo panorama italiano. Tuttavia, è a questo genere di pubblicazioni che i testi di Saint-Denis – tutti in generale e due in particolare, come vedremo nel corso di questo saggio – appartengono. Parto dagli scritti considerati nella loro pluralità, perché la sua produzione testuale possiede una rilevanza quantitativa, la cui variazione di densità ci consente di osservare aspetti interessanti in relazione all'evoluzione della sua postura e della sua idea di teatro:

- nei sedici anni che vanno dal 1931 al 1947, la pubblicazione di testi sul teatro costituisce un'attività sporadica, che include brani di presenta-

¹² Cfr. L. JOUVET, *Lezioni su Molière* [1965], Officina dei teatri, Roma 2015.

¹³ C. GINZBURG, *Il giudice e lo storico. Considerazioni al margine del processo Sofri* [1991], Quodlibet, Macerata 2020, p. 28. Ed è forse per colmare le lacune di cui parla Ginzburg che, come è noto, Giorgio Strehler ha magnificamente adattato per la scena alcune delle *Lezioni su Molière* di Jovet, nello spettacolo *Elvira, o la passione teatrale*, del 1986.

zione della Compagnie des Quinze, interviste su spettacoli e iniziative di varia natura, riflessioni sul ruolo del teatro e della cultura in tempi di guerra, firmate non a caso da Jacques Duchesne, pseudonimo adottato da Saint-Denis durante la Seconda guerra mondiale per tutelare la famiglia confinata nella Francia dell'occupazione nazista¹⁴;

- nei sedici anni che vanno dal 1949 al 1965, invece, il ragionamento sul teatro articolato attraverso la parola scritta si fa intenso, di certo mai febbrile, ma costante, e porta all'uscita, su riviste o volumi, in lingua francese o inglese, di almeno un esito l'anno (spesso due e talvolta tre), tra articoli brevi, introduzioni a opere o drammaturgie altrui, e saggi più ampi e mediamente strutturati dedicati soprattutto alla formazione dell'attore¹⁵.

Per questa seconda fase, indubbiamente più prolifica in termini sia quantitativi che qualitativi, sono necessarie alcune precisazioni. In primo luogo, una domanda sorge spontanea: perché lasciar fuori l'anno che la separa dalla fase precedente, il 1948? Durante quest'anno Saint-Denis non scrive, o, meglio, non pubblica testi, e non prende parte a grandi produzioni professionali¹⁶. È il secondo anno di attività dell'Old Vic Theatre Centre, un centro polifunzionale, il cui modello sarà in parte ripreso anche a Stra-

¹⁴ Sulla sua attività radiofonica tra il 1940 e il 1944, cfr. *infra*, *Nota biografica di Michel Saint-Denis*.

¹⁵ Per il dettaglio di questi dati, cfr. *infra*, *Cronologia dei principali testi pubblicati da Michel Saint-Denis*.

¹⁶ Uno dei due spettacoli per lo Young Vic che Saint-Denis dirige durante le due stagioni a cavallo del 1948, è una ripresa di *Noah* di André Obey (1892-1975), che il drammaturgo aveva scritto appositamente per la Compagnie des Quinze diretta da Saint-Denis (di cui diviene *auteur-maison*, ricoprendo un ruolo centrale nella produzione del repertorio del gruppo), con il quale la compagnia aveva debuttato nel 1931 al Théâtre du Vieux-Colombier (ovviamente in francese; il titolo originale è infatti *Noé*). Nel 1935, il primo spettacolo che Saint-Denis dirige in Inghilterra è proprio questo stesso testo, tradotto per l'occasione, con John Gielgud nei panni del patriarca protagonista. Non a caso, Arthur Wilmurt pubblica la traduzione inglese del testo nel 1949, con un'introduzione firmata da Saint-Denis, che era tornato a lavorarci con i suoi allievi l'anno precedente. Cfr. M. SAINT-DENIS, *Introduction*, in A. OBEY, *Noah: A play in Five Scenes*, trad. ingl. A. Wilmurt, William Heinemann Ltd, London 1949, pp. VII-XIII.

sburgo negli anni Cinquanta¹⁷, composto da un teatro animato dagli spettacoli di una compagnia stabile (l'Old Vic Theatre), un teatro per le nuove generazioni, banco di prova per i giovani attori che hanno appena terminato la loro formazione (lo Young Vic Theatre), e una scuola, che Saint-Denis dirige insieme a George Devine e Glen Byam Shaw (l'Old Vic Theatre School)¹⁸. Ed è a quest'ultima che Saint-Denis si dedica quasi interamente, coordinando il piano didattico, insegnando improvvisazione e interpretazione, e dirigendo alcuni dei saggi degli allievi¹⁹. Anno, dunque, il 1948, in cui il 'fare' appare prevalente rispetto al 'pensare' – non ch , soprattutto in ambito teatrale, un'attivit  debba escludere l'altra, anzi; come ha scritto lui stesso, «tutto, come sai, dipende dal fare, da come le cose vengono *comprese e fatte*»²⁰.

Ma non solo: il 1949, quindi l'anno che effettivamente d  avvio a una produzione testuale che non conosce pi  interruzioni sino al 1965, coincide con un momento determinante nella vicenda umana e professionale di Saint-Denis. Il 20 ottobre, Copeau, lo zio fin troppo presente ed esigente, il maestro profondamente amato e aspramente contestato, si spegne a Per-nand-Vergelesses²¹. Gi  a met  degli anni Trenta, tra le ragioni che spingono

¹⁷ Saint-Denis torna in Francia nel 1953, in seguito alla brusca interruzione delle attivit  dell'Old Vic Theatre Centre da parte dell'Arts Council inglese, e si stabilisce a Strasburgo, dove dirige il Centre Dramatique de l'Est. Lascia la sua posizione nel 1957.

¹⁸ L'esistenza dell'Old Vic Theatre Centre si svolge negli anni 1947-1952.

¹⁹ Non molti, in realt : tre in totale.

²⁰ Questo breve passaggio viene riportato da Suria Magito, collaboratrice e vedova di Saint-Denis, nella sua introduzione al volume postumo del marito. Si tratta di un frammento estratto da una lettera scritta da Saint-Denis a un amico, non meglio identificato, di cui non   stato trovato riscontro negli archivi a lui dedicati. S. MAGITO, *Introduction*, in M. SAINT-DENIS, *Training for the Theatre: Premises & Promises*, a cura di S. Magito, Theatre Arts Books-Heinemann, New York-London 1982, p. 12. Salvo diversa indicazione, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

²¹ Il vasto corpus di fonti e studi sull'attivit  di Copeau tra gli anni Dieci e l'inizio degli anni Trenta del Novecento, sul ruolo pedagogico di Suzanne Bing, sul lavoro all' cole du Vieux-Colombier e dei Copiaus in Borgogna   alla base di questo saggio e di pubblicazioni pregresse. Cos  come lo sono gli studi su Michel Saint-Denis, sicuramente inferiori sul piano quantitativo. Considerata la vastit  dell'apparato bibliografico, mi permetto di rimandare all'*Introduzione* e alla *Bibliografia* contenuti in C. CARPONI, *L'arte e il mestiere. Michel*

Saint-Denis a trasferirsi in Inghilterra, il desiderio di sottrarsi all'ingerenza del Patron ricopre un ruolo determinante, inaugurando un viaggio professionale che lo porta a spingersi verso lidi sempre più ignari del lavoro copeauiano²². Ma la morte del maestro – lungi dall'estinguere l'ombra lunga del suo magistero – solleva, almeno, l'allievo dal peso del suo giudizio, e gli consente non solo di *trovare* ma soprattutto di *affermare* la sua strada, sia nelle pieghe del 'fare' che nei riflessi del 'pensare', quandanche essa implichi il tradimento della dottrina tramandata.

Il 1965, invece, è l'anno che conclude la seconda fase della periodizzazione qui proposta, ma anche l'ultimo in assoluto, prima della sua morte (nel 1971), a vedere la pubblicazione di testi elaborati dalla mano esclusiva di Saint-Denis, o che abbiano almeno ricevuto la sua approvazione. Il programma avrebbe dovuto essere tutt'altro, poiché l'anno successivo, la Fondazione Ford gli assegna un finanziamento di 22.500 dollari per l'elaborazione di un libro sulla formazione di un *ensemble* teatrale, con il titolo provvisorio di *Three Schools*²³. Non è facile intuire la logica sottesa a questa originaria proposta di titolo, dal momento che, nel 1966, Saint-Denis ha all'attivo la pianificazione di sei scuole: l'École des Quinze (1931-1934)²⁴, il London Theatre Studio (1936-1939)²⁵, l'Old Vic Theatre School (1947-

Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete, Bulzoni, Roma 2023, da aggiungersi a quella annessa al presente volume. Mi limito a segnalare l'imprescindibile pubblicazione degli otto volumi dei *Registres du Vieux-Colombier*, i *Souvenirs du Vieux-Colombier* – cfr. J. COPEAU, *Ricordi del Vieux Colombier* [1931], trad. it. di A. Nacci, Il Saggiatore, Milano 1962 – e il *Journal de bord des Copains* – S. BING, *Le journal de bord des Copains 1924-1929*, a cura di D. Gontard, Editions Segher, Paris 1974.

²² Sui rapporti tra Saint-Denis e Copeau tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta, cfr. J. COPEAU, *Journal, 1901-1948*, a cura di C. Sicard, Seghers, Paris 1991; J. BALDWIN, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Praeger, London 2003, pp. 59-78; J. COPEAU, *Registres VIII. Les Dernières batailles (1929-1949)*, a cura di M.I. Aliverti e M. Consolini, Gallimard, Paris 2020; C. CARPONI, *L'arte e il mestiere*, cit., pp. 265-331.

²³ Il finanziamento viene effettivamente concesso a decorrere dal 28 aprile 1966, e va a sommarsi a un fondo stanziato nel 1958 dalla Fondazione Rockefeller per la stessa finalità. Cfr. Juilliard School Archive, Drama Division, New York (d'ora in avanti JSA-DD), Box Michel Saint-Denis, Ford Foundation, Grant 1966-1986.

²⁴ Cfr. CARPONI, *L'arte e il mestiere*, cit., pp. 218-240.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 265 sgg.

1952), l'École supérieure d'art dramatique (1953-1957), la National Theatre School of Canada (1960) e lo Stratford Studio della Royal Shakespeare Company (1962-1967). Appare opportuno escludere a priori la prima, poiché concepita come un percorso di formazione per allievi scritturati dalla Compagnie des Quinze, e l'ultima, poiché ideata come luogo di perfezionamento per attori già professionisti all'interno della Royal Shakespeare Company. Sebbene le evidenze documentarie coeve non forniscano ulteriori specificazioni esplicite su quali siano le tre scuole del titolo, è possibile individuare nell'istituzione canadese la quarta da escludere tra le rimanenti, a causa del carattere puramente consultivo del rapporto tra l'ente e Saint-Denis, che non vi ricopre mai una carica direttiva ufficiale²⁶. Inoltre, in una lettera del 1958, menziona di essere impegnato nella stesura di due libri, uno dei quali dedicato alle «sue tre scuole»²⁷, naturalmente il London Theatre Studio, l'Old Vic Theatre School e l'École supérieure d'art dramatique. Allo stesso modo, due anni dopo, in *Theatre: the Rediscovery of Style*, su cui ci soffermeremo più avanti, scrive esplicitamente di aver «fondato e diretto tre scuole»²⁸, senza menzionare la collaborazione canadese, che era stata avviata più o meno a metà degli anni Cinquanta.

Come si evince dalla corrispondenza, è lo stesso Saint-Denis, inizialmente, a chiedere a Wilson McNeil Lowry della Fondazione Ford il finanziamento per portare a termine un volume sulla sua esperienza teatrale e sul training attoriale che ha messo a punto nel corso degli anni, ordinamento di base della Drama Division della Juilliard School di New York, alla cui progettazione stava collaborando dalla fine degli anni Cinquanta

²⁶ Come evidenziato da Pola Tumarkin nel suo studio sulla fondazione della scuola, il ruolo giocato da Saint-Denis corrisponde a quello di un *advisor*, piuttosto che a quello del solo responsabile dell'architettura del curriculum pedagogico; le sue proposte didattiche, infatti, subiscono sin da subito un forte ridimensionamento a causa delle politiche culturali e delle pressioni finanziarie dell'istituzione. Cfr. P. TUMARKIN, *An Historiographical Reading of the Founding of Canada's National Theatre School*, tesi di dottorato, York University, Toronto 2016, p. 12, pp. 83-88.

²⁷ Lettera di Michel Saint-Denis a Dennis Sweeting, 7 dicembre 1958. Michel Saint-Denis Fonds, National Theatre School of Canada (d'ora in avanti MSDF-NTSC), f. 1. Il corsivo è mio.

²⁸ M. SAINT-DENIS, *Theatre: The Rediscovery of Style*, Theatre Arts Books, New York 1960, p. 46.

come *artistic advisor* e *consultant director*²⁹. Il progetto è confermato da quanto scrive a Peter Mennin, presidente della Juilliard School di New York: il piano è di dimettersi dalla Royal Shakespeare Company che dirigeva insieme a Peter Brook e a Peter Hall dal 1962³⁰, terminare il libro in lavorazione, per poi dedicarsi interamente all'apertura ufficiale della Drama Division insieme a John Houseman³¹. La richiesta viene poi ufficializzata un paio di mesi dopo: è il presidente della Juilliard School in persona a farsi portavoce dell'istanza di contributo indirizzata alla Fondazione Ford per il libro di Saint-Denis³². Ma, ottenuti i fondi, i suoi problemi di salute, sempre più severi, impediscono l'impresa, che viene portata avanti a fatica sotto la guida prevalente della moglie Suria Magito Saint-Denis, con la collaborazione altalenante di studiosi ed esperti³³. Il libro esce infatti undici anni dopo la morte del suo autore, solo nel 1982, con il titolo *Training for the Theatre: Promises and Promises*.

²⁹ Lettera di Michel Saint-Denis a Wilson McNeil Lowry, 5 gennaio 1966. JSA-DD, Michel Saint-Denis, 1962-1969: President's Records, Box 34, Fo. 6.

³⁰ Dal 1962, Saint-Denis è codirettore della Royal Shakespeare Company, dove istituisce e dirige lo Stratford Studio, un laboratorio di formazione permanente per gli attori della compagnia.

³¹ Lettera di Michel Saint-Denis a Peter Mennin, 13 gennaio 1966. JSA-DD, Michel Saint-Denis, 1962-1969: President's Records, Box 34, Fo. 6.

³² Lettera di Peter Mennin a Marcia Thompson, 4 marzo 1966. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis, Ford Foundation, Grant 1966-1986.

³³ Dapprima il solo Stephen Aaron (1936-2012), laureato a Harvard e direttore del New Theatre Workshop, nonché membro permanente del corpo docente della Drama Division, già assistente di Saint-Denis nella regia del *Giardino dei ciliegi* all'Old Vic Theatre, del 1961; Aaron viene ingaggiato per occuparsi delle carte subito dopo la morte di Saint-Denis, nel 1971. Tra il 1974 e il 1977, gli si affianca Aldo Scott, direttore dell'Asian Theatre Program del Department of Theatre and Drama all'università del Wisconsin dal 1963. Le corrispondenze tra Magito e sia Aaron che Scott sono conservate presso il Michel Saint-Denis Archive della British Library di Londra (d'ora in avanti BL-MSDA), fascicolo Add-MS-81105 e fascicolo Add-MS-81226. È interessante segnalare che nei ringraziamenti del libro, Magito menziona il solo Aaron, escludendo Scott. Cfr. SAINT-DENIS, *Training for the Theatre*, cit., pp. 5-6.

Un manuale, ma postumo

È interessante prendere in esame le varie fasi di gestazione di questo libro, tra i due scritti più corposi di Saint-Denis, e cronologicamente il più recente tra quelli su cui intendo soffermarmi. Già nel 1966, la finalità di questo testo appare chiara, come illustrato da Peter Mennin nella richiesta ufficiale già citata:

Il contenuto del libro ha il compito di presentare il materiale per la formazione di un *ensemble* teatrale – per attori, registi, scenografi e tecnici – e di affrontare il lavoro di regia e di interpretazione di tutti gli stili del teatro, dalla drammaturgia classica al repertorio contemporaneo.

Saint-Denis è l'unica figura in grado di preparare un libro del genere, grazie alla vasta esperienza che ha acquisito negli ultimi quarant'anni di vita teatrale in Inghilterra e Francia. Avere a disposizione un libro come quello che si propone di scrivere non solo avrà un valore inestimabile nella progettazione della Drama Division della Juilliard, ma andrà a soddisfare un'esigenza reale nel mondo della formazione teatrale professionale³⁴.

Il fine prescrittivo e utilitaristico, perfettamente in linea con la cultura statunitense per cui il progetto è concepito, e che si mostra qui enunciato in maniera programmatica, viene confermato e ulteriormente chiarito due anni dopo. Il lavoro sul libro è temporaneamente sospeso a causa dell'ennesimo infarto di Saint-Denis³⁵. John Houseman, direttore della Drama Division, ormai in procinto di inaugurazione³⁶, scrive a Howard R. Dressner della

³⁴ Lettera di Peter Mennin a Marcia Thompson, 4 marzo 1966. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis, Ford Foundation, Grant 1966-1986.

³⁵ Saint-Denis subisce il primo attacco di cuore nel 1946, in occasione del primo anniversario della morte del figlio Jérôme, caduto in battaglia a un soffio dalla fine della Seconda guerra mondiale. Il secondo sopraggiunge nel 1955, senza impedirgli di proseguire la sua attività registica e pedagogica. Il terzo lo colpisce nel 1966, compromettendo più seriamente la sua salute. Dalla fine del 1968, la cardiopatia si impone in maniera privativa, sino a causargli problemi cerebrali che lo porteranno alla morte, il 31 luglio del 1971.

³⁶ Sulle fasi conclusive della pianificazione didattica della Drama Division della Juilliard School, che apre ufficialmente il primo corso di studio il 23 settembre 1968, cfr. J. HOUSEMAN, *Final Dress*, Simon and Schuster, New York 1983, pp. 346-354.

Fondazione Ford che un terzo del volume, quello più narrativo, attraverso il quale Saint-Denis ripercorre la sua biografia e soprattutto i suoi esordi teatrali, è pronto e in fase di traduzione, ad opera di Robert Chapman, professore presso l'università di Harvard³⁷. La parte tecnica, invece, che ospita «l'applicazione pratica delle teorie», procede più lentamente:

Lavorando con Suria Magito, sua moglie e collaboratrice, un'ingente quantità di materiali, tra cui orari e programmi delle varie scuole che ha fondato e diretto, sono stati assemblati, comparati e organizzati in una bozza che ora, giunti a questo punto, necessita solo del testo discorsivo finale, che li trasforma in un *manuale* valido e definitivo per la progressione della formazione teatrale³⁸. Nei prossimi mesi, Saint-Denis sceglierà se completare la bozza con il materiale già esistente, o aggiungervi, in forma di ulteriori capitoli o appendici integrative, alcune delle revisioni e modifiche che si aspetta di apportare nel processo di pianificazione e supervisione della nuova Drama Division della Juilliard School, alla quale Saint-Denis collabora con me come consulente³⁹.

Da questa lettera, possiamo cogliere un dato determinante, che non

³⁷ Esaminando l'archivio della Juilliard School, emerge in maniera lampante che la Fondazione Rockefeller, negli anni Cinquanta, ha enormi riserve rispetto all'evenienza di associare la Drama Division della Juilliard, di cui sostiene interamente i costi, con il cosiddetto American Method di matrice strasberghiana. Nel 1956, John D. Rockefeller III, divenuto presidente del Lincoln Center e intenzionato a trasformarlo nel primo complesso polifunzionale per le arti dello spettacolo dal vivo di New York, incarica proprio Robert Chapman, drammaturgo e docente presso l'università di Harvard, di condurre un'indagine internazionale sulle scuole d'arte drammatica, confrontandosi con i maggiori esperti di teatro negli Stati Uniti e in Europa. Da tale indagine, Chapman rimane particolarmente colpito e impressionato proprio dal Centre Dramatique de l'Est di Saint-Denis a Strasburgo, che visita nell'anno accademico 1954-1955. È così che si inaugura la loro amicizia. Ho in parte affrontato la questione nel saggio *Between Copeau and Stanislavsky: Michel Saint-Denis at the New York Juilliard School for the Drama Division Foundation*, in *The Rise of New Theatre and the Theatrical Avant-garde*, a cura di M. Cristini, S. Brunetti, P. Eckersall, Edizioni di Pagina, Bari 2024, pp. 281-289. Cfr. anche J. BALDWIN, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, cit., pp. 157-166.

³⁸ Il corsivo è mio.

³⁹ Lettera di John Houseman a Howard R. Dressner, 17 settembre 1968. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis, Ford Foundation, Grant 1966-1986.

deve essere trascurato nella presa in esame della pubblicazione di *Training for the Theatre*, unanimemente considerato il manuale summa, quasi un testamento del suo autore. In realtà, il lavoro che Saint-Denis è stato in grado di portare avanti, o quanto meno di supervisionare, nonostante la grave cardiopatia, tra il 1966 e il 1968, è una sorta di breve autobiografia narrativa, in cui ripercorre la sua vita in teatro a partire dagli anni Venti. Si tratta verosimilmente della sezione che oggi occupa i primi due capitoli del volume:

- *Premises and Promises*, dedicato al suo apprendistato al fianco di Copeau, al Théâtre du Vieux-Colombier e poi in Borgogna con il gruppo dei Copiaus, e alla sua prima esperienza di direzione artistica con la Compagnie des Quinze⁴⁰;
- *The Schools*, consacrato a un resoconto delle scuole da lui fondate e dirette, o all'ideazione delle quali ha contribuito come consulente, nel seguente ordine: il London Theatre Studio (1935-1939), l'Old Vic Theatre School sempre a Londra (1947-1952), l'École supérieure d'art dramatique al Centre Dramatique de l'Est di Strasburgo (1952-1957), la National Theatre School of Canada a Montreal (aperta nel 1960), la Juilliard School – Drama Division di New York (inaugurata nel 1968, ma a cui Saint-Denis lavorava da un decennio), lo Stratford Studio della Royal Shakespeare Company in Inghilterra (da lui istituito nel 1962 e diretto sino al 1967)⁴¹.

Il Michel Saint-Denis Archive presso la British Library di Londra conserva alcune tracce delle varie fasi di lavorazione del libro, che, scrive Magito nell'introduzione, «fu pianificato e scritto da [...] Michel Saint-Denis, come una guida per l'insegnamento del teatro»⁴². Attraverso l'esplorazione del fondo, è facile intuire la presenza di un principio ordinatore che ha curato l'organizzazione dei documenti in fascicoli tematici; l'espressione di tale *ratio* emerge dalle grafie, rilevabili nei fugaci e sintetici appunti scritti a mano sulle carte, che raramente coincidono con quella del pedagogo. Tra i materiali raccolti per il libro, sono presenti fonti prodotte nel vivo dei fatti, ma soprattutto trascrizioni di interviste realizzate dopo la morte di Saint-Denis ai suoi collaboratori. La datazione precisa non sempre è possibile, e le lo-

⁴⁰ Cfr. SAINT-DENIS, *Training for the Theatre*, cit., pp. 25-44.

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 45-78.

⁴² S. MAGITO, *Introduction*, in *ivi*, p. 11.

giche organizzative sono diverse, talvolta in sovrapposizione e contrasto tra loro. Soprattutto, mancano le bozze che da questi semplici raggruppamenti di documenti hanno poi portato al volume definitivo.

Ciononostante, possiamo analizzare il testo dato alle stampe, e raffrontarlo con altre pubblicazioni di Saint-Denis. Diversi aneddoti contenuti nel capitolo *Premises and Promises* sembrano la semplice traduzione in inglese, con variazioni non sostanziali, di brani presentati altrove in precedenza, per esempio in *Mes années au Vieux-Colombier*, uscito quando Saint-Denis era ancora vivo e lucidamente cosciente⁴³. Anche il capitolo successivo, *The Schools*, può considerarsi un «recamo di concertate pezzette»⁴⁴ già edite, rimaneggiate e rielaborate al fine di produrre un discorso unitario e coerente – quello che Houseman, nella lettera già citata a Dressner della Fondazione Ford, ha definito il «testo discorsivo finale» –, ovviamente a consuntivo della carriera professionale, che probabilmente è stato operato su tutto il volume. Ma, mentre il secondo capitolo è scandito da tre esplicite e dichiarate «editor's note»⁴⁵, note della curatrice, volte a specificare o colmare lacune, il resto del libro, e cioè dal terzo capitolo in poi – dall'emblematico titolo *Guiding Principles: The Progression of the Training* – appare organico, scritto in prima persona, come se fosse incontrovertibilmente Saint-Denis a parlare.

È altamente plausibile che la base di partenza per questa seconda parte del volume sia stata quella che Houseman chiama «the Juilliard bible»⁴⁶, ovvero sia un documento di testo, riassuntivo del curriculum per la formazione dell'attore messo a punto da Saint-Denis per la Drama Division, da far circolare tra i docenti del programma. Ma la predisposizione stessa di questo opuscolo si rende necessaria a causa dell'infermità del francese, che si rivela non solo fisica ma anche cognitiva. Si prenda ad esempio l'episodio della

⁴³ Cfr. M. SAINT-DENIS, *Mes années au Vieux-Colombier*, in «Europe: revue littéraire mensuelle», XL, n. 396-397, 1962 (avril-mai), pp. 62-70.

⁴⁴ P.M. CECCHINI, *Frutti delle moderne comédie et avvisi a chi le recita*, Padova, Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628, p. 24.

⁴⁵ Cfr. M. SAINT-DENIS, *Training for the Theatre*, cit., p. 63, pp. 72-73, p. 78.

⁴⁶ HOUSEMAN, *Final Dress*, cit., pp. 350-354. Alternativamente chiamata anche «the bible» o «the Saint-Denis' bible». Cfr. anche J. BALDWIN, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, cit., pp. 169-171.

«Retreat», il ritiro di due settimane organizzato da Houseman nell'agosto del 1968, qualche settimana prima dell'apertura ufficiale della scuola, al fine di favorire il confronto e la coesione tra i membri del corpo docente e Saint-Denis sui «metodi di insegnamento da impiegare»⁴⁷. La residenza, svoltasi a Washington e sostenuta economicamente dalla Fondazione Rockefeller, consente ai vari insegnanti di «dimostrare le loro teorie e pratiche di allenamento attoriale», proponendo sessioni di lavoro a un gruppo di «cavie», composto da quattro o cinque studenti del secondo anno della National Theatre School of Canada⁴⁸.

Nel racconto dell'occasione, presentato dal diario di Houseman, Saint-Denis appare «esausto e disorientato»⁴⁹, «nervoso» e «incapace di ricordare anche le date e i fatti più semplici»⁵⁰. Lo «schermo di invalidità che Suria gli ha costruito attorno – con buone ragioni»⁵¹ sembra infrangersi solo durante la dimostrazione con le maschere espressive che Saint-Denis realizza per il gruppo di lavoro, creando un personaggio al contempo comico e tra-

⁴⁷ Tra loro, oltre a Houseman, Saint-Denis e Suria Magito, sono presenti: Michael Kahn (1937), che nel 1968 ha alle spalle una collaborazione con La MaMa Experimental Theatre Club come regista; Barbara Goodwin (1920-2015), al tempo insegnante di movimento all'École supérieure d'art dramatique di Strasburgo, allieva e pupilla di Litz Pisk (1909-1997), con la quale aveva a sua volta insegnato movimento all'Old Vic Theatre School ai tempi di Saint-Denis; Judith Leibowitz (1920-1990), direttrice dell'American Center for Alexander Technique (la Tecnica Alexander, poco conosciuta in Italia, è in realtà antecedente di qualche decennio al Metodo Feldenkrais, che nasce dalle medesime esigenze); Stephen Aaron (cfr. *supra*, la nota 33 in questo stesso saggio); Anna Sokolow (1910-2000), coreografa e danzatrice; Elizabeth Smith, presa in considerazione per l'insegnamento di dizione; l'attrice Marian Seldes (1928-2014), vincitrice di un Tony Award nel 1967; Edith Skinner (1902-1981), già *vocal coach* presso il Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh, e la sua ex allieva Margaret Freed; Moni Yakim, mimo e coreografo israeliano, formatosi in Francia con Étienne Decroux e Marcel Marceau; William Woodman (1932-1995), già direttore di scena per alcuni spettacoli diretti da Houseman, e preso in considerazione come assistente di Saint-Denis e Magito; ecc.

⁴⁸ Cfr. HOUSEMAN, *Final Dress*, cit., p. 346.

⁴⁹ Ivi, p. 347, appunti del 12 agosto 1968.

⁵⁰ Ivi, p. 349, appunti del 18 agosto 1968.

⁵¹ Ivi, p. 347, appunti del 15 agosto 1968. Più avanti, Houseman parla anche «dell'istintiva resistenza di Suria a qualunque cosa non sia parte del loro sistema», ivi, p. 350, appunti del 21 agosto 1968.

gico, che Houseman identifica, probabilmente a sproposito, con Oscar Knie⁵². Nel guardarlo all'opera, prosegue, gli altri insegnanti, sino ad allora perplessi e sconcertati dallo stato di confusione mentale in cui versa il pedagogo, dimenticano completamente la «fragilità fisica» e il «cedimento cognitivo», poiché «interamente catturati e convinti dall'energia immaginativa dello spirito celato da quel guscio di cartapesta»⁵³. È come se la maschera, pilastro imprescindibile nella sua formazione e detonatore di un vero e proprio *nòstos* alla giovinezza e all'origine della sua vocazione teatrale, consenta a Saint-Denis, stremato dalla malattia, di oltrepassare l'impossibilità di spiegare a parole (e quindi di nominare, di verbalizzare) qualcosa che è perfettamente ancora in grado di *fare*, qualcosa che il corpo è ancora in grado di eseguire, superando la fallacia della memoria e della mente. L'esperienza diretta del lavoro con le maschere per la creazione di personaggi, come una ferita, riconduce il francese a quanto di essenziale e autentico resiste nella sua peripezia teatrale.

Tuttavia, in seguito allo sforzo creativo attivato per la dimostrazione, e all'acceso confronto che ne è derivato, Saint-Denis piomba nuovamente in uno stato catatonico:

È ovviamente incapace di sforzi prolungati; dovremo ricorrere a lui come guida, per avere consigli, critiche e occasionali apparizioni da star. Nel frattempo, dobbiamo provare ad arrangiare le cose in modo che Suria possa continuare a lavorare anche quando Michel è fuori uso. Altrimenti, nel nostro attuale stato embrionale, siamo in difficoltà⁵⁴.

⁵² Si tratta di un personaggio che Saint-Denis crea in Borgogna con i Copiaus, nella seconda metà degli anni Venti. Cfr. C. CARPONI, *L'arte e il mestiere*, cit., pp. 111-123. Sia le otto maschere neutre (quattro maschili e quattro femminili) che le trentadue mezze maschere espressive, che Saint-Denis e Suria Magito portano negli Stati Uniti per la dimostrazione di lavoro, sono realizzate dallo scenografo algerino Abd' Elkader Farrah (1926-2005), con cui lavorano dapprima a Strasburgo e poi in Inghilterra, con la Royal Shakespeare Company. Lo si evince dalla lettera di Suria Magito a John Houseman, del 29 giugno 1968, conservata presso il Fonds Michel Saint-Denis della Bibliothèque nationale de France – site Richelieu di Parigi (d'ora in avanti FMSD-BnF), 4-COL-83/544.

⁵³ HOUSEMAN, *Final Dress*, cit., p. 353, appunti del 25 agosto 1968.

⁵⁴ Ivi, p. 354, appunti del 27 agosto 1968.

E conclude:

Il mancato rientro di Saint-Denis nel gruppo, e di conseguenza l'impossibilità di spiegare e illustrare la progressione dall'improvvisazione all'interpretazione hanno, a questo punto, vanificato l'organizzazione di ulteriori sessioni di carattere generale. Scoraggiante ma non grave. Tutto ciò sarà ripreso nelle prossime riunioni del personale e grazie agli estratti della 'bibbia' di Saint-Denis che mi propongo di far circolare tra i docenti⁵⁵.

Se mi soffermo su questo aneddoto, è perché ci consente di misurare la scarsa capacità intellettuale e l'ancor minore resistenza fisica che Saint-Denis esperisce nell'estate del 1968, in un contesto di confronto collettivo. E appare opportuno chiedersi se la medesima fatica cognitiva abbia caratterizzato la stesura della cosiddetta 'bibbia', di cui purtroppo, ad oggi, non è stata rinvenuta traccia esplicita negli archivi consacrati alla sua carriera. Sono tuttavia presenti alcuni documenti dattiloscritti affini a una simile descrizione, la cui presa in esame fornisce una nuova prospettiva da cui osservare una serie di dati sinora poco indagati.

Il più corposo tra questi materiali è conservato presso gli archivi della Juilliard School⁵⁶. Si tratta di un fascicolo che accorpa insieme cinque testi diversi: – Il primo è *Notes on the Training of the Actor. Paper #1. General Outline and Progression*, accompagnato dalla dicitura «by Michel Saint-Denis»; il frontespizio segnala che il testo è tratto dal discorso pronunciato da Saint-Denis alla conferenza dell'International Theatre Institute di Bruxelles nel 1962⁵⁷, ma una nota in calce alla prima pagina riporta il «copyright 1968 by Michel Saint-Denis»;

⁵⁵ *Ibidem*, appunti del 28 agosto 1968.

⁵⁶ Il documento è composto da 52 ff. dattiloscritti, ed è suddiviso in cinque capitoli, come articolati di seguito nel testo. Ciascun foglio riporta tre fori sul margine sinistro, segno di una precedente rilegatura ad anelli. M. Saint-Denis, *Notes on the Training of the Actor*. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis.

⁵⁷ Al simposio del 1962 organizzato dall'International Theatre Institute (ITI), Saint-Denis partecipa come ospite. Tra il 1963 e il 1967, invece, vi prende parte in qualità di presidente del Comité de Formation Professionnelle, conducendo gli incontri dedicati alla formazione professionale dell'attore, tenutisi a Bruxelles, Bucarest, Essen, Venezia e Stoccolma.

- Il titolo del secondo è *Notes on the Training of an Actor. II. Improvisation as a Means of Developing the Physical and Psychical Aptitudes of the Actor*; sul frontespizio compare il nome di Saint-Denis come autore, e il copyright del 1968, ma una nota in epigrafe alla prima pagina del testo rimanda al report da lui presentato durante la conferenza dell'International Theatre Institute di Bucarest nel 1964; alla fine del documento viene specificata la traduzione in inglese, ad opera di Robert Chapman;
- Il terzo è *Notes on the Training of an Actor. III. The Discovery Phase – 'First Play'*; sul frontespizio è presente l'indicazione di Saint-Denis come autore, e il copyright del 1968;
- Il quarto, *Notes on the Training of the Actor. Paper #5. Some Thoughts on the Formation of the Royal Shakespeare Company's Studio for Experimental Training*, sempre di Saint-Denis, copyright 1968, nonostante la data riportata accanto al sottotitolo sia il 1963⁵⁸;
- Il quinto, infine, *Knowledge, Imaginative Background, Introduction to Style*, sempre di Saint-Denis, copyright 1968.

Sui frontespizi dei documenti riuniti in un unico fascicolo, fatta eccezione per l'ultimo, compare il nome «Woodman» scritto a penna; si tratta probabilmente di William Woodman, già direttore di scena per Houseman, presente alle due settimane della «Retreat» citata pocanzi (Washington, agosto 1968), e proposto come assistente di Saint-Denis e Magito. La stessa mano segna i frontespizi del primo, del secondo e del quarto documento con l'annotazione «#3», forse a indicare che i materiali sarebbero risultati utili per la stesura della terza parte del volume *Training for the Theatre*. Sono infatti numerose le corrispondenze tra i titoli dei paragrafi contenuti nel fascicolo, e quelli presenti nel volume dato alle stampe nel 1982; i testi, invece, appaiono considerevolmente modificati e ampliati, così come la struttura sembra seguire una logica inedita rispetto al fascicolo.

A confermare la corrispondenza tra il documento appena descritto e la «bible» della Drama Division per la Juilliard School, basta segnalare il riscontro pressoché identico di due estratti citati da Houseman nel suo diario. In *Notes on the Training of the Actor. Paper #1. General Outline and Progression*,

⁵⁸ La numerazione «#5» è presente nonostante si tratti della quarta sezione. Esiste un documento simile, da cui Saint-Denis è probabilmente partito per la stesura di questo testo: cfr. M. SAINT-DENIS, *Stratford Studio*, July 1962, 6 ff. dattiloscritti, BL-MSDA, fascicolo Add-MS-81192.

Saint-Denis scrive:

L'allenamento del corpo punta all'armonia fisica, all'equilibrio e, soprattutto, al rilassamento. Dovrebbe condurre a quello stato di benessere fisico che è alla base della crescita mentale e immaginativa dell'attore e della sua capacità di espressione. Oltre al movimento, la cui natura deve essere definita e compresa, l'allenamento del corpo mostra gradualmente i suoi esiti nel dominio dell'Espressione⁵⁹.

Quanto riporta Houseman nel suo diario, varia di poco: aggiunge qualche specifica, mette in corsivo il termine 'rilassamento', evidenzia alcune parole attraverso l'utilizzo della maiuscola, prendendole in considerazione come materie di insegnamento, e compie qualche elisione:

L'allenamento del corpo del giovane attore punta all'armonia fisica, all'equilibrio e, soprattutto, al *rilassamento*. Dovrebbe condurre a quello stato di benessere fisico che è alla base della crescita mentale e immaginativa dell'attore e della sua capacità di espressione. Oltre al 'Movimento', l'Allenamento del Corpo mostra gradualmente i suoi esiti nel dominio dell'espressione⁶⁰.

Più evidente, ma non sostanziale, è invece la sintesi che Houseman compie sul secondo estratto citato nel suo diario. L'indicazione di Saint-Denis si configura come di seguito:

⁵⁹ M. SAINT-DENIS, *Notes on the Training of the Actor. Paper #1. General Outline and Progression*, pp. 1-2. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis. Di seguito, riporto il testo originale, per un confronto diretto: «The training of the body aims at physical harmony, balance, and above all, relaxation. It should lead to that state of physical well-being which is the basis of the actor's mental and imaginative growth and of his capacity for expression. In addition to movement, the nature of which must be defined and understood, body training reaches out gradually into the realm of Expression».

⁶⁰ HOUSEMAN, *Final Dress*, cit., p. 350. Di seguito, riporto il testo originale, per un confronto diretto: «The training of the young actor's body aims at physical harmony, balance and, above all, *relaxation*. It should lead to that state of physical well-being which is the basis of the actor's mental and imaginative growth and of his capacity for expression. In addition to 'Movement', Body-Training reaches out gradually into the realm of expression».

L'improvvisazione diviene a questo punto⁶¹ la base della formazione e assume la massima importanza durante tutto il primo anno e l'inizio del secondo – cioè durante i primi quattro o cinque trimestri⁶² del nostro programma di formazione di base.

Per i giovani allievi-attori, lo scopo fondamentale dell'Improvvisazione è quello di permettere loro di scoprire la vera natura della 'recitazione'⁶³, la realtà della loro 'vita interiore' e la natura e le possibilità dell'espressione corporea che, in relazione con la 'vita interiore' e ad essa combinata, produrrà la 'recitazione'.

È qui che l'Improvvisazione svolge la sua parte principale. Aiuta l'allievo a trovare il nesso tra la verità della propria vita interiore (intellettuale o emotiva) e i mezzi espressivi attraverso i quali può trasmettere questa realtà agli altri⁶⁴.

⁶¹ L'estratto segue immediatamente quella che Saint-Denis chiama la fase di scoperta, «Discovery Phase», ovvero sia un primissimo periodo della formazione attoriale in cui, insieme alla «formazione tecnica (movimento e voce)» e alle «lezioni di Improvvisazione già avviate», si aggiunge «la messa in prova di un primo spettacolo», preferibilmente un testo shakespeariano o comunque classico, per un periodo di quattro o cinque settimane. L'obiettivo è far sì che l'allievo prenda piena coscienza delle sue carenze, e dei mezzi espressivi che deve implementare. In questa fase, si avvicina al lavoro con l'interpretazione, che verrà immediatamente accantonato al termine della messinscena. Cfr. M. SAINT-DENIS, *Notes on the Training of the Actor. Paper #1. General Outline and Progression*, pp. 3-4. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis.

⁶² Nel programma proposto da Saint-Denis, ciascun anno di corso è suddiviso in tre trimestri: il trimestre autunnale (orientativamente da fine settembre a metà dicembre), il trimestre invernale (da metà gennaio a marzo), e il trimestre primaverile (da aprile a giugno).

⁶³ Traduco con *recitazione* l'inglese *acting*, che possiede un'implicazione semantica esplicita con il verbo *agire, to act*. Come è noto, in italiano tale implicazione è presente nel sostantivo che indica il professionista, l'*attore*, ma non in quello che nomina l'arte che esercita, appunto la *recitazione*.

⁶⁴ M. SAINT-DENIS, *Notes on the Training of the Actor. Paper #1. General Outline and Progression*, pp. 4-5. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis. Di seguito, riporto il testo originale, per un confronto diretto: «Improvisation now becomes the basis of training and assumes the greatest importance during the whole of the first year and the beginning of the second – i.e. during the first four or five terms of our basic training program. For young acting students, the fundamental purpose of this Improvisation is to make them discover for themselves the true nature of 'acting', the reality of their 'inner life' and the nature and possibilities of physical expression which, related to the 'inner life' and combined with it, will produce 'acting'. It is here that Improvisation plays its principal part. It helps the student to find the relationship between the truth of his own inner life (intellectual or emotional) and the means of expression through which he can convey this reality to others».

Nella riscrittura di Houseman, si legge:

Per i giovani allievi-attori l'«Improvvisazione» è la base della formazione e assume la massima importanza durante tutto il primo anno e la prima metà del secondo. Il suo scopo fondamentale è quello di far scoprire la natura e le possibilità dell'espressione corporea che, in relazione con la «vita interiore» e ad essa combinata, produrrà la «recitazione». Soprattutto, aiuta l'allievo a trovare il nesso tra la verità della propria vita interiore (intellettuale ed emotiva) e i mezzi espressivi attraverso i quali può trasmettere questa realtà agli altri⁶⁵.

A parte la trasformazione della congiuntiva disgiuntiva tra i due aggettivi scelti da Saint-Denis per specificare la «vita interiore», che può essere appunto «intellettuale o emotiva», in una congiunzione che ha la funzione di eliminare l'alternativa tra le due, diventando «intellettuale ed emotiva» – perfettamente in linea con la concezione del lavoro dell'attore diffusa negli Stati Uniti, ancora oggi, dall'American Method dei vari Lee Strasberg, Stella Adler, Cheryl Crawford, Elia Kazan, Robert Lewis, Harold Clurman, Sanford Meisner ecc. – la corrispondenza tra i due testi conferma l'ipotesi di identificazione del documento analizzato.

Alla comparazione proposta, è possibile aggiungere un terzo elemento di paragone. Infatti, entrambi i passaggi appena analizzati permangono in *Training for the Theatre*, anche se in forma leggermente alterata. Il primo è confluito nel paragrafo intitolato *Dramatic Movement*, nella sezione dedicata alle tecniche dell'espressione corporea:

Tutti gli esercizi dovrebbero puntare a produrre uno stato di benessere fisico equilibrato, uno stato di pronto rilassamento che consente un controllo agile del timing⁶⁶.

⁶⁵ HOUSEMAN, *Final Dress*, cit., p. 352. Di seguito, riporto il testo originale, per un confronto diretto: «For young acting students 'Improvisation' is the basis of training and assumes the greatest importance during the whole of the first year and the first half of the second. Its fundamental purpose is to make them discover the nature and possibilities of physical expression which, related to the 'inner life' and combined with it, will produce 'acting'. Above all, it helps the student to find the relationship between the truth of his own inner (intellectual and emotional) life and the means of expression through which he can convey this reality to others».

⁶⁶ Appare inopportuno tradurre con *tempo* l'inglese *timing* (letteralmente *tempismo*), che è

Il benessere fisico è importante per la crescita immaginativa dell'attore ed è essenziale per lo sviluppo dei suoi mezzi espressivi⁶⁷.

Il secondo, invece, è riscontrabile nell'incipit della sezione denominata *Silent Acting – Improvisation*:

Cosa intendiamo per 'Improvvisazione' e perché le attribuiamo un'importanza fondamentale? Crediamo che attraverso di essa lo studente possa scoprire in prima persona la vera essenza, la vera sostanza, della recitazione. È qui che troverà il nesso tra la realtà della sua vita interiore, sia intellettuale che emotiva, e la sua espressione corporea, i mezzi espressivi attraverso i quali può trasmettere questa realtà agli altri⁶⁸.

Questa comparazione tripartita ci consente di rilevare la distanza esistente tra le carte conservate negli archivi della Juilliard e la pubblicazione postuma del volume ideato da Saint-Denis, ma curato da Suria Magito. Non solo: l'aspetto di maggior interesse che si evince da questo confronto è che Houseman, nel momento in cui si accinge a predisporre il testo del suo diario, steso nel 1968, per la pubblicazione del libro *Final Dress*, edito nel 1983 e quindi un anno dopo la comparsa del tanto atteso manuale, preferisce mantenere come riferimento l'originale «Saint-Denis' bible», piuttosto che il fresco di stampa *Training for the Theatre*.

Il plico, da considerarsi verosimilmente come la *bibbia*, o almeno parte di essa, elaborata da Saint-Denis per la Juilliard, appare peraltro corredato

forse più vicino all'italiano *ritmo*. Il corsivo è mio.

⁶⁷ SAINT-DENIS, *Training for the Theatre*, cit., p. 104. Di seguito, riporto il testo originale, per un confronto diretto: «All exercises should aim at producing a state of balanced physical well-being, a state of poised relaxation which leads to an agile control of timing. This physical well-being is important to an actor's imaginative growth and is essential to the development of his means of expression».

⁶⁸ Ivi, p. 146. Di seguito, riporto il testo originale, per un confronto diretto: «What do we mean by 'Improvisation' and why do we attach such a basic importance to it? We believe that through it the student discovers for himself the true essence, the real substance, of acting. It is here that he will find the relationship between the reality of his own inner life, both intellectual and emotional, and its physical expression, the means through which he can convey this reality to others».

da una corposa appendice divisa in tre sezioni⁶⁹: *Speech and Voice*, *Speech Delivery* e *Speech Gymnastic*. L'appendice costituisce una raccolta di esercizi e scene da usare durante le lezioni⁷⁰. Non c'è data sul frontespizio, né indicazione dell'autore; è tuttavia sufficiente analizzare l'incipit dello scritto per ricavarne maggiori informazioni:

Parola⁷¹ e voce

Appendice

Appunti per il lavoro con la voce e con la parola

Quello seguente è un passaggio estratto da una lettera indirizzata a J.H. [John Houseman] da M. StD [Saint-Denis] e S. StD. [Suria Magito Saint-Denis] da Londra, la scorsa primavera 1968:

«Da molto tempo, Michel e io riflettiamo su come approcciare l'allenamento della voce in modo da ottenere quel tipo di 'liberazione della voce'⁷² che Michel ritiene

⁶⁹ Il documento è composto da 56 ff. dattiloscritti, ed è suddiviso in tre sezioni, come articolati di seguito nel testo. Anche in questo caso, ciascun foglio riporta tre fori sul margine sinistro, segno di una precedente rilegatura ad anelli. S.i.a., *Speech and Voice, Appendix I*. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis.

⁷⁰ È interessante segnalare che, tra i numerosi esercizi proposti, due sono presi dal repertorio degli «esercizi utilizzati da Peter Brook durante il lavoro di sperimentazione dello Stratford Studio alla Royal Shakespeare Company». Ivi, pp. 30-31. Nell'angolo in apice a destra dei due fogli è riportata a penna la numerazione «15L» e «15M».

⁷¹ Traduco con *parola* l'inglese *speech* (letteralmente *discorso*), che implica a livello semantico il lavoro – anche fonetico – che si fa con la dizione, con l'articolazione, e cioè quell'aspetto dell'espressione vocale che, nel lavoro dell'attore, sconfinava nell'oratoria.

⁷² Impossibile non notare un riverbero, in questa spinta alla «liberation of the voice», del metodo che poi verrà sviluppato da Kristin Linklater (1936-2020), il cui manuale di riferimento è intitolato proprio *Freeing the Natural Voice*; cfr K. LINKLATER, *La voce naturale. Immagini e pratiche per un uso efficace della voce e del linguaggio* [1976], trad. it. A. Fabrizi, Elliot, Roma 2006 (oggi FrancoAngeli, Milano 2019). Il nome dell'ideatrice, presa in considerazione come possibile insegnante per la Drama Division della Juilliard School, ricorre in vari epistolari: quello tra Peter Mennin e John Houseman, tra il mese di luglio e quello di ottobre del 1965 (JSA-DD, John Houseman, 1963-1969. President's Records, Box 33, Fo. 6); ma anche quello tra i coniugi Saint-Denis e John Houseman, tra giugno 1966 e gennaio 1968 (FMSD-BnF, 4-COL-83/544). Tuttavia, all'inizio degli anni Sessanta, Saint-Denis appare attratto dalle considerazioni sulla relazione tra la proiezione vocale e il canto proposte da Robert M. Lewis (cfr. Id., *Voice Training Through Singing*, in «Educational Theatre

necessaria affinché una voce sia libera e teatrale⁷³ e capace di esprimere tutto e in relazione alle esigenze specifiche di un'espressione teatrale specifica»⁷⁴.

Una simile apertura invita a individuare in Suria Magito l'autrice dell'appendice, considerata anche l'assenza dell'altrimenti onnipresente etichetta «copyright 1968 by Michel Saint-Denis». Per quanto concerne la datazione, la dicitura «la scorsa primavera 1968» consente di far risalire il documento a dopo il ritiro del corpo docente a Washington, quindi a partire dall'autunno 1968, ma entro la prima metà del 1969. A ben guardare, lo scambio epistolare tra i coniugi Saint-Denis e Houseman costituisce una fonte preziosa per l'analisi di questi anni⁷⁵. In particolare, la lettera citata all'inizio dell'appendice risale in realtà al 3 novembre 1967 e – come la quasi totalità della corrispondenza datata dalla fine del 1967 in poi – è scritta e firmata dalla sola Suria⁷⁶. Nella stessa, comunica al futuro direttore della Drama Division l'indirizzo a cui spedire le missive a Parigi, a partire dal 12 novembre, da dove «torneremo – usa la prima persona plurale – dopo il 24 novembre»⁷⁷. Ma nella lettera successiva, si scusa per aver tardato a scri-vergli dal suo rientro a Londra, dove ha trovato «Michel ancora in ospedale», a causa di una broncopolmonite, per essersi rotto una gamba mentre aveva la febbre alta, e per una sospetta flebite. Deve quindi essersi recata a Parigi da sola, considerate le condizioni di salute del marito, il quale, seb-

Journal», Vol. XIV, Number 1, March 1962, pp. 59-63), mentre, nel 1967, Magito è interessata al lavoro di composizione musicale con le voci portato avanti da Luciano Berio, che all'inizio degli anni Cinquanta aveva lavorato in Italia con Lecoq, e che dal 1965 insegnava alla Juilliard. Al contrario, quando espresso, il giudizio di Suria sulle premesse del lavoro di Kristin Linklater si mostra scettico e canzonatorio.

⁷³ Le parole *free* e *dramatic*, nel documento originale, sono sottolineate.

⁷⁴ S.i.a., *Speech and Voice*, *Appendix I*. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis, p. 1. Nell'angolo in apice a destra del foglio è riportata a penna la numerazione «9b».

⁷⁵ Le copie dattiloscritte del carteggio, per un totale di 63 lettere, sono conservate presso il FMSD-BnF, 4-COL-83/544.

⁷⁶ Della corrispondenza tra i coniugi Saint-Denis e John Houseman, tra il 1964 e il 1971, l'ultima lettera che riporta la firma autografa di Saint-Denis è del 23 giugno 1966.

⁷⁷ A casa della figlia di Saint-Denis, Christine Saint-Denis de La Potterie, al 4 di Rue Georges de Porto-Riche, in un complesso in cortina vicino al Parc Montsouris. Cfr. lettera di Suria Magito a John Houseman, 3 novembre 1967, FMSD-BnF, 4-COL-83/544.

bene sia ormai stato dimesso, è ancora troppo debole, e per prescrizione medica deve tenersi alla larga dalle preoccupazioni lavorative. In calce alla lettera, una nota manoscritta riporta: «Con affetto, Suria»; sotto, più piccolo, ma sempre con la grafia di Magito: «E da Michel – la gamba va meglio – spero saremo presto in grado di parlare di lavoro»⁷⁸.

Grazie allo studio di questo carteggio, è possibile individuare due integrazioni a quella che abbiamo sinora preso in esame come «the bible». La prima è un documento intitolato *Interpretation*, nel quale compare il già noto «copyright 1968 by Michel Saint-Denis», preceduto da tre righe di introduzione, utili a specificare che si tratta di un estratto preso dai *Notes* di Saint-Denis per la Drama Division della Juilliard e per il libro – verosimilmente il plico analizzato in precedenza –, da far circolare tra i docenti della scuola newyorkese, ma nella versione «curata da S.St.D. [Suria Saint-Denis] e consegnata alla Scuola nel mese di novembre del 1969». Ed è infatti la grafia di Suria a segnalare a penna, nell'angolo in alto a destra, che questa copia specifica è il frutto di una nuova dattilografia (*retyped*, sul documento originale), effettuata nel gennaio del 1971⁷⁹. E, in calce all'ultimo foglio, precisa: «La presente è una copia dell'unica che avevo, peraltro scritta a mano con la mia grafia. [...] Per favore, per le questioni di cui sopra fare riferimento anche al 'manuale' di Saint-Denis, testo n. 1, pp. 9-10»⁸⁰.

Il contenuto del documento si limita a sottolineare che, «per i primi due anni di formazione, il lavoro di interpretazione riguarda soprattutto il processo di prova, progredendo gradualmente a seconda delle tecniche di prova, senza richiedere troppo all'allievo»⁸¹. Attraverso le prove, infatti, l'allievo acquisisce una serie di tecniche: guardare il partner in scena, osservare gli oggetti con cui deve interagire, rivolgersi al pubblico, come rinforzare o indebolire un testo con il gesto, ecc. Una volta acquisite, sarà in grado di «capire che, per liberarsi, ha bisogno della 'tecnica'. Libertà significa con-

⁷⁸ Lettera di Suria Magito a John Houseman, 1° gennaio 1968, FMSD-BnF, 4-COL-83/544.

⁷⁹ S.i.a., *Interpretation (from notes by Michel Saint-Denis for the proposed Juilliard Drama Division and for the book)*, January 1971, 3 ff. dattiloscritti, FMSD-BnF, 4-COL-83/548, p. 1.

⁸⁰ Ivi, p. 3.

⁸¹ Ivi, p. 1.

trollo della tecnica»⁸². Conclude con la suddivisione degli obiettivi da raggiungere attraverso le prove tra il primo e il secondo anno, a cui ciascun docente regista deve allinearsi⁸³.

Non esiste alcuna corrispondenza tra il testo di questo documento e la *bibbia* di Saint-Denis, alla quale peraltro esso rimanda: le pagine dedicate all'interpretazione (dalla 8 alla 10) spingono sull'esercizio costante, da parte dell'allievo, della «ginnastica dello stile»⁸⁴. Un riscontro può invece essere rilevato in *Training for the Theatre*, nell'incipit del paragrafo *Rehearsal Techniques*, nella sezione dedicata all'interpretazione: «Nei primi due anni, il lavoro di interpretazione è condotto essenzialmente attraverso il processo di prova: l'allievo imparerà a recitare facendo le prove per la messinscena di opere, attraversando esperienze che gli insegnino gradualmente a recitare un testo»⁸⁵.

La seconda integrazione è dedicata allo stile, questione di grande rilevanza per Saint-Denis, a cui ha difatti intitolato la raccolta di conferenze americane condotta tra il 1958 e il 1959, nel libro *Theatre: The Rediscovery of Style*, su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo⁸⁶. La data e l'autrice del testo dattiloscritto sono segnalate all'ultima pagina: gennaio 1971 (la medesima datazione è ripetuta anche sul primo foglio, a penna, dalla grafia della stessa autrice), Londra, ad opera di Suria Saint-Denis. Lo scritto si propone come «documento di lavoro per lo svolgimento delle lezioni pratiche sullo stile», che devono avere la finalità di trasmettere «un approccio agli stili, piuttosto che un tentativo di studiare tutti gli stili»⁸⁷, e dunque un metodo generico piuttosto che la proposta di tutti gli stili esistenti. Segue uno schema, elaborato da «M.StD. e S.StD.»⁸⁸, di elementi essenziali su cui un allievo-attore dovrebbe cimentarsi nei vari stili: come indossare abiti e

⁸² Ivi, pp. 1-2.

⁸³ Cfr. ivi, pp. 2-3.

⁸⁴ M. SAINT-DENIS, *Notes on the Training of the Actor. Paper #1. General Outline and Progression*, pp. 8-9. JSA-DD, Box Michel Saint-Denis.

⁸⁵ SAINT-DENIS, *Training for the Theatre*, cit., p. 189.

⁸⁶ SAINT-DENIS, *Theatre: The Rediscovery of Style*, cit.

⁸⁷ S. MAGITO, *Style*, January 1971, 4 ff. dattiloscritti, FMSD-BnF, 4-COL-83/547, p. 1.

⁸⁸ *Ibidem*.

calzature, come stare in piedi, come camminare, come correre, come salutare, come relazionarsi all'arredamento di una certa epoca, come combattere secondo l'uso di determinati periodi, ecc. Il documento prosegue proponendo lo scheletro per una serie di improvvisazioni silenziose, della durata massima di 10-15 minuti, con l'obiettivo principale di «mostrare gli elementi essenziali di un periodo attraverso il modo in cui stanno in piedi – si siedono e si alzano – camminano, uomini insieme, donne insieme, uomini e donne insieme ecc.»⁸⁹. Ciascun canovaccio deve prevedere:

- Un'epoca: diciannovesimo secolo, Rinascimento, ecc.;
- Un luogo: il salotto di una famiglia benestante, le cucine e le stanze della servitù, un villaggio di campagna, la sala del trono di una famiglia reale, ecc.;
- Una situazione: un ballo dell'alta società, una festa popolare in piazza, le danze in onore della famiglia reale, ecc.;
- Un comportamento, che può essere il medesimo nelle varie situazioni proposte, con le dovute variazioni: un giovane resta in disparte, guarda con gelosia una coppia che balla, decide di attraversare lo spazio per raggiungere la coppia, separarla e minacciare il rivale, determinando una sfida a duello tra i due⁹⁰.

Quelle proposte sono chiaramente indicazioni per improvvisazioni da svolgere in gruppo, e hanno la finalità di far emergere, sia nei gesti dei 'protagonisti' che nelle reazioni degli 'astanti', «le differenze nel modo di muoversi nei vari stili e costumi»⁹¹. In questo caso, non sussiste riscontro di corrispondenze tra il documento e la *bibbia* della Juilliard, ma neanche in *Training for the Theatre*.

A ben guardare, inoltre, il discorso sullo stile qui presentato appare estremamente semplificato e ridotto a un pragmatismo concreto, per così dire 'da manuale', che rinuncia al più ampio respiro attraverso il quale Saint-Denis, nel biennio 1958-1960, aveva delineato e strutturato la sua idea di teatro.

⁸⁹ Ivi, p. 3.

⁹⁰ Ivi, pp. 2-3.

⁹¹ Ivi, p. 3.

Alla ricerca dello stile

È sufficiente analizzare i contenuti delle cinque conferenze, tenute da Saint-Denis negli Stati Uniti alla fine degli anni Cinquanta e pubblicate nel 1960 nella raccolta *Theatre: The Rediscovery of Style*, qui tradotto in italiano e presentato nell'edizione critica, per comprendere quanto lo stile vada, per il pedagogo francese, ben al di là di quanto riassunto nel documento discusso alla fine del paragrafo precedente. Infatti, per quanto ciascun periodo sia caratterizzato da uno stile preciso, è lo stesso Saint-Denis a mettere in guardia dal pericolo di confondere lo stile con il manierismo: «Per molti lo stile corrisponde all'epoca di appartenenza, che è invece un aspetto secondario»⁹². A tratti, sembra di poter intercambiare lo *stile* di un'opera con il suo *genere*: definisce, per esempio, gli spettacoli della Compagnie des Quinze come appartenenti al «genere epico, molto prima che divenisse uno stile noto»⁹³. Ma la questione è più profonda: lo stile è l'elemento imprescindibile per infrangere le apparenze – le «forme esteriori»⁹⁴ – e rappresentare la realtà in maniera autentica. Lo stile è un segreto da penetrare per cogliere l'essenziale, ma è anche «la forma percepibile che la realtà assume nel rivelarci il suo carattere autentico e intrinseco»⁹⁵.

Sarebbe tuttavia un errore identificare lo stile con la mera forma estetica. Saint-Denis parla infatti della *forma* come di una manifestazione irriducibile del *senso* di un'opera: se la forma (il verso shakespeariano, per esempio, che comporta un certo uso della parola, del ritmo e dell'enfasi) viene alterata o tradita, non può aver luogo «la giusta rivelazione»⁹⁶ della sostanza, che è la somma della motivazione drammatica e della realtà psicologica, sociale ed emotiva di un testo. Se scisso dalla sua forma, il significato di un testo teatrale viene distrutto. Lo stile, allora, è forse la logica capace di tenere insieme i due elementi; ha a che fare con la qualità del mettersi in gioco, in quanto «espressione di una comprensione reale, di una comunicazione profonda con il mondo e con i suoi segreti, dello sforzo

⁹² *Infra*, M. SAINT-DENIS, *Teatro. La riscoperta dello stile*, p. 103.

⁹³ *Ivi*, p. 88.

⁹⁴ *Ivi*, p. 95.

⁹⁵ *Ivi*, p. 104.

⁹⁶ *Ivi*, p. 109.

costante dell'uomo a oltrepassare sé stesso»⁹⁷.

Come appare evidente, nel formulare la sua riscoperta dello stile, l'allievo (ormai affermato) torna ad attingere alla fonte del maestro (ormai estinto). Nel 1941, infatti, Copeau aveva scritto che «è praticando dei generi ben definiti, ben caratterizzati, dei generi puri, che il teatro ritroverà il senso dello stile»⁹⁸, ed esortava a continuare a «rappresentare i capolavori» del patrimonio culturale classico «in uno stile il più fedele possibile» per aprire la strada all'affermazione di un «teatro popolare»⁹⁹. E ancora prima, studiando la messinscena molieriana, si era già soffermato sulla necessità di comprendere lo stile di un testo al fine di individuarne l'economia, la logica, quello che Maria Ines Aliverti ha chiamato «il dispositivo interno, che comanda tutto»¹⁰⁰. Per Copeau, è solo attraverso la vera scoperta dello stile di un'opera, compiuta da un regista insieme ai suoi attori, che si può «entrare in comunione» – ancor più che confrontarsi – con «l'intelligenza che l'ha generata»¹⁰¹. I canovacci, allora, entrano in gioco non in quanto esercizi astratti, parte di un percorso di formazione e di allenamento dell'attore – come quelli proposti nell'ultimo documento esaminato –, ma come materiali concreti sui quali improvvisare, che consentono di preservare il testo da cui sono stati distillati, e di ritrovare così «il *movimento* che ha presieduto alla creazione di una commedia»¹⁰².

È con i Copiaus in Borgogna che i canovacci vengono utilizzati come indicazioni di ricerca, avulse da una drammaturgia preesistente che faccia da base di partenza per una messinscena, ma sono comunque inseriti all'interno di un processo organico finalizzato alla creazione di un personaggio fisso in maschera, di cui Saint-Denis non era affatto ignaro, avendone fatta esperienza diretta per l'invenzione di Jean Bourguignon e Oscar Knie, protagonisti di quelle creazioni collettive che Copeau considerava già una

⁹⁷ Ivi, p. 112.

⁹⁸ J. COPEAU, *Il teatro popolare* [1941], in J. COPEAU, P. PUPPA, R. ROLLAND, *Eroi e massa*, Patron, Bologna 1979, pp. 107-146, p. 118.

⁹⁹ Ivi, p. 140.

¹⁰⁰ M.I. ALIVERTI, *Jacques Copeau*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 28.

¹⁰¹ Ivi, p. 85.

¹⁰² J. COPEAU, *Comment mettre Molière en scène* [1922], in Id., *Registres II. Molière*, a cura di A. Cabanis, Gallimard, Paris 1976, p. 73 (trad. it. in ALIVERTI, *Jacques Copeau*, cit., p. 85).

forzatura¹⁰³. Ed è forse proprio questa ferita, in cui si annida la distanza tra l'identità del maestro e quella dell'allievo, a conservare, intatta, l'umanità di Saint-Denis, che gli consente di mettersi in gioco nonostante l'età e la salute incerta, e andare incontro alla vita durante la dimostrazione di lavoro a cui si faceva cenno sopra, nel corso della «Retreat» di Washington nel 1968.

È utile, allora, tornare al carteggio tra Suria Magito e Houseman per contestualizzare le due integrazioni alla *bibbia* per la Juilliard a cui abbiamo fatto riferimento pocanzi: *Interpretation*¹⁰⁴ e *Style*¹⁰⁵.

All'inizio di gennaio del 1971, solo sette mesi prima della morte di Saint-Denis, che necessita ormai da tempo delle cure costanti di un'infermiera specializzata, è Suria a inviare a New York i due testi dattiloscritti. Il memorandum sull'interpretazione si rende necessario perché teme che i docenti della Drama Division non abbiano ancora colto il senso dei «vari periodi di prova», e che ci sia la tendenza ad anteporre «l'allestimento completo degli spettacoli a uno stadio troppo precoce», quando l'obiettivo dovrebbe essere «insegnare come provare e come recitare», senza pretendere troppo dagli allievi né troppo in fretta¹⁰⁶. Per quanto concerne il documento dedicato allo stile, invece, ne segnala il carattere di materiale di lavoro: «Il testo definitivo per queste lezioni a cui sto lavorando per il libro – non posso ancora fartelo avere. Ma ne ho discusso con Michael Kahn¹⁰⁷ e anche lui sente che l'approccio debba essere molto più *simplices*»¹⁰⁸.

Per quanto, a suo dire, segua «il piano accuratamente preparato e da lui lasciato, che espone nei minimi dettagli il materiale specifico che voleva uti-

¹⁰³ Cfr. C. CARPONI, *L'arte e il mestiere*, cit., pp. 103-123.

¹⁰⁴ S.i.a., *Interpretation*, cit., FMSD-BnF, 4-COL-83/548.

¹⁰⁵ MAGITO, *Style*, cit., FMSD-BnF, 4-COL-83/547.

¹⁰⁶ Lettera di Suria Magito a John Houseman, 2 gennaio 1971, FMSD-BnF, 4-COL-83/544.

¹⁰⁷ Kahn prende parte alla «Retreat» nell'agosto del 1968. Il resoconto di Houseman presenta la sua posizione come inizialmente critica rispetto all'ordinamento didattico presentato da Saint-Denis. Cfr. HOUSEMAN, *Final Dress*, cit., p. 349. Kahn insegna presso la Drama Division dal 1968, ricoprendo il ruolo di direttore dal 1992 al 2005.

¹⁰⁸ Lettera di Suria Magito a John Houseman, 2 gennaio 1971, FMSD-BnF, 4-COL-83/544. Il corsivo è mio.

lizzare e il modo in cui intendeva utilizzarlo»¹⁰⁹, il lavoro di edizione e traduzione che Suria supervisiona, dal 1967 al 1982 e oltre – non solo per quanto concerne l'integrazione della *bibbia* destinata alla Juilliard o per la pubblicazione del manuale postumo, ma più in generale per la trasmissione dell'opera e dell'idea di teatro che Saint-Denis ha inseguito, fatto e disfatto in cinquant'anni di carriera –, è quanto meno un lavoro che tende a *semplificare*. Certo, non è in dubbio il desiderio originario di Saint-Denis di comporre un libro sulle sue scuole, sia per fini promozionali (di sé e del suo lavoro pedagogico) o per garantirsi di che vivere. Non menziona mai la nobile ambizione di progettare un diario, per il quale probabilmente non possiede nemmeno l'inclinazione al sublime; ma neanche forse è da imputarsi interamente a lui l'abdicazione al manuale, così efficace e *à la page* nel *milieu* anglofono. Tra le lacune più indicative, nello spoglio dei fondi archivistici a lui destinati, risalta la totale assenza di segni che indichino il tentativo di pubblicare in Francia un volume del genere, o anche la traduzione nella sua lingua madre di *Theatre: The Rediscovery of Style*.

Indubbiamente, la sua attività esemplifica l'irrigidimento di una pedagogia attoriale creativa e di ricerca – votata alla sperimentazione, in cui nulla si sa fuorché ciò che non si è e non si vuol essere –, in un sistema metodico, protocollare, fondato su norme specifiche che formino un certo tipo di attore, completo ed efficiente, votato all'interpretazione piuttosto che alla creazione¹¹⁰. In qualche modo, come altri esponenti della sua generazione, allieva dei grandi maestri, e maestra per molti allievi, ha determinato la reintegrazione nel sistema teatrale ufficiale di quelle anomalie, di quelle deviazioni e fughe dal centro, di quelle rivoluzioni che hanno animato i primi decenni del Novecento. Un insieme di pratiche affiorate come *tattiche*, generate cioè dall'esigenza di scardinare o divergere dalle convenzioni esistenti e cristallizzate, al fine di inventare un'arte teatrale dalle forme ancora sconosciute, che sono state infine riassorbite dagli ordinamenti delle istituzioni accademiche per la formazione dell'attore, poiché trasformate – ad opera di figure di mediazione come Saint-Denis – in *strategie*, in mezzi nascosti, rese cioè funzionali e prescrittive rispetto all'orizzonte della consuetudine¹¹¹.

¹⁰⁹ MAGITO, *Introduction*, cit., p. 12.

¹¹⁰ Cfr. SAINT-DENIS, *Training for the Theatre*, cit., p. 80.

¹¹¹ Per le accezioni di *tattiche* e *strategie*, cfr. M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* [1990],

Tuttavia, nella chiusura di quello che rimane il suo testo di riferimento, Saint-Denis – citando dallo statunitense Arthur Miller, sicuramente più familiare all’altrettanto statunitense uditorio – sceglie un motto tutt’altro che casuale: «Non chiedo qualcosa di nuovo, ma qualcosa di antico come il dramma greco»¹¹². In questa chiosa d’epilogo, vestita sì d’una forma straniera, ma immutata forse nella sostanza, risuona un noto aforisma, tratto dal *Teatro popolare* di Copeau: «Non abbiamo bisogno dell’‘ultimo grido’. Abbiamo bisogno del *primo grido*»¹¹³. Per uno strano ma frequente fenomeno, solo alla fine di un viaggio remoto, in un paese straniero, a contatto con tradizioni diverse e sconosciute, siamo finalmente capaci di rivelare a noi stessi il significato della voce interiore che guida la nostra ricerca, poiché i segni di saggezza, pur venendo da lontano, ci parlano del tesoro che ci appartiene¹¹⁴. In tal senso, nel vero testo-testamento di Saint-Denis (*Theatre: The Rediscovery of Style*), si riconosce l’eco dell’antico maestro, che riverbera nell’invito, diretto al modernissimo mondo angloamericano, a guardare ai classici come a un’imperitura fonte di vita e di rinascita. Del resto, ogni peripezia teatrale che si rispetti si conclude con un’agnizione.

Lavoro, Roma 2010, pp. 15 sgg.

¹¹² A. Miller, conferenza all’interno del ciclo New Dramatists Playwright Lecture Series, New York 1958, cit. in M. SAINT-DENIS, *Teatro. La riscoperta dello stile*, *infra*, p. 144.

¹¹³ COPEAU, *Il teatro popolare*, cit. p. 145.

¹¹⁴ Faccio riferimento alle osservazioni conclusive, di carattere generale, del noto orientalista tedesco: cfr. H. ZIMMER, *Miti e simboli dell’India* [1946], a cura di J. Campbell, Adelphi, Milano 2018, pp. 198-199.

Nota biografica di Michel Saint-Denis

- 1897 Michel Saint-Denis nasce il 13 settembre a Beauvais, nella periferia di Parigi, da Marguerite Copeau, sorella maggiore di Jacques, e Charles Saint-Denis. Suzanne, sorella minore di Michel, nasce quattro anni più tardi, nel 1901.
- 1905 Con l'aiuto della nonna materna, la famiglia si trasferisce a Versailles, a causa dei numerosi problemi economici del padre. Inizia un'assidua frequentazione della famiglia Copeau, in particolare dello zio, che va sempre più configurandosi come padre d'elezione.
- 1911-1914 Copeau lo porta spesso a teatro, lo introduce, anche se giovanissimo, nel *milieu* della «Nouvelle Revue Française», gli consente di assistere alla prova generale dei *Fratelli Karamazov* al Théâtre des Arts e sin dalla sua fondazione lo invita a frequentare l'ambiente del Théâtre du Vieux-Colombier.
- 1914-1915 Saint-Denis, dapprima attratto dalla drammaturgia, elabora le sue prime sperimentazioni di composizione teatrale: *La Doleur d'un enfant* e *Jeunesse*. Il Théâtre du Vieux-Colombier chiude a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale. Durante un pranzo nella casa di Limon, per la prima volta Saint-Denis esprime a Copeau la sua vocazione teatrale, comunicando allo zio di voler diventare un attore.
- 1916 Appena diplomato presso il Lycée Hoche di Versailles, inizia il servizio militare.
- 1917 Combatte in trincea presso lo Chemin de Dames, nella regione dell'Aisne, teatro di una battaglia tra le più sanguinose della Grande Guerra.
- 1918 È tra le truppe francesi che vengono inviate nel Governatorato di Bessarabia, a sostenere l'armata bianca nella guerra civile contro i bolscevichi dell'armata rossa.
- 1920 Alla riapertura del Théâtre du Vieux-Colombier, inizia il suo apprendistato come segretario generale al fianco di Jean Schlumberger, che lo istruisce sulle varie mansioni: responsabile della biglietteria, curatore delle pubbliche relazioni, addetto a incarichi di tipo amministrativo, direttore di scena e assistente durante le prove. La sua vera

- formazione teatrale avviene osservando il lavoro di attori come Louis Jouvet e Charles Dullin, durante le prove e in scena.
- 1921-1924 Frequenta le lezioni dell'École du Vieux-Colombier, ma in maniera discontinua e senza mai figurare ufficialmente tra gli allievi.
- 1922 Debutter nel ruolo di Curio in una ripresa della *Dodicesima notte*, spettacolo diretto da Copeau e andato in scena la prima volta durante la stagione di apertura del Vieux-Colombier. Nello stesso anno, assiste alle rappresentazioni del Teatro d'Arte di Mosca in tournée a Parigi, e incontra Stanislavskij. Rimane particolarmente impressionato dalle capacità attoriali di Ol'ga Knipper e Alla Tarasova, rispettivamente Ljuba e Anja nella ripresa del *Giardino dei ciliegi*.
- 1923 Sposa Marie Mroczkowski-Ostroga (1893-1975), detta Miko, figlia di un musicista, compositore e Direttore dell'Orchestra filarmonica di Ginevra.
- 1924 Nel contesto dell'École du Vieux-Colombier, cura la regia di *Amal ou la Lettre du roi* [*L'ufficio postale*] di Tagore; lo spettacolo sarebbe dovuto andare in scena assieme al Nō *Kantan*, come presentazione pubblica del lavoro della scuola, ma a causa di un incidente entrambe le messinscene saltano. Il 21 settembre nasce il suo primo figlio, Jérôme. Nello stesso anno, perde il padre Charles. Nel mese di ottobre, è tra gli eletti che seguono Copeau a Morteuil, in Borgogna.
- 1925 Il gruppo dei Copiaus si trasferisce da Morteuil a Pernand-Vergelesses, nella Côte-d'Or. Nasce la secondogenita di Saint-Denis, Christine (poi De La Potterie).
- 1925-1929 Saint-Denis ricopre un ruolo fondamentale nell'avventura dei Copiaus: fa da intermediario tra il gruppo e il Patron, contribuisce all'elaborazione drammaturgica delle creazioni collettive, di cui cura anche la regia, crea diverse maschere personaggio (le più compiute sono Jean Bourguignon e Oscar Knie), si occupa dell'organizzazione delle tournée in Borgogna, Svizzera, Belgio, Olanda, Inghilterra e Italia.
- 1930 Dalla relazione extraconiugale con la collega Marie-Madeleine Gautier, nasce il terzo figlio, Blaise Gautier.
- 1930-1935 Dopo la dissoluzione dei Copiaus ad opera di Copeau, fonda con alcuni ex compagni la Compagnie des Quinze, che debutter al Théâtre du Vieux-Colombier e inaugura un'assidua ma non esclusiva

collaborazione con il drammaturgo André Obey. Per quanto riguarda le tournée, la compagnia segue i percorsi avviati dai Copiaus, riscontrando il massimo del successo a Londra. In seno alla compagnia, Saint-Denis istituisce l'École des Quinze, al fine di formare nuovi attori e attrici da impiegare negli spettacoli.

1936-1939 Dopo lo scioglimento della Compagnie des Quinze, si stabilisce a Londra, dove viene accolto calorosamente dall'ambiente teatrale. Come regista, collabora con artisti già affermati, che dalla seconda metà degli anni Quaranta diverranno il fulcro della vita teatrale inglese (John Gielgud, Peggy Ashcroft, George Devine, Laurence Olivier, Tyrone Guthrie, Vera Lindsay, Marius Goring, Michael Redgrave, ecc.). Grazie e insieme ad essi, fonda il London Theatre Studio, che, dopo qualche mese di peregrinazione tra varie sale prova, si stabilisce nel quartiere di Islington, in una cappella metodista ristrutturata da Marcel Breuer, allievo e collaboratore di Walter Gropius. La scuola rimane attiva fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale.

1937-1938 Studia la vulgata inglese di *An Actor Prepares* di Stanislavskij, per il lavoro di regia delle *Tre sorelle* di Cechov (1938), probabilmente lo spettacolo più riuscito della sua carriera.

1939-1940 Saint-Denis è richiamato in patria per arruolarsi; tra maggio e giugno 1940, partecipa alla battaglia di Dunkerque e viene evacuato attraverso il canale della Manica insieme alle truppe superstiti.

1940-1944 Tornato in Inghilterra, collabora con la BBC in qualità di direttore generale della sezione francese; dirige la trasmissione radiofonica quotidiana *Les Français parlent aux Français*, emessa dalle onde di Radio Londres, tra il 14 luglio 1940 e il 31 agosto 1944, e diffusa nella Francia libera. L'emissione gioca un ruolo fondamentale nella divulgazione delle notizie dal fronte, contrariamente alle informazioni diffuse da Radio Paris, controllata dai nazisti (è celebre lo slogan coniato da Jean Oberlé, uno dei collaboratori della trasmissione: «Radio Paris ment, Radio Paris est allemand»).

Per l'attività svolta durante la Seconda guerra mondiale, con lo pseudonimo di Jacques Duchesne, utilizzato per proteggere la famiglia rimasta nella Francia occupata, ottiene diversi riconoscimenti di guerra e passa alla storia come patriota ed eroe della Resistenza.

- 1945 Grazie all'immensa popolarità ottenuta dalla coppia radiofonica formata da Jacques Duchesne e dal pittore Jean Oberlé, Saint-Denis riceve diverse proposte professionali: la direzione artistica della Comédie-Française, la guida dell'English Service of Radio-Diffusion Française, una posizione politica e una come giornalista in Francia, l'ipotesi di fondare una compagnia di ricerca e formazione teatrale con la cugina Marie-Hélène Copeau e con suo marito Jean Dasté. Ma la scomparsa del figlio Jérôme, di neanche 21 anni, morto in guerra in Alsazia, il 27 gennaio e quindi appena tre mesi prima del termine del conflitto, lo spinge a lasciare la Francia, dove si era recato per ricongiungersi alla famiglia. Fa ritorno in Inghilterra, dove dirige Laurence Olivier nell'*Edipo re*.
- 1946 Nel giorno del primo anniversario della morte del figlio, Saint-Denis è colpito da un infarto, prima manifestazione della cardiopatia che lo accompagnerà per il resto della sua vita.
- 1947-1952 È tra i fondatori dell'Old Vic Theatre Centre, composto da una compagnia stabile, da un teatro per ragazzi (Young Vic Theatre) e dall'Old Vic Theatre School, che dirige insieme a George Devine e Glen Byam Shaw.
- 1949 Copeau muore il 20 ottobre, e viene sepolto a Pernand-Vergelesses.
- 1953-1957 In seguito alla brusca interruzione delle attività dell'Old Vic Theatre Centre, Saint-Denis torna in Francia e si stabilisce a Strasburgo, dove dirige il Centre Dramatique de l'Est. A Colmar, apre l'École supérieure d'art dramatique, che viene spostata a Strasburgo nel 1954. Dal 1956, gli allievi diplomati entrano a far parte di una compagnia itinerante, Les Cadets, sostenuta dal centro.
- 1955 Un secondo infarto compromette seriamente lo stato di salute di Saint-Denis.
- 1957 Nel mese di giugno, con un gruppo di registi e attori francesi, viene invitato in Russia per osservare da vicino il modo di fare teatro: in due settimane, assistono a quattordici spettacoli in scena a Mosca e a Leningrado.
- 1958 Sposa Suria Magito, ex danzatrice e insegnante di movimento scenico, con la quale aveva una relazione dai tempi del London Theatre Studio. Il loro legame rimane saldo fino alla morte di Saint-Denis.
- 1958-1959 Designato come *artistic advisor* dalla Juilliard School per la fon-

- dazione della Drama Division, intraprende una tournée di conferenze negli Stati Uniti, e diversi viaggi alla scoperta della cultura teatrale americana. In Francia, viene nominato Ispettore generale per lo Spettacolo.
- 1960 Viene inaugurata la National Theatre School of Canada, a Montreal, la prima scuola di recitazione bilingue (inglese e francese), istituita con una pianificazione pedagogica parzialmente messa a punto da Saint-Denis. Pubblica in inglese *Theatre: The Rediscovery of Style*, che raccoglie i testi delle conferenze tenute negli Stati Uniti.
- 1962-1967 È codirettore della Royal Shakespeare Company insieme a Peter Hall e Peter Brook. Istituisce e dirige lo Stratford Studio, un laboratorio di formazione permanente per gli attori della compagnia.
- 1963-1967 In qualità di presidente del Comité de Formation Professionnelle, conduce gli incontri dedicati alla formazione professionale dell'attore, organizzati dall'Istituto Internazionale del Teatro (ITI).
- 1966 Da parte della Ford Foundation, riceve un finanziamento di 22.500 dollari per la pubblicazione di un libro sulla formazione di un *ensemble* teatrale, con il titolo provvisorio di *Three Schools*. L'impresa viene portata avanti a fatica, a causa dei problemi di salute di Saint-Denis, ed è essenzialmente guidata da Suria Magito Saint-Denis, con la collaborazione di studiosi ed esperti. Il libro esce solo nel 1982, con il titolo *Training for the Theatre: Premises and Promises*.
- 1968 Dopo un lungo processo di gestazione, viene inaugurata la Drama Division della Juilliard School di New York, con il primo ciclo di formazione triennale, messo a punto da Saint-Denis e Suria Magito.
- 1971 In seguito a una serie di infarti, sempre più severi (uno nel 1966, uno nel 1967 e due nel 1968, che gli causano danni cerebrali), muore a Londra il 31 luglio, all'età di 73 anni.

Cronologia degli spettacoli di Michel Saint-Denis

- 1922 *La dodicesima notte* [*La Nuit des rois*] di Shakespeare, regia di Copeau, Théâtre du Vieux-Colombier; ruolo: attore (Curio).
- 1924 *L'ufficio postale* [*Amal ou la Lettre du roi*] di Tagore, École du Vieux-Colombier; ruolo: regista. Le prove dello spettacolo vengono interrotte.

Spettacoli con i Copiaus:

- 1925 *L'Objet ou les contretemps*, scritto e diretto da Copeau, debutto: 24 gennaio a Lille; ruolo: attore (Durafaire).
- L'Impôt*, scritto e diretto da Copeau, debutto: 24 gennaio a Lille; ruolo: attore (M. Dubois-Carton).
- Les Sottises de Gilles*, da una farsa di Thomas Gueullette, regia di Copeau, debutto: 17 maggio a Demigny; ruolo: attore (le Maître e le Maître de civilité).
- Le Veuf*, scritto e diretto da Copeau, debutto: 17 maggio a Demigny; ruolo: attore (le Fossoyeur).
- Mirandoline*, da *La locandiera* di Carlo Goldoni, regia di Copeau, debutto: 24 maggio a Demigny; ruolo: attore (Fabrice).
- Gilles cherche un métier*, seconda versione della farsa di Thomas Gueullette, regia di Copeau, debutto: 14 giugno a Meursault; ruolo: attore (le Maître e le Maître de civilité).
- Il medico per forza* [*Le Médecin malgré lui*] di Molière, regia di Copeau, debutto: 15 agosto a Meursault; ruolo: attore (Luca).
- Arlequin magicien*, da uno scenario italiano, regia di Copeau, debutto: 15 agosto a Meursault; ruolo: attore (Capitan Spavento).
- Les Cassis*, da *Las aceitunas* di Lope de Rueda, regia di Copeau, debutto: 23 agosto a Nuits-Saint-Georges; ruolo: attore (le Voisin).
- Les Vacances*, scritto da Saint-Denis, regia di Copeau, debutto: 24 agosto 1925 a Nuits-Saint-Georges; ruolo: autore e attore (Jean Bourguignon).
- La scuola dei mariti* [*L'École des maris*] di Molière, regia di Copeau, debutto: 25 ottobre a Meursault; ruolo: attore (le Commissaire).

- La Coupe enchantée* di Jean de La Fontaine, regia di Copeau, debutto: 14 novembre a Nuits-Saint-Georges; ruolo: attore (Thibaut).
- La Célébration du vin, de la vigne et des vigneronns*, regia di Copeau, debutto: 14 novembre a Nuits-Saint-Georges; ruolo: coautore e attore (uno dei Layots).
- Jeu pour la fête de Noël*, regia di Copeau, debutto: 29 dicembre a Digione; ruolo: attore (un Ouvrier).
- 1926 *La Pie borgne* di René Benjamin, regia di Copeau, debutto: 24 gennaio a Beaune; ruolo: attore (le Mari d'Henriette).
- Il misantropo* [*Le Misanthrope*] di Molière, regia di Copeau, debutto: 24 gennaio a Beaune; ruolo: attore (Philinte).
- L'Illusion*, da *La Celestine* di Fernando de Rojas e *L'illusion comique* di Pierre Corneille, regia di Copeau, debutto: 3 ottobre a Basilea, in Svizzera; ruolo: attore (un Comédien, Parméno).
- 1927 *L'Anconitaine*, da *L'anconitana* di Ruzante, regia di Copeau, debutto: 8 novembre a Lione; ruolo: attore (le Docteur).
- 1928 *La Danse de la ville et des champs*, creazione collettiva, debutto: 4 marzo a Mersault; ruolo: coautore, regista, attore (Oscar Knie).
- 1929 *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, creazione collettiva, debutto: 27 aprile a Beaune; ruolo: coautore, regista, attore (Oscar Knie, Jean Bourguignon).

Spettacoli con la Compagnie des Quinze:

- 1931 *Noé* di André Obey, debutto: 17 gennaio al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi; ruolo: regista e attore (L'Homme).
- Le Viol de Lucrece*, di André Obey, dal poema *The Rape of Lucrece* di Shakespeare, debutto: 12 marzo al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi; ruolo: regista e attore (Brutus).
- La Mauvaise conduite* di Jean Variot, dai *Menecmi* di Plauto, debutto: 5 novembre al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi; ruolo: regista e attore (Legoinfre, Le commissaire).
- La Bataille de la Marne* di André Obey, debutto: 3 dicembre al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi, riconoscimenti: Prix Brioux conferito ad André Obey il 17 dicembre; ruolo: regista e attore (Le paysan, Le docteur, Le jardinier, Le chauffeur de taxi).
- La Vie en rose* di Armand Salacrou, debutto: 3 dicembre al Théâtre

- du Vieux-Colombier di Parigi; ruolo: regista e attore (Le cocher, L'al-lumeur des réverbères).
- 1932 *Lanceurs de graines* di Jean Giono, debutto: 1° ottobre al Théâtre de la Comédie, Ginevra; ruolo: regista.
Vénus et Adonis di André Obey, dal poema di Shakespeare, debutto: 12 luglio a Londra, per una rappresentazione privata nella residenza di Lady Cunard; ruolo: regista.
- 1933 *Violante* di Henri Ghéon, da *La paysanne de Vallecas* di Tirso de Molina, debutto: 21 febbraio al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi; ruolo: regista e attore (Don Vincent de Tortose).
Loire di André Obey, debutto: 27 aprile al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi; ruolo: regista.
- 1934 *Don Juan* di André Obey, da *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina, debutto: 12 gennaio al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles; ruolo: regista e attore (Catalinon, valet de Don Juan).
La Première famille di Jules Supervielle, debutto: 7 novembre all'Étoile-Théâtre di Saint-Etienne; ruolo: regista e attore (L'ours).
Cavalier vers la mer di John Millington Synge, debutto: 7 novembre all'Étoile-Théâtre di Saint-Etienne; ruolo: regista.
Le Sicilien ou l'amour peintre di Molière, debutto: 7 novembre all'Étoile-Théâtre di Saint-Etienne; ruolo: regista e attore (Don Pèdre).

Altre regie professionali:

- 1935 *Noah* di André Obey, con John Gielgud, Jessica Tandy, Alec Guinness, George Devine; debutto: 2 luglio al New Theatre di Londra.
Sowers of the Hills di Jean Giono, commissionato dal Group Theatre del danzatore Rupert Doone, con Marius Goring e Sara Allgood; debutto: 29 ottobre al Westminster Theatre di Londra.
- 1936 *La strega di Edmonton* [*The Witch of Edmonton*] di William Rowley, Thomas Dekker e John Ford, su invito di Tyrone Guthrie, con Edith Evans, Marius Goring, Alec Guinness, Michael Redgrave; debutto: 6 dicembre all'Old Vic Theatre di Londra.
- 1937 *Macbeth* di Shakespeare, con Laurence Olivier, Judith Anderson, Andrew Cruikshank; debutto: 26 novembre all'Old Vic Theatre di Londra.
- 1938 *Le tre sorelle* [*Three Sisters*] di Anton Cechov, con Peggy Ashcroft,

- Gwen Ffrangcon-Davis, Michael Redgrave, Harry Andrews, George Devine, Glen Byam Shaw, Frederick Lloyd, Alec Guinness, Carol Goodner; debutto: 28 gennaio al Queen's Theatre di Londra.
- La guardia bianca* [*The White Guard*] di Mikhail Bulgakov, con Michael Redgrave, Basil C. Langton, Peggy Ashcroft, George Devine, Stephen Haggard, Glen Byam Shaw, Marius Goring; debutto: 6 ottobre al Phoenix Theatre di Londra.
- La dodicesima notte* [*Twelfth Night*], adattamento da Shakespeare di Stephen Haggard, con Peggy Ashcroft, Michael Redgrave; debutto: 1° dicembre al Phoenix Theatre di Londra.
- 1939 *Nozze di sangue* [*The Marriage of Blood*] di Federico García Lorca, con David Markham, Martita Hunt; debutto: 19 marzo al Savoy Theatre di Londra.
- Weep for the Spring* di Stephen Haggard, con Peggy Ashcroft, Stephen Haggard; debutto: nel mese di maggio, in provincia (non viene mai messo in scena a Londra).
- Il giardino dei ciliegi* [*The Cherry Orchard*] di Anton Chechov, produzione interrotta dopo le prime tre settimane di prove al Globe Theatre, a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale.
- 1945 *Edipo re* [*Oedipus*] di Sofocle, trad. di W.B. Yeats, con Laurence Olivier, Sybil Thorndike, Ralph Richardson, produzione dell'Old Vic Theatre Centre; debutto: 18 ottobre al New Theatre di Londra.
- 1949 *Un mese in campagna* [*A Month in the Country*] di Ivan Turgenev, produzione dell'Old Vic Theatre Centre; debutto: novembre al New Theatre di Londra.
- 1951 *Elettra* [*Electra*] di Sofocle, con Peggy Ashcroft, produzione dell'Old Vic Theatre Centre; debutto: 13 marzo all'Old Vic Theatre di Londra.
- 1953 *Sogno di una notte di mezz'estate* [*Le Songe d'une nuit d'été*] di Shakespeare, produzione del Centre Dramatique de l'Est; debutto: 21 febbraio a Colmar.
- 1954 *Tessa, la nymphe au cœur fidèle* di Margaret Kennedy e Basil Dean, trad. fr. di Jean Giraudoux, produzione della Comédie de l'Est; debutto: stagione 1953-1954 a Strasburgo.
- Una donna dal cuore troppo piccolo* [*Une femme qu'a le cœur trop petit*] di Fernand Crommelynck, produzione della Comédie de l'Est; debutto:

stagione 1953-1954 a Strasburgo.

La selvaggia [*La sauvage*] di Jean Anouilh, produzione della Comédie de l'Est; debutto: 8 ottobre a Strasburgo.

1955 *Romeo e Giulietta* [*Romeo et Juliette*] di Shakespeare, produzione della Comédie de l'Est; debutto: stagione 1954-1955 a Strasburgo.

L'alcade di Zalamea [*L'Alcade de Zalamea*] di Calderon de la Barca, produzione della Comédie de l'Est; debutto: 8 giugno a Strasburgo.

1960 *Oedipus Rex* di Igor Stravinsky e Jean Cocteau, direttore d'orchestra: Colin Davis per la Royal Philharmonic Orchestra, scene e maschere: Abd'Elkader Farrah, con Ralph Richardson, produzione del Sadler's Wells; debutto: 15 gennaio al Sadler's Wells di Londra.

1961 *Il giardino dei ciliegi* [*The Cherry Orchard*] di Anton Cechov, con Peggy Ashcroft, John Gielgud, Judi Dench, produzione della Royal Shakespeare Company; debutto: 14 dicembre all'Aldwych Theatre di Londra.

1965 *Il signor Puntila e il suo servo Matti* [*Sauire Puntilla and bis Servant Matti*] di Bertolt Brecht, produzione della Royal Shakespeare Company; debutto: 15 luglio all'Aldwych Theatre di Londra.

Spettacoli diretti da Saint-Denis per la compagnia dello Young Vic Theatre:

1947-1948: *Noah* di André Obey.

1948-1949: *The Snow Queen*, da H.C. Andersen, co-diretto con Suria Magito, anche ideatrice della pièce.

1950-1952: *La freccia nera* [*The Black Arrow*] di Robert Louis Stevenson.

Saggi diretti da Saint-Denis con gli allievi del London Theatre Studio:

1937 «First Show», dal 1° al 4 aprile, comprendente estratti da: *Le tre sorelle* [*Three Sisters*] di Anton Cechov, *Judith* di Jean Giraudoux;

«French Show», dal 30 giugno al 2 luglio, comprendente estratti da: *L'Occasion* di Prospèr Merimée, *La Première famille* di Jules Supervielle.

1938 «Third Show», dal 6 al 16 maggio, comprendente una riduzione di *Elettra* [*Electra*] di Sofocle.

1939 «Fourth Show», da maggio a giugno, comprendente estratti da: *The Confederacy* di John Vanbrugh, *Alceste* [*Alcestis*] di Euripide.

Saggi diretti da Saint-Denis con gli allievi dell'Old Vic School:

- 1948 *Piccola città* [*Our Town*] di Thornton Wilder.
 1951 *La casa di Bernarda Alba* [*The House of Bernarda Alba*] di Federico García Lorca.
 1952 *Re Giovanni* [*King John*] di Shakespeare.

Cronologia dei principali testi pubblicati da Michel Saint-Denis

- 1931 *La Compagnie des Quinze*, in «Les Cahiers», Nouvelles Éditions Latines, III^e série, n. 4, Fev.-Avr.
 1931 *La Compagnie des Quinze au Vieux-Colombier*, in «Plans», mars, pp. 60-62.
 1944 [Jacques Duchesne], *Réflexion sur le théâtre I*, in «La France Libre», 15 avril, vol. VII, n. 42.
 1945 [Jacques Duchesne], *Réflexion sur le théâtre II*, in «La France Libre», 15 novembre, vol. X, n. 60, pp. 434-437.
Retour au théâtre, après 10 ans à Londres par Jacques Duchesne, in «Théâtre», Editions du Pavot, pp. 114-130.
 1947 *The Old Vic Theatre Center*, in «Theatre Newsletter», n. 20, 19 April, p. 7.
The Producer's Place in the Theatre, in «New Theatre», vol. 3, n. 11, May, pp. 12-13.
 1949 *Introduction*, in André OBEY, *Noah: A play in Five Scenes*, trad. ingl. di Arthur Wilmurt, William Heinemann Ltd, London, pp. VII-XIII.
 1950 *The Modern Theatre's Debt to Copeau*, in «The Listener», February 16th, pp. 283-284.
 1951 con T.C. WORSLEY, *The Old Vic: A discussion between Michel Saint-Denis and T.C. Worsley*, in «The New Statesman and Nation», 2 June, vol. XLI, n. 1056, pp. 616-617.
 1952 *Naturalism in the Theatre*, in «The Listener», vol. 48, n. 1240, 4 December, pp. 927-929.
 1953 *Notre Tâche*, Programme du *Songe d'une nuit d'été*, Centre Dramatique de l'Est, Février, ripubblicato in *L'école du TNS. 1954-2006. Un École dans un Théâtre*, in «Outrescène. La revue du Théâtre National de

- Strasbourg», nn. 7-8, mai 2006, pp. 132-134.
- 1954 *Formation du jeune acteur / A School of Dramatic Art*, in «Le Théâtre dans le monde / World Theatre», vol. IV, 1 – L'Acteur / The Actor, Janvier, pp. 37-49; l'articolo è stato parzialmente ripubblicato nel 1986: *Formation du jeune acteur. Rien dans les mains, rien dans les poches / Nothing in the Hands nor in the Pockets*, in «Théâtre en Europe», n. 9, janvier 1986, pp. 17-19.
- 1955 *Le Théâtre conquérant. Les Centres dramatiques français*, in «Cahiers Français d'Informations», avril.
Jacques Copeau: metteur en scène et comédien, in Jacques COPEAU, *Notes sur le métier du Comédien*, a cura di Marie-Hélène Dasté, M. Brient, Paris, pp. 7-12.
- 1956 *The French Dramatic Centres*, in Frederick LUMLEY (a cura di), *Theatre in Review*, Richard Paterson, Edinburgh, pp. 32-47.
- 1957 *Une Ecole d'art dramatique*, in «La Vie du CDE», n. 9, “Dixième anniversaire”, 1 octobre.
- 1958 *Reflections on the Russian Theatre*, in «Theatre Arts», June, pp. 12-13, 72.
The Lincoln Centre of Performing Arts, in «The Score. A Music Magazine», n. 23, July, pp. 65-67.
Toward a Popular Theatre: New Fields of Action, in «Encore: the Voice of Vital Theatre», vol. 5, n. 4, Nov.-Dec., pp. 10-13.
- 1959 *L'Influence de Stanislavski sur l'enseignement de l'art dramatique. En France / Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art. In France*, in «Le Théâtre dans le monde / World Theatre», vol. VIII, 1 – L'acteur et Stanislavski / The Actor and Stanislavski, Spring-Printemps, pp. 23-29.
- 1960 *Theatre: The Rediscovery of Style*, Theatre Arts Books, New York.
- 1961 *The English Theatre in Gallic Eyes*, trad. ingl. di J.F.M. Stephens, in «The Texas Quarterly», IV, n. 3, Autumn, pp. 26-55.
Introduction, in Henri GHÉON, *The Art of the Theatre [dramaturgie d'hier et de demain]*, trad. ingl. di Adele Fiske, Hill and Wang, New York.
- 1962 *Mes années au Vieux-Colombier*, in «Europe: revue littéraire mensuelle», XL, n. 396-397 (avril-mai), pp. 62-70.
- 1963 *Introduction*, in Anton CECHOV, *The Cherry Orchard*, translated by John Gielgud, Theatre Arts Books, New York, pp. VII-XI.
Chekhov and the Modern Stage, in «Drama Survey», n. 3, Spring-Summer, pp. 77-81.

- con Peter BROOK *et al.*, *Who alienated Konstantin Stanislavsky?*, in «Encore», vol. 10, n. 3, May-June, pp. 18-34.
Itinéraire de la grâce, in «Le Figaro Littéraire», 26 octobre.
Le Cinquantenaire du Vieux-Colombier, in «Premières», n. 38, oct.
- 1964 con Peter BROOK, Peter HALL *et al.*, *Artaud for Artaud's Sake*, in «Encore», vol. 11, n. 3, May-June, pp. 20-31.
con Simone SANZENBACH, *Stanislavski and Shakespeare*, in «The Tulane Drama Review», vol. 9, n. 1, pp. 77-84.
L'évolution de la mise en scène de Shakespeare en Angleterre, in «Revue d'histoire du théâtre», octobre-décembre, n. 64, pp. 462-470.
- 1965 *Peaceful Coexistence in the Theatre?*, in «Flourish», Spring, pp. 15-16.
Shakespeare en France et en Angleterre, in «Revue mensuelle de la fédération française des maisons des jeunes et de la culture», 15eme année, Avril, n. 152, pp. 62-63.
Au Chapitre de l'Équinoxe. Michel Saint-Denis évoque les Copiaux et la BBC, in «Gazette Périodique de la confrérie des chevaliers du Tastevin», n°. 39, avril, activités du 2e semestre 1964, pp. 12-13.
- 1975 *Le Quadrillé*, Leméac, Montréal 1975.
- 1982 *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, Theatre Arts Books-Heinemann, New York-London.
- 2008 [Jacques Duchesne], *Deux jours avec Churchill*, a cura di Baptiste-Marrey, Édition de l'Aube, Avignon.
- 2014 con Jean VILLARD-GILLES, *Les Jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, a cura di Milos MISTRÍK, in Milos MISTRÍK (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, VEDA, vydavatel'stvo SAV-Les Éditions de l'Amandier, Bratislava-Paris, pp. 259-378.

Teatro. La riscoperta dello stile

di Michel Saint-Denis (1960)

Introduzione di Sir Laurence Olivier

Prefazione di Michel Saint-Denis

Prima parte: *Il teatro classico*

La tradizione classica francese. Contraddizioni e contributi

Seconda parte: *Teatro classico e realismo moderno*

Lo stile e la realtà

Lo stile e la stilizzazione

Lo stile e la recitazione, la regia, la scenografia

La formazione per il teatro

A
George Devine
e
Glen Byam Shaw
Amici miei
in memoria del nostro lavoro comune

Introduzione

Di Sir Laurence Olivier

«Lo trovo buono, ma un po'... *piccolo*», sono state le prime parole che Michel Saint-Denis mi ha rivolto. Avevo appena interpretato Romeo per la prima volta e al riguardo non c'era bisogno di dire altro¹; mi limito a riportare questa citazione, rimasta per me memorabile, poiché ha sempre rappresentato a mio parere le due caratteristiche più notevoli di questo 'homme de théâtre'² unico: una visione rara e un'accorta scelta delle parole a seconda della lingua, che molti dei suoi colleghi inglesi devono avergli invidiato.

Non sono finito sotto alla sua influenza diretta fino al 1938³. Il suo iniziale successo artistico in questo paese⁴ si era ormai consolidato, e il suo prestigio era stato ampiamente riconosciuto grazie alla presentazione della Compagnie des Quinze, al suo *Noè* con John Gielgud e alla direzione del London Theatre Studio. Io stesso ero lieto di far parte del Consiglio direttivo di questa scuola, e di poter così beneficiare dell'avvicinamento alle linee

¹ La scarsa efficacia della prima interpretazione di Romeo da parte di Olivier (1907-1989), nel 1935 (riscattata dallo scambio, dopo le prime sei settimane di tenitura, con il ruolo di Mercuzio, inizialmente interpretato da John Gielgud), è confermata dalle fonti raccolte in diversi studi critici. Cfr. G. LUNARI, *Laurence Olivier*, Cappelli, Bologna 1959, pp. 41-44; W.A. DARLINGTON, *Laurence Olivier*, Morgan Grampian Books, London 1968, p. 11; A. ROKISON, *Laurence Olivier*, in *Gielgud, Olivier, Ashcroft, Dench: Great Shakespeareans: Volume XVI*, a cura di R. Jackson, A. Poole, P. Holland, Bloomsbury, London 2013, p. 68.

² In francese nel testo originale.

³ La prima collaborazione ufficiale tra Olivier e Saint-Denis avviene nel 1937.

⁴ Olivier fa qui riferimento all'Inghilterra.

vivide della sua immaginazione teatrale, e alle qualità particolarmente ammalianti del suo insegnamento. Non credo che il suo prestigio in questo senso fosse universale, ma chi veniva affascinato da lui una prima volta, rimaneva poi tale. A torto o a ragione, suscitava obbedienza, e nel mio caso, come in molti altri, senza mai moti di ribellione. Gli si accordava fiducia oppure no, ma l'istinto suggeriva che fosse meglio farlo, se si sperava di ottenere da lui qualcosa di buono. Ne conseguiva una sorta di asservimento che, anche se non in maniera spiacevole, era in grado di farti sentire come un asino attratto, a ogni chilometro del percorso, da una carota diversa, che continuava a riapparire lontana da te proprio quando credevi di averla raggiunta. Sembrava non esserci limite al numero di nuove richieste fatte ai suoi attori in termini di caratterizzazione, espressione o dimensione. Il mio primo vero lavoro con lui, come anticipato, risale al 1938: una sfortunata produzione del *Macbeth* all'Old Vic⁵. Lo spettacolo si era meritato una reputazione fatale: la morte di Lilian Bayliss [*sic*] era avvenuta proprio il giorno del debutto⁶, già rimandato a causa della complessa natura dell'allestimento, che nessun membro del personale di scena avrebbe potuto imparare nei tempi di prova consueti⁷, e di uno scompenso temporaneo nella vibrazione delle mie corde vocali. Tale fallimento, e quello di un successivo allestimento della *Dodicesima notte*, promosse l'idea che Shakespeare non fosse il suo forte, e che una regia appropriata dei suoi testi non rientrasse tra le corde del francese (cfr. *infra*, p. 70, «Shakespeare non è un classico»). Riesaminando la questione dopo tanti anni e dopo molte conversazioni intrat-

⁵ Come anticipato, lo spettacolo debutta il 26 novembre 1937, e rimane in scena fino al 15 gennaio del 1938.

⁶ Lilian Baylis (1874-1937), figura chiave del teatro inglese tra le due guerre, muore a Londra il 25 novembre 1937. Nota produttrice e amministratrice di numerosi teatri, è alla guida dell'Old Vic Theatre nel periodo in cui Saint-Denis vi collabora.

⁷ Anche gli attori che, nel 1938, prendono parte alla messinscena di *Le tre sorelle* diretta da Saint-Denis, ricordano i tempi di prova e di produzione dello spettacolo come particolarmente lunghi rispetto agli standard londinesi dell'epoca. Cfr. per esempio J. GIELGUD, *Stage Directions*, Heinemann, London 1963, pp. 90 sgg.; G. McVAY, *Peggy Ashcroft and Chekhov*, in *Chekhov on the British Stage*, a cura di P. Miles, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 78-100. Si pensi che nel 1932 Tyrone Guthrie considera sufficiente, per una compagnia professionale, un periodo di prove per un nuovo spettacolo equivalente a tre settimane. Cfr. T. GUTHRIE, *Theatre Prospect*, Wishart & Co., London 1932, p. 56.

tenute con lui in varie occasioni, mi sono reso conto che la sua concezione di costruzione del personaggio può essere stata troppo precisa per le astuzie talvolta esigenti imposte dalla grande bacchetta magica⁸. Cosa potrebbe fare un Coriolano se gli venisse richiesto di dire:

«[...] la Luna
Di Roma, casta come il ghiacciolo
Formato dal gelo con la neve più pura
E appeso al tempio di Diana – Cara Valeria!»⁹

– in linea con il personaggio!

Tuttavia, il maggior bene e il miglior impiego¹⁰ della sua teoria è sempre stato quello di trovare la verità *attraverso* il verso¹¹, e con il passare del tempo, la sua direzione degli attori ha posto maggiore enfasi su una concezione congrua rispetto alla forma, a discapito di una coerenza alla linea del personaggio che potesse risultare di disturbo.

Nondimeno, qualcosa della sua teoria provocava in me un interesse e una fascinazione che nessuna accusa di insufficienza avrebbe potuto scalfire, ed è con la fede più pura e del tutto felicemente che mi consegnai di

⁸ È riferito a Shakespeare.

⁹ Ricorro alla traduzione di Agostino Lombardo: W. SHAKESPEARE, *Coriolano*, Feltrinelli, Milano 2002², atto V, scena 3, p. 253.

¹⁰ Olivier utilizza un'espressione molto rara, «the chief good and market», che Amleto pronuncia per rimproverare a se stesso il ritardo della sua vendetta: «E che cos'è mai l'uomo se l'impiego / del suo tempo è soltanto nel dormire / e nel mangiare? Non più che una bestia». Ricorro alla traduzione italiana di Eugenio Montale: W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Mondadori, Milano 1993, atto IV, scena 4.

¹¹ In più di un'occasione Olivier tornerà a insistere su questo aspetto della direzione attoriale condotta da Saint-Denis: «Quando ho lavorato con lui al *Macbeth*, mi disse: “Deve essere assolutamente vero, e devi trovare la verità *attraverso* il verso, e non devi ignorare il verso e far finta che sia prosa, e non devi lasciarti portar via dal verso nell'irrealtà assoluta; quindi, devi trovare la verità *attraverso* il verso”»; L. OLIVIER, K. TYNAN, *The Actor: Tynan Interviews Olivier*, in «The Tulane Drama Review», vol. 11, n. 2, 1966, pp. 71-101, p. 82. E ancora, a vent'anni di distanza: «Ho 'inventato' per recitare *Macbeth*, invece di lasciare che *Macbeth* recitasse *attraverso* di me. Facevo tutto esteriormente e non abbastanza interiormente»; L. OLIVIER, *On Acting*, Weidenfeld & Nicholson, London 1986, p. 72.

nuovo nelle sue mani per la regia di *Edipo re*. Non sono mai stato un attore che ama particolarmente improvvisare sotto la guida di un regista, ritenendo al contrario di poter fare tutto da solo, ma ho sempre rispettato i piani, e i piani di Michel erano di una precisione rara. Se mi veniva richiesto di spostarmi di esattamente settanta centimetri in una direzione su una certa parola, trovo più divertente e stimolante avere fiducia nel fatto che la ragione e la verità registica di tale indicazione sarebbero affiorate nell'arco di due o tre giorni, piuttosto che metterla in discussione lì per lì.

Il suo *Edipo re* fu un successo, e indubbiamente i successi di Michel si sono sempre dimostrati abbaglianti nel loro splendore. La sua messinscena delle *Tre sorelle* con John Gielgud, che nel 1939¹² non avrebbe dovuto superare le sei settimane di tenitura, è da allora considerata la regia definitiva dell'opera da tutti i professionisti del settore, e nemmeno le recenti presentazioni del Teatro d'Arte di Mosca sono state in grado di oscurarne o superarne il ricordo, e peraltro senza l'indiscutibile vantaggio di poter lavorare con una compagnia stabile¹³.

Oltre al suo genio creativo, è un uomo dalle straordinarie capacità amministrative. Senza dubbio, dalle pagine che seguono, si apprenderà molto della sua teoria e pratica nelle arti e nelle scienze della formazione teatrale. Mi accontenterò di dire che l'interruzione dell'Old Vic Theatre School, dello Young Vic e dell'Old Vic Theatre Centre, guidato dai magnifici Glen Byam Shaw e George Devine, sotto lo stimolo e la supervisione di Michel Saint-Denis, è stata una grave e disastrosa tragedia per la vita del nostro teatro.

La nostra storia vanta con fierezza un'infelice quantità di errori gros-

¹² Lo spettacolo è andato in scena al Queen's Theatre di Londra dal 28 gennaio al 13 aprile 1938.

¹³ Oltre alle eccellenti critiche della stampa riscosse nell'immediato, lo spettacolo risulta così efficace da valere a Saint-Denis, a venticinque anni di distanza, la seguente definizione: «Perhaps the most perceptive interpreter of Chekhov in the theatre of the West»; breve presentazione dell'autore a cura della redazione editoriale, a M. SAINT-DENIS, *Chekhov and the Modern Stage*, in «Drama Survey», 3, 1963, p. 77. Cfr. anche J. BALDWIN, *Chekhov, the Rediscovery of Realism: Michel Saint-Denis' Productions of Three Sisters and The Cherry Orchard*, in «Theatre Notebook», 1999, vol. III, n. 2, pp. 96-115; C. CARPONI, *Tra ricerca estetica e acting training. Three Sisters di Anton Cechov diretto da Michel Saint-Denis (1938)*, in «Costellazioni», VIII, n. 23, febbraio 2024, pp. 47-63.

solani che sminuiscono le nostre glorie, e il verdetto dei potenti dell'epoca, che considerarono superfluo il suo lavoro, è stato uno sbaglio inimmaginabile, al pari di Prinny che volta le spalle a Nelson pubblicamente¹⁴, e senza dubbio lo si lascerà passare con il solito sorrisetto apologetico.

Per quanto la sua perdita sia stata un duro colpo per l'Old Vic Theatre Centre, così come era stato immaginato negli anni precedenti, e per quelli di noi che l'avevano immaginato, il tempo non è andato perso né per lui né per le iniziative che da allora ha illuminato con la sua comprensione, come appare evidente dalla molteplice e abbondante realizzazione attuale. Strasburgo, la Juilliard School of Music¹⁵, il Lincoln Theatre Center e la Soprintendenza Generale del Teatro in Francia; tutte queste attività, e forse altre, godono ora del connubio tra il suo intuito e la sua esperienza. Forse anche noi, primi amici di quei 'migliori anni della sua maturità', possiamo cedere alle speranze speculative di essere di nuovo scritturati dalla generosa eloquenza della sua sensibilità artistica, godendo ancora del ruvido manto della sua amicizia con quella personalità dai tratti astringenti quanto un ananas.

¹⁴ Olivier si riferisce al disinteresse ostentato pubblicamente dal principe del Galles, successivamente re Giorgio IV, spesso soprannominato Prinny (1762-1830), alla morte dell'ammiraglio Lord Horacio Nelson (1758-1805), già allora amato e celebrato eroe nazionale d'Inghilterra.

¹⁵ È bene segnalare che il principale conservatorio di musica del Nord America prende il nome di Juilliard School of Music nel 1926, quando l'Institute of Musical Art – fondato nel 1905 da Frank Damrosch – e la Juilliard Graduate School – istituita nel 1924 grazie all'ingente fondo lasciato dal ricco Augustus Juilliard – si fondono per diventare un'istituzione unica, sotto la presidenza di John Erskine, professore e compositore della Columbia University. L'identità della Juilliard School of Music, come conservatorio dedicato esclusivamente allo studio della musica, viene ampliata nel 1951, con la creazione della Dance Division, diretta da Martha Hill. Quando, nel 1968, viene inaugurata la Drama Division, con John Houseman come primo direttore e Michel Saint-Denis come consulente, la scuola prende il nome che ha ancora oggi: The Juilliard School, capace di rifletterne maggiormente la vocazione multidisciplinare. La Juilliard School si trasferisce nella sua attuale sede, il campus del Lincoln Center for the Performing Arts, nel 1969. Cfr. A. OLMSTEAD, *Juilliard: A History*, University of Illinois Press, Champagne-Urbana 1999.

Prefazione

Ho tenuto le cinque conferenze informali raccolte in questo libro subito dopo il mio arrivo negli Stati Uniti, nel marzo del 1958. Si trattava della mia prima visita.

Ero stato invitato in America come ‘consulente’ alla Juilliard School of Music in seguito al compimento di un’indagine sulla formazione teatrale condotta in Europa e negli Stati Uniti dalla Fondazione Rockefeller.

Il Lincoln Center for the Performing Arts era in fase di progettazione, e la Juilliard School of Music aveva accettato di creare un’istituzione all’avanguardia di alta formazione per l’arte teatrale.

Avevo incontrato molto rapidamente gli esponenti della Fondazione Rockefeller a Strasburgo, dove lavoravo all’epoca, e le conversazioni preliminari a New York mi avevano permesso di capire che ero stato chiamato per la mia dimestichezza con il teatro classico sia in Inghilterra che in Francia, in combinazione con un approccio contemporaneo sia nella formazione che nella preparazione per la scena.

La mia precedente conoscenza dei membri del Group Theatre americano e le informazioni che avevo raccolto leggendo in particolare *The Fervent Years* di Harold Clurman¹⁶, mi avevano preparato ad apprezzare in America lo sviluppo di una tradizione realista più o meno basata sull’esempio e sugli insegnamenti di Stanislavskij. Scoprii che il teatro americano, non solo per il ‘metodo’, ma anche per la mentalità di fondo e, per così dire, per costituzione, è realista. Qualsiasi evoluzione, tanto negli argomenti quanto nello stile, la cui necessità venisse espressa da diversi drammaturghi, registi e critici, avrebbe dovuto partire dall’ambito già profondamente esplorato del realismo nei suoi diversi aspetti.

Durante i miei primi quindici giorni a New York, nell’atmosfera dei teatri di Broadway e di off-Broadway, ho rielaborato i testi delle mie conferenze. Mi sembrava essenziale che il mio spirito europeo, forgiato dalla fusione tra la ‘teatralità’ di tradizione e una sempre maggiore influenza del

¹⁶ H. CLURMAN, *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties*, Alfred A. Knopf, New York 1950. Cfr. anche E. CAPRIOLO, *Il group theatre di New York (1931-1941)*, Cappelli, Bologna 1960; M. D’AMORA, *Respect for Actors. Il Group Theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni, Roma 2002.

realismo europeo, fosse presentato nella cornice della tradizione realista americana, recente ma già avviata. Nelle quattro conferenze tenute all'American Shakespeare Festival and Academy al Plymouth Theatre di New York¹⁷, ho sviluppato questo concetto sotto al titolo generale *Teatro classico e realismo moderno*. La conferenza per il ciclo in memoria di Theodore Spencer, che ho tenuto all'Università di Harvard, è dedicata al teatro francese, classico e moderno, la cui evoluzione è ampiamente nutrita dalla tradizione. Spero che possa completare l'intento di questo libro.

Sono felice di esprimere qui la mia profonda gratitudine nei confronti del mio amico John Allen¹⁸, che ha dedicato la sua attenzione alla revisione del testo, pronunciato in un inglese 'corrotto'. I miei ringraziamenti anche a Marion Watson¹⁹ e a Barbara Goodwin²⁰, che mi hanno aiutato durante la preparazione di questi interventi; a Jack Landau²¹ che insieme a John Houseman²² mi ha ospitato all'American Shakespeare Festival and

¹⁷ Oggi il teatro, situato nel Theatre District di Midtown a Manhattan e caratterizzato dalla facciata neoclassica, porta il nome di Gerard Schoenfeld Theatre.

¹⁸ John Allen (1912-2002), attore con il Group Theatre inglese fino al 1933, inizia la collaborazione con Saint-Denis prima della Seconda guerra mondiale, al London Theatre Studio.

¹⁹ Marion Watson figura tra gli insegnanti dell'Old Vic Theatre School tra il 1946 e il 1951.

²⁰ Barbara Goodwin (1920-2015), inizialmente preparata come insegnante di educazione fisica, si forma come danzatrice con la compagnia dei Ballets Jooss. Successivamente, insegna movimento e danza in due delle scuole fondate e dirette da Saint-Denis: l'Old Vic Theatre School e l'École supérieure d'art dramatique di Strasburgo. Tornata in Inghilterra negli anni Sessanta, figura nel corpo docente della Royal Academy of Dramatic Art di Londra.

²¹ Jack Landau (1922-1967) inizia la sua carriera teatrale come tecnico, scenografo e regista. Nel 1956 viene notato da John Houseman, che lo assume come direttore artistico dell'American Shakespeare Festival Theatre and Academy. Successivamente insegna recitazione all'Università di Boston e a Yale. Dopo aver iniziato una collaborazione con la CBS News, scompare prematuramente, vittima di omicidio.

²² John Houseman (1902-1988), attore e produttore britannico poi naturalizzato statunitense, è maggiormente noto per la sua proficua collaborazione con Orson Welles – come, per esempio, al *Giulio Cesare* al Mercury Theatre (1937), alla trasmissione radiofonica *La guerra dei mondi* (1938), alla sceneggiatura di *Quarto potere* (1941), ecc. – e per aver vinto un Oscar come miglior attore non protagonista per il film *Esami per la vita* di James Bridges (1974). È stato direttore artistico dell'American Shakespeare Festival Theatre and Academy e, alla fine degli anni Sessanta, insieme a Saint-Denis, della Drama Division della Juilliard School.

Academy di New York; e a Robert Chapman che mi ha ospitato a Harvard.

New York

Michel Saint-Denis

Prima parte

Il teatro classico

*La tradizione classica francese. Contraddizioni e contributi*²³

Signore e signori. Conoscendo i nomi dei poeti, dei letterati e degli uomini di teatro che sono intervenuti qui prima di me, mi rendo conto dell'immenso onore che mi concedete nell'invitarmi a parlare per la prima volta a Harvard in memoria di un uomo che vi sta molto a cuore per il suo immenso contributo alla letteratura, alle arti e al teatro del vostro paese.

Proverò molto semplicemente a raccontarvi la mia esperienza in teatro. Il prossimo anno saranno quarant'anni che lavoro in questo ambito. Ho iniziato nel 1919, subito dopo la Prima guerra mondiale; ho interrotto il mio lavoro in una sola occasione: la Seconda guerra mondiale. Nomino le due guerre perché hanno avuto una grande importanza per me: in circostanze tragiche, mi hanno messo in connessione con altri esseri umani. È grazie a queste guerre, forse, che ho evitato di rimanere confinato nel mondo del teatro, la cui atmosfera può talvolta rivelarsi falsa e asfissiante.

Se sono in parte fuggito dal teatro, sono felice di essere fuggito in parte anche dalla mia nazionalità francese. So che si tratta di un atteggiamento rischioso da adottare... Ho trascorso due decenni della mia esistenza, i migliori anni della mia maturità, vivendo in Inghilterra e lavorando nel teatro inglese. Quello che voglio dire è che sento di trovarmi in una posizione che mi permette di comprendere meglio il mio paese in virtù dell'esserne stato così a lungo lontano.

Devo fare un'ultima confessione preliminare. Ho sempre fatto parte di organizzazioni anticonformiste. La prima è stata a Parigi con Jacques Co-

²³ Questa conferenza, tenuta da Saint-Denis nel 1958 presso l'Università di Harvard, rientra nel prestigioso ciclo di incontri organizzato in memoria di Theodore Spencer (1902-1949), titolare della cattedra di Retorica e Oratoria presso lo stesso ateneo. Sebbene sia posta in apertura del volume, le quattro conferenze che compongono la seconda parte, intitolata complessivamente *Teatro classico e realismo moderno*, la precedono cronologicamente. Infatti, *La tradizione classica francese. Contraddizioni e contributi* è l'ultima *lecture* tenuta da Saint-Denis, a conclusione del giro di avanscoperta del teatro statunitense, preliminare rispetto all'inizio dei lavori per la Drama Division della Juilliard School.

peau al Théâtre du Vieux-Colombier, i cui esordi non furono semplici. Quando iniziai io stesso a dirigere una compagnia – la Compagnie des Quinze – portavo in scena un repertorio di opere non del genere che andava di moda a Parigi in quel periodo. Ho fondato tre diverse scuole di teatro e ho sempre incoraggiato i miei allievi a unirsi a me nella scoperta di nuove strade per stimolare l’immaginazione e di un approccio al lavoro interpretativo che potesse conferire realtà allo stile. Non ho mai messo in scena un testo che non mi piacesse. Non ho mai diretto spettacoli da ‘boulevard’ o da ‘West-end’²⁴. Devo dire che non è capitato spesso che mi venisse richiesto. Il teatro è suddiviso in famiglie ben definite.

Infine, malgrado le apparenze – poiché ho fatto parte dell’Old Vic per sei anni – sono sempre stato molto più interessato al teatro moderno, piuttosto che al teatro classico. Del mio lavoro posso dire che, durante questi quarant’anni e ancora oggi, si è trattato di un esperimento volto alla ricerca dei mezzi con cui sia possibile infondere realtà alla finzione sulla scena.

Ho terminato la mia ‘introduzione’: conoscete già i fantasmi e le ombre che mi hanno accompagnato nel mio primo incontro con Broadway, con il teatro americano, con l’America e con gli americani.

Sono francese: su questo non c’è dubbio. Lascio a voi il compito di giudicarne le conseguenze. Le persone hanno pareri contrastanti in merito. Ma da un punto di vista teatrale queste conseguenze sono precise, anche se non sempre ben note.

Ho scoperto, una volta fuori dalla Francia, che gli inglesi e, credo, anche gli americani con ‘classici’ intendono dire tutti i grandi autori drammatici del passato, inclusi quelli del passato recente; quindi, nei vostri termini, Ibsen e Cechov fanno parte dei ‘classici’; e penso che consideriate anche Bernard Shaw ed Eugene O’Neill come classici.

Per noi non vale lo stesso. Per un francese, il classicismo è uno spirito, una filosofia, una forma. Di fatto, se parlate con un purista francese, e ne esistono diversi, lo sentirete affermare che solo un segmento della sua cultura è degno di essere definito come ‘classico’: il periodo avviato da Rabelais

²⁴ Con questa affermazione, chiaramente, Saint-Denis intende inscrivere la sua attività registica nel solco della vocazione di Copeau e dei padri della regia, con cui la sua generazione si è formata e ha lavorato a contatto diretto, abituandosi a produrre spettacoli in cui le ragioni del mercato o ‘commerciali’ fossero subordinate a quelle dell’arte.

e Montaigne in epoca preclassica, che ha continuato a fiorire con Cartesio e Pascal in filosofia, Poussin nella pittura, Lulli nella musica, Corneille, Racine e Molière nel teatro. Eccoci al culmine del vero periodo classico francese. Il sedicesimo secolo ne è escluso: lo stile di Luigi XIII, solitamente ricordato come quello dei *Tre moschettieri*, è troppo pesante, troppo carnale. Lo stile di Luigi XV è troppo manieristico, troppo delicato. No, solo Luigi XIV, 'Le Roi Soleil'²⁵, il re che ha umilmente scelto il sole come simbolo della propria gloria, si trova al centro del periodo classico. Regnard e Marivaux, drammaturghi del diciottesimo secolo, vi saranno ammessi per estensione, ma la porta sarà sbarrata per Beaumarchais, già corrotto nello spirito e nella forma.

È per una sorta di ponderata necessità di affiliazione che il classicismo francese ha individuato i propri antenati: il periodo classico della Grecia (Eschilo, Sofocle, Euripide); la commedia romana (Terenzio e Plauto); e addirittura i Comici dell'Arte. Tuttavia, quei buffoni del Sud avevano bisogno di un Molière, che desse forma al loro lavoro.

Questo è il latte con cui ciascun giovane francese viene allevato, sia a scuola che nella vita. Viene educato agli studi umanistici secondo le discipline classiche. Le stesse discipline permangono nelle università, nelle accademie, nella letteratura, nelle arti, e in teatro. Facciamo ritorno di continuo alla tradizione classica; molto spesso per opporci ad essa. Pur mantenendola come unità di misura, come criterio qualitativo. Essa è incarnata nel modo più eloquente da Molière: la Comédie-Française viene chiamata 'La Maison de Molière'²⁶, la casa di Molière; si ritiene che abbia trasmesso sino a oggi le tradizioni della compagnia di Molière. La poltrona su cui Molière morì mentre recitava *Il malato immaginario* ne è il simbolo. Molto spesso la poltrona viaggia con la compagnia. Se la portarono dietro persino a Mosca, sebbene non dovessero mettere in scena *Il malato immaginario*; solo in quanto segno di Molière; un Molière interamente di legno. E il Conservatorio nazionale francese, la scuola d'arte drammatica ufficiale, è il luogo in cui insegnano alcuni dei grandi attori 'de la maison'²⁷; prendono molto seriamente la loro funzione, ossia quella di trasmettere ai giovani la

²⁵ In francese nel testo.

²⁶ In francese nel testo.

²⁷ In francese nel testo.

maniera tradizionale di mettere in scena testi classici e di conseguenza il significato dello stile classico.

Non è difficile ridere davanti a un atteggiamento così conservatore, soprattutto se ne si è completamente estranei. Abbiamo sofferto abbastanza per colpa di questo spirito, noi francesi, al punto di comprendere anche il senso della risata. È evidentemente impossibile trasmettere una tradizione letteraria di generazione in generazione e mantenerla viva. Nessuno minimamente intelligente ha mai pensato che fosse verosimile.

Fortunatamente abbiamo i testi, che dovrebbero guidare lo spirito. Essere classico equivale a essere impersonale e oggettivo. Non significa evitare la caratterizzazione approfondita, ma creare personaggi che, invece di essere approfonditi tramite una psicologia soggettiva e realistica, rimangano oggettivi. È la tensione a creare tipi che siano riconoscibili da tutti, all'interno di una cultura equilibrata. Il linguaggio, generalmente efficace, è carico di materia umana. Generata da una società aristocratica, questa forma d'arte è aristocratica persino nella forma espressiva: vigorosa ed eroica in Corneille, morbida e appassionata in Racine, più popolare in Molière. E nelle tragedie di Racine e di Corneille, o nella commedia elevata, come nel *Misanthropo* di Molière, il testo è scritto in versi alessandrini, generalmente divisi nel mezzo e con le terminazioni in rima. Niente di meno. Potete immaginare la difficoltà riscontrata dagli attori nell'affrontare questo stile, anche se allo stesso tempo esso possiede una certa flessibilità. Inutile dire che scoprire tale flessibilità e conservare la forma del verso richiede un'arte considerevole. Allo stesso modo, la prosa, la grande prosa di Molière, è anch'essa una prosa calcolata, matematica, scritta in modo tale da agevolare la prosodia.

Oggi uno stile così esatto rischia di apparire noioso. È l'opposto del naturalismo: probabilmente la più isolata, ma allo stesso tempo la più alta forma di teatro in tutto l'Occidente europeo. È anche, e lo so per esperienza, la più lontana dal mondo anglosassone. Ho avuto l'opportunità di realizzare delle letture di alcuni brani di Molière a Londra, a delle platee che spesso ne rimanevano soddisfatte; ma quando ho provato con Racine, anche gli inglesi che avevano una dimestichezza maggiore con la cultura francese ed erano pronti ad apprezzare una certa forma del classicismo, faticavano a 'sopportarlo'. E avevo scelto *Fedra*, opera ricca di eventi drammatici e di tensione; ma neanche così riuscivano ad accettarlo – «parole,

parole, parole», dicevano, «è troppo retorico, troppo formale, a discapito dell'azione, della vita, della realtà».

Bisogna riconoscere che è sempre più difficile per noi trovare attori capaci di recitare nello stile di Corneille e Racine perché la disciplina e il senso della misura classica da esso richiesti si allontanano sempre di più dalla vita moderna.

Come già detto, ho sempre lavorato con persone anticonformiste che, a partire dai testi, hanno ri-creato la tradizione, molto spesso contro il dominio della Comédie-Française.

Per iniziare, nel 1913, ho visto *L'avar* di Molière con Charles Dullin²⁸. L'ho rivisto nel 1922²⁹. Dullin continuava ad andare in scena con *L'avar* quando morì, qualche anno fa. Aveva conferito al personaggio, non realismo, ma una realtà capace di ripristinare quella vitalità che era stata distrutta dal rispetto convenzionale per la tradizione.

Nel 1922 ho assistito ad alcune letture pubbliche di Copeau. Era un lettore straordinario. Gran parte della sua influenza venne trasmessa attraverso le sue letture³⁰. Leggeva *Berenice*. Conoscete *Berenice*? Tra le opere di Racine, è la più statica. Il tema deriva da Tacito ed è così riassunto: «*invitus invitam dimisit*» – «contro la voglia di entrambi, si separarono»³¹. Tutto qui. Nessun'altra questione: solo il moto di due amanti che si lasciano e che si ritrovano. L'azione coinvolge essenzialmente quattro personaggi con i loro

²⁸ Nel 1913, quando Dullin (1885-1949) interpreta il protagonista nell'*Avaro* diretto da Copeau (1879-1949), nel corso della prima stagione del Vieux-Colombier, Saint-Denis ha sedici anni.

²⁹ Nel 1922 Dullin, lasciato il Vieux-Colombier in seguito ai dissapori intercorsi con Copeau, fonda l'Atelier a Parigi e porta in scena una sua versione del testo dell'*Avaro* di Molière.

³⁰ Sulle doti di Copeau come lettore, cfr. almeno M.I. ALIVERTI, *Jacques Copeau*, cit., pp. 22-25.

³¹ Come è noto, la principale fonte letteraria della tragedia raciniana è il libro VIII della *Vita dei Cesari* di Svetonio, dedicato all'imperatore Tito, il cui paragrafo 7 in particolare riecheggia nell'epigrafe inserita dallo stesso Racine nella *Préface* dell'opera: «*Titus, reginam Berenicen, cum etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab urbe dimisit invitus invitam*». Ossia: «quanto a Berenice, pur avendo promesso di sposarla, la rimandò subito lontano da Roma», appunto *invitus invitam* (in francese *malgré lui, malgré elle*), «benché entrambi ne fossero scontenti».

servi. Copeau diceva sempre che quest'opera, invece di essere messa in scena all'aria aperta, in spazi ampi, dovrebbe essere recitata in un piccolo auditorium in legno, in cui il suono del testo possa trovare la qualità della musica da camera; il tono delle voci, la varietà di intonazione, le posizioni dei personaggi, la loro estrema economia di movimenti e gesti, tutto deve essere organizzato in modo che nulla disturbi l'aria, se non una splendida melodia e un rarissimo moto. Racine richiede un'immobilità quasi totale; poiché l'interesse dell'azione è interiore, deve essere espressa esternamente con la più estrema sensibilità. In modo da esaltarne la delicatezza³².

Nel 1920 Copeau metteva in scena *Le furberie di Scapino* di Molière³³. Su un palco nudo³⁴, brutalmente illuminato come un ring, lo spettacolo riconquistava lo spirito della Commedia dell'Arte, senza alcuna imitazione macchinosa del passato.

Nel 1923 fu la volta del *Misanthropo*, diretto e interpretato da Copeau³⁵. Io vi collaboravo come direttore di scena. Veniva rappresentato davanti a un arazzo, con quattro poltrone e uno sgabello al centro del palcoscenico. Qualche cappello, qualche bastone, e qualche spada: nessun altro oggetto. Due lettere, forse. Quando Copeau, che interpretava Alceste, veniva sul palcoscenico prima dello spettacolo, mi diceva, tutte le sere, che le poltrone, sistemate su un bellissimo tappeto, che mi impediva di segnare a terra la corretta posizione, non erano al loro posto. E vi assicuro che erano sempre nella posizione corretta. Copeau adottava l'umore di Alceste due ore prima

³² Come rileva Aliverti, se il contributo di Copeau e del Théâtre du Vieux-Colombier nell'interpretazione e nella messinscena dei testi di Molière fu innovativo e determinante, la messinscena delle tragedie di Racine al contrario non venne mai affrontata, sebbene fosse inserita nei diversi materiali programmatici. Cfr. J. COPEAU, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M.I. Aliverti, La Casa Usher, Firenze 2009, p. 106, n. 7.

³³ Si tratta di una ripresa di una produzione antecedente delle *Furberie di Scapino*, la cui prima andata in scena risaliva alla stagione teatrale 1917-1918 al Garrick Theatre di New York.

³⁴ Sul «palco nudo» («tréteau nu» in francese) di Copeau, cfr. J. COPEAU, *Un Essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux-Colombier*, in «Nouvelle Revue française», n. 57, 1 settembre 1913, pp. 337-353.

³⁵ Anche in questo caso si tratta di una ripresa; la prima versione del *Misanthropo* era andata in scena alla fine della stagione teatrale 1918-1919 al Garrick Theatre di New York.

dell'apertura del sipario – tale era la ‘realtà’ necessaria per animare il grande stile dell’opera.

Nel 1935 fu il momento della *Scuola delle mogli* con Jouvet, nel ruolo di Arnolfo, e con le famose scene di Bérard³⁶.

Nel 1949 sempre Jouvet nel *Tartufo*, con la scenografia di Braque³⁷.

Nel 1952 un nuovo arrivato, Jean Vilar, che venne acclamato come innovatore grazie alla sua interpretazione del *Cid* di Corneille, una tragedia in stile retorico e lirico. Gérard Philipe interpretava Rodrigo³⁸.

Nel 1954 ho visto la regia di Vilar del *Don Giovanni* di Molière, al Festival di Avignone, una splendida messinscena³⁹. Alla fine, mi ritrovai in piedi esultante: la relazione tra Don Giovanni e Sganarello appariva sotto una luce completamente nuova, molto più illuminante che alla Comédie-Française. Don Giovanni era più un ateo che un seduttore; e Sganarello era un uomo comune al servizio di un miscredente aristocratico, che guardava alla sfida a Dio del suo padrone con terrore e ammirazione.

Tutti questi spettacoli hanno avuto una profonda influenza sul teatro contemporaneo in Francia e all'estero. Li ho menzionati in quanto pietre

³⁶ Antico progetto di Jouvet (1887-1951) – che, come Dullin, aveva preso parte all'impresa del Vieux-Colombier, su invito di Copeau, e ne era fuoriuscito nel 1922 –, *La scuola delle mogli* debutta in realtà nel 1936 al Théâtre de l'Athénée, con le scene e i costumi a cura del noto pittore e scenografo Christian Bérard (1902-1949), conosciuto anche con il nome Bébé. Nel 1939, in seguito all'invasione della Polonia da parte di Hitler e all'entrata in guerra della Francia contro la Germania, Jouvet, per salvaguardare l'attività della sua compagnia, ripara in Svizzera portando in tournée proprio questo spettacolo. È importante sottolineare che, alla metà degli anni Trenta, Jouvet è stato il primo professore di recitazione a essere nominato al Conservatoire national supérieur d'art dramatique di Parigi pur non essendo un attore *sociétaire* della Comédie-Française. Cfr. S. GERACI, *Notizie sulla biografia teatrale di Louis Jouvet*, in L. JOUVET, *Lezioni su Molière*, cit., pp. 249-258.

³⁷ *Tartufo* debutta all'inizio del 1950 al Théâtre de l'Athénée.

³⁸ Una prima versione del *Cid* di Vilar (1912-1971) era andata in scena nel 1949 al Festival di Avignone. Tuttavia, lo spettacolo si trasforma in un enorme successo dall'avvio del sodalizio tra Vilar e Gérard Philipe (1922-1959), che dal 1951 si unisce al cast prima al Festival di Avignone e poi nella ripresa parigina, al Théâtre National Populaire. Morto a soli 36 anni di tumore al fegato, Philipe viene sepolto con il costume di scena di Rodrigo. Cfr. G.R. MORTEO, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Cappelli, Bologna 1960.

³⁹ Il *Don Giovanni* di Vilar va in scena l'anno precedente, nel 1953, prima al Festival di Avignone e poi al Théâtre National Populaire di Parigi.

miliari: i ‘classici’ hanno contribuito in maniera determinante al definirsi dello stile moderno. Voi stessi avete visto qui Jean-Louis Barrault nella *False confidenze* di Marivaux⁴⁰. Non molto tempo fa Mosca ha applaudito la Comédie-Française nel *Borghese gentiluomo* di Molière⁴¹, Jean Vilar nel *Trionfo dell’amore* di Marivaux, nel *Don Giovanni* di Molière e in *Maria Stuarda* di Victor Hugo⁴². Sono andato a Mosca nel giugno del 1957⁴³ e quando ho chiesto ai russi quale fosse l’opera che avevano apprezzato maggiormente tra il repertorio di Brecht, quello della Comédie-Française e quello di Jean Vilar, mi hanno risposto senza alcuna esitazione: Marivaux. Ho chiesto loro il perché. Hanno detto: «per via del suo stile: è qualcosa che non possiamo fare da soli. Da Brecht non abbiamo nulla da imparare, lo abbiamo fatto prima di lui. Ma il tipo di dizione ed eleganza fisica richieste dalle opere francesi del diciottesimo secolo è ciò di cui abbiamo bisogno».

Perché i russi sono così sensibili a quel tipo di arte? Perché vogliono studiarla? Perché nei loro teatri portano regolarmente in scena Molière e Shakespeare?

In accordo con la norma, con l’uso e col vocabolario francesi, Shakespeare non è un classico. Tutti sanno che fino ai tempi di Victor Hugo, la metà del diciannovesimo secolo, per i francesi Shakespeare era un barbaro. Le sue opere erano considerate eccessive, indisciplinate, prive di gusto; era un autore senza equilibrio, che mescolava commedia e tragedia, contrav-

⁴⁰ La tournée in Canada e negli Stati Uniti della compagnia di Barrault (1910-1994) e di Madeleine Renaud (1900-1994) a cui si riferisce Saint-Denis risale alla fine del 1952.

⁴¹ Saint-Denis si riferisce alla tournée della Comédie-Française in Unione Sovietica del 1954.

⁴² La tournée del Théâtre National Populaire nell’Unione Sovietica qui citata è quella del 1956; ne seguiranno altre negli anni Sessanta. Le circuitazioni menzionate da Saint-Denis rientrano in un piano di promozione della cultura francese messo in atto dal governo a partire dall’inizio degli anni Cinquanta, al fine di compensare la perdita d’influenza politica ed economica. Nel contesto internazionale della Guerra fredda, l’AFAA – Association Française d’Action Artistique –, finanziata dal Ministero degli Affari esteri e dalla Direction des Beaux-Arts, sostiene l’esportazione internazionale degli spettacoli francesi sia nel blocco occidentale che in quello orientale.

⁴³ È soprattutto grazie a questo viaggio che, nel 1961, Saint-Denis diviene membro dell’Istituto Internazionale del Teatro (ITI), fondato nel 1948 dall’UNESCO.

venendo alla regola dei classicisti: ogni stile deve essere mantenuto separato. Successivamente, i romantici francesi, Hugo e Musset, provarono a imitare Shakespeare, ma, nella maggior parte dei casi, senza successo; una somiglianza superficiale è tutto ciò che sono riusciti a ottenere: non hanno mai raggiunto il cuore della realtà shakespeariana, che ha a che fare con la carne, con le passioni, col sangue, e che riesce a dare corpo allo spirito; con un linguaggio, peraltro, meno limitato di quello francese, ma comunque perfettamente misurato, con le sue leggi sottili. Fino al 1910 circa, i francesi consideravano Shakespeare alla luce del Romanticismo francese e della battaglia letteraria tra classici e romantici. Shakespeare era romantico e Racine era classico, il rappresentante della vera tradizione francese. In questo periodo intermedio, i traduttori e gli adattatori tendevano a semplificare Shakespeare, per mettere ordine nelle sue opere, per ‘classicizzarle’.

Dal 1910 l’influenza di Shakespeare ha prevalso in Francia a un livello che dubito immaginate. I naturalisti, il primo dei quali fu André Antoine, presero Shakespeare e misero in scena, per esempio, *Re Lear* con una tale enfasi sulla tempesta da far annegare le parole⁴⁴. Poco dopo Firmin Gémier ne ha realizzato produzioni popolari di tipo spettacolare in un circo itinerante⁴⁵.

Quando la scuola anti-naturalista trionfò con Copeau – cioè dal 1913 in poi – non solo Shakespeare ma molti dei drammaturghi elisabettiani iniziarono a essere messi in scena; in tal modo, sui palchi architettonici o formali di Copeau, Dullin, Pitoëff, si potevano vedere le opere di Webster, Tourneur, Ford e Thomas Kyd, alternate a quelle di Ben Jonson, Thomas Heywood, Beaumont e Fletcher. Il Théâtre du Vieux-Colombier aprì nel 1913 con *Una donna uccisa con la dolcezza* di Heywood. La prima stagione si concluse nel 1914 con il grande successo della *Dodicesima notte*, e riaprì nel 1920 con *Il racconto d’inverno*. Non trovate questi fatti significativi? Questo

⁴⁴ Saint-Denis si riferisce alla memorabile messinscena di *Re Lear* diretta da Antoine (1858-1943) nel 1904.

⁴⁵ Il riferimento è al Théâtre National Ambulant, fondato da Gémier (1869-1933) nel 1911. Si tratta di un palcoscenico attrezzatissimo, protetto da due capannoni coperti di tela, concepito per essere montato e smontato rapidamente, e per poter così viaggiare in tutta la Francia. A causa del suo alto costo, l’iniziativa avrà vita inferiore a un anno. Cfr. G.R. MORTEO, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, cit., pp. 41 sgg.

nuovo sviluppo, in Francia, avanzava in linea con l'influenza di Freud e del Surrealismo. Nuove traduzioni, abbinate a produzioni meno ristrette, davano finalmente spazio ai contrasti presenti nello stile di Shakespeare, ne esprimevano la violenza, segnavano i cambiamenti di tono e posizione. Ma fino alla guerra questi spettacoli rimasero il privilegio dell'élite colta appartenente alla 'avanguardia'. Shakespeare e i drammaturghi elisabettiani venivano messi in scena perché capaci di combinare la 'teatralità' con un significato profondo.

Soltanto quando andai a lavorare in Inghilterra, nel 1934, scoprii lo Shakespeare popolare del teatro inglese. Mi ero trasferito nel momento in cui le riforme avanzate da William Poel e Granville-Barker avevano riportato Shakespeare nello spazio architettonico adatto, con scenografia minima, così che la composizione originale delle opere potesse essere rispettata senza interruzioni inappropriate per i cambi scena⁴⁶.

Era anche il tempo in cui interpretazione e messinscena erano influenzate dal realismo moderno, con l'effetto che la verità umana dovesse essere considerata più importante della famosa 'musica delle parole': ne conseguiva il sacrificio di qualunque delirio retorico o lirico. Fu allora che capii, più chiaramente di quanto avessi mai fatto con Racine e Corneille, fino a che punto la poesia sia più efficace nell'esprimere la realtà del cosiddetto linguaggio 'realistico' della quotidianità; e di quanto, in qualsiasi periodo, l'unico strumento capace di penetrare in un 'realismo' autentico sia lo stile.

Sono andato molte volte a sedermi nella galleria dell'Old Vic. C'erano quattrocento posti eccellenti, all'epoca, al costo di soli sei pence per ciascun

⁴⁶ Per le sperimentazioni col palcoscenico elisabettiano promosse da Poel (1852-1934), a cui Saint-Denis fa qui riferimento, cfr. W. POEL, *Shakespeare in the Theatre*, Sidgwick and Jackson, London 1913. Harley Granville-Barker (1877-1946), giovane attore, lavora con Poel a partire dal 1899; tale esperienza avrà una grande influenza sulla sua successiva attività registica. A partire dal 1912, Granville-Barker avvia un ciclo di messinscena shakespeariane in cui non solo mette a frutto gli insegnamenti ricevuti da Poel, ma contribuisce anche al ripensamento dell'arcoscenico, alla semplificazione della scenografia e allo sfruttamento preponderante dell'avanscena, favorendo la continuità e l'unità dello spettacolo. La forza innovativa delle sue *Prefaces to Shakespeare*, nella tradizione di messinscena shakespeariana inglese, è paragonabile a quella esercitata, in Francia, dallo studio di Molière operato da Copeau.

biglietto. Ogni sera si riempivano di lavoratori inglesi⁴⁷. Una volta ci andai con alcuni amici francesi. Era una messinscena dell'*Amleto* nella versione integrale; durava quattro ore; le sedute erano panche di legno; si stava un po' scomodi. Ma il pubblico sedeva immobile. Ascoltavano la storia di un eroe nazionale raccontata da un poeta nazionale: è sempre emozionante. Alla fine, un amico francese mi chiese: «Credi che capiscano?»; «Cosa?», replicai. «Il significato dell'opera, la filosofia». «Oh», proseguì, «certo che no. Hanno ascoltato una storia che si è aperta di fronte a loro come una cronaca, una cronaca reale, in continuità con le loro tradizioni. Sono affascinati dalla poesia, dal suono, dal ritmo» (che, comunque, il mio amico era in grado di apprezzare addirittura meno di me). «E questo», chiesero i miei amici francesi con un sorriso, «è abbastanza per loro?». «Probabilmente essi colgono un qualche tipo di significato», risposi, «il loro proprio significato individuale, e allo stesso tempo si godono l'essere immersi nelle parole. È uno scambio misterioso, una sorta di 'osmosi', una miscela di vari elementi in cui il senso non può essere separato dalla forma. Sono vittime volontarie del potere incantatorio della poesia, né più né meno misterioso di quello della musica».

Vedete, ecco due guide, due guardie, due fari – il classicismo francese e la poesia drammatica inglese – che mi hanno continuamente accompagnato nel mio viaggio attraverso le contraddizioni del teatro moderno.

Non si tratta di un viaggio semplice, non più facile per gli inglesi o per i francesi di quanto lo sia, immagino, per voi americani.

Sia il teatro che la vita stanno affrontando il periodo più indefinito e indeterminato. E verosimilmente francesi e inglesi soffrono di questa incertezza più di quanto facciate voi, poiché in passato abbiamo conosciuto la finitezza; in passato siamo stati determinati.

Ora ci sentiamo sradicati. Credenti e non credenti, ci avvinghiamo alle convinzioni che abbiamo e lavoriamo, ma le nostre menti sono nel caos. Non sappiamo dove stiamo andando. Coloro che hanno mantenuto fede

⁴⁷ L'abbassamento del costo dei biglietti, in modo che risultasse commisurato alle capacità economiche della *working class*, si deve alle politiche culturali promosse prima da Poel e poi da Baylis, che hanno contribuito a far divenire l'Old Vic Theatre la «casa di Shakespeare», con l'obiettivo primario di offrire ai meno abbienti la possibilità di vedere quanto ci fosse di meglio nel settore dello spettacolo dal vivo.

ed equilibrio, osservano questo caos, ma non è in loro potere fermarlo o organizzarlo. Le nostre menti migliori si dedicano all'analisi di questo periodo di disgregazione.

Attualmente il mondo ci presenta uno spettacolo così appassionatamente interessante e così carico di inquietudine che ci si chiede in che modo il teatro possa tenere il passo. Non vi stupirete se dico che, in questa immensa dispersione di angoscia, la Francia è coinvolta come nessun altro. È stata colpita materialmente, moralmente e spiritualmente. In effetti, non si è mai ripresa del tutto dalla guerra del 1914-1918 e l'umiliazione della sconfitta nel 1940 ha accentuato tutti i dissidi precedenti. Proviamo continuamente a dimostrare al mondo di essere migliori di quanto abbia rivelato questa sconfitta. È uno stato mentale pericoloso. E, per il dolore dei nostri migliori amici, sono certo che passeranno molti anni prima della ripresa.

Nell'inverno del 1957-1958, in relazione ad alcuni eventi accaduti in Nord Africa⁴⁸, giornalisti e politici di altri paesi hanno parlato della stupidità dei francesi. Si trattava di una novità; generalmente veniamo criticati per la nostra eccessiva intelligenza, considerata un'incurabile tendenza verso l'intellettualismo. Potete esserne certi, se volete: l'intellettualismo in Francia non è morto. Rimaniamo – e lo dico con semplicità, poiché dopo tutto occorre trovare la propria forza dove essa giace – rimaniamo intellettuali, ma anche artisti. E il modo in cui stiamo reagendo alle difficoltà è particolarmente evidente in teatro.

Perché il nostro teatro, come la nostra società, va in molte direzioni diverse e sono solo le nostre tradizioni, sparse dietro alle contraddizioni, che cercano di ritrovare unità. Naturalmente, siamo esposti agli assalti del realismo moderno, incluso il realismo americano: i vostri drammaturghi sono molto rappresentati in Francia. Abbiamo chiuso le porte al naturalismo popolare o borghese, molto tempo fa. Cucine e stanze da letto sono bandite dalle nostre scene. La commedia 'parigina', tanto cara ai nostri nonni, è praticamente morta⁴⁹. Siamo stati così determinati nell'evitare di presentare

⁴⁸ A partire dal 1954, l'Algeria avvia una strenua lotta per ottenere l'indipendenza dalla Francia. Tra il 1957 e il 1958, le faide parlamentari tra destra e sinistra sanciscono il crollo della Quarta repubblica, e il ritorno al potere di Charles de Gaulle, che raggiungerà un accordo con l'Algeria, garantendole l'indipendenza, nel 1962.

⁴⁹ Commedia brillante e talvolta grottesca diffusa a Parigi dalla metà dell'Ottocento in poi,

una fotografia della vita reale sulla scena, che abbiamo fatto l'errore di ignorare Cechov per molti anni. Negli ultimi quattro decenni, certo, anche noi abbiamo messo in scena Cechov, ma solo negli ultimi quattro o cinque anni il pubblico francese ha davvero iniziato a sentire Cechov in maniera profonda, intima. Ora accogliamo con piacere i suoi testi, ma non abbiamo bisogno dei suoi imitatori.

Di recente, avete benevolmente ospitato nei vostri teatri il lavoro di due nostri drammaturghi che godono anche in Francia di chiara fama⁵⁰: Jean Giraudoux, morto alla fine della guerra, e Jean Anouilh, più giovane e in perfetta salute. Sono due scrittori molto diversi che hanno iniziato a scrivere per la scena nello stesso periodo, negli anni Trenta.

Giraudoux appartiene alla tradizione che ho definito come classica⁵¹. Abbeveratosi alle sorgenti dei miti greci, sembra essere l'erede sia di Aristofane che di Racine. Possiede eleganza ed estro satirico. È uno scrittore con uno stile. Per lui conta la scrittura: è riuscito a non separare il pensiero dallo stile, anche se a volte può risultare un po' pretenzioso.

Anouilh è un realista, spesso aggressivo, sia nei contenuti che nel linguaggio. È difficile definire il suo stile: pur passando dal naturalismo all'espressionismo, non perde mai le tinte scure del pessimismo moderno, del disperato senso di perdita che appartiene agli angeli caduti. La passione di Anouilh per l'integrità assoluta, così difficile da raggiungere, lo spinge

derivante dal *vaudeville*, di cui conserva non la partitura musicale, ma le situazioni costruite su intrighi e avventure galanti di tipi spesso macchiettistici; nota in Italia come *pochade*.

⁵⁰ Probabilmente, Saint-Denis si riferisce alle messinscena della Playwrights' Company, in particolare: *Tiger at The Gates* di Giraudoux (1882-1944), adattata da Christopher Fry, del 1956, e *Time Remembered* di Anouilh (1910-1987), tradotto da Patricia Moyes, nel 1958. Si segnala anche *The Waltz of Toreadors* di Anouilh, tradotto da Lucienne Hill, e diretto da Robert Whitehead nel 1957. Tutti e tre i testi hanno ottenuto la candidatura al Tony Award, per la categoria «Best Play».

⁵¹ Non a caso, la collaborazione tra Jovet e Giraudoux, a partire dalla fine degli anni Venti, è considerata in Francia «una sorta di neoclassicismo che si rifaceva, a volte, a una tradizione d'armonia fra la ragione cartesiana e l'intuizione poetica e, altre volte, a una modernità acuta e sensibile». P. BLANCHART, *ad vocem* «Giraudoux, Jean», in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di S. d'Amico, Le Maschere, Roma 1975², vol. V, p. 1336. Cfr. anche J. BODY, *Jean Giraudoux*, Gallimard, Paris 2004, in particolar modo il capitolo XXIII e l'inizio del capitolo XXIV.

verso l'anarchia. Questo atteggiamento intransigente, che lo esorta a sfuggire qualsiasi forma di compromesso, provoca dietro di sé una scia di insulti e invettive.

Ecco una coppia di autori drammatici in forte contraddizione. Paul Claudel è morto solo qualche anno fa. Era un poeta, uno dei più grandi poeti francesi che abbiamo conosciuto. Sebbene di posizione anticlassicista, aveva studiato i greci e Shakespeare, la *Bibbia* e le scritture. Ha forgiato una prosodia e una sintassi inedite. Essendo stato un poeta cattolico, il suo pubblico rimane di nicchia. Nella sua opera, Claudel ha sempre evitato tematiche connesse all'attualità.

Guardiamo ora ad altri estremi: Jean-Paul Sartre, l'esistenzialista, il promotore della 'littérature engagée'⁵² (impegnata), che vive in stretta relazione con gli avvenimenti e i valori del suo tempo; e Albert Camus, vincitore di un premio Nobel, discepolo di Sartre e da lui allontanatosi successivamente. La scrittura di Camus è divenuta, col tempo, sempre più classica, nel senso francese del termine.

Ora, per nominare solo il più importante tra i giovani, abbiamo Vauthier, un realista, che sembra essere una sorta di discendente di Strindberg, ebbro di sogni e visioni. Abbiamo G. Schehadé, il poeta libanese, la cui terza opera è andata in scena con la regia di Jean-Louis Barrault nell'ottobre del 1957⁵³. Abbiamo Jean Genet e H. Pichette, entrambi poeti e realisti. E infine c'è il trio della 'avanguardia', al momento il gruppo più importante di tutti⁵⁴. Arthur Adamov, che nella sua opera più recente, *Paolo Paoli*, sembra avvicinarsi

⁵² In francese nel testo.

⁵³ La terza opera di Schehadé, *La Soirée des proverbes*, viene messa in scena da Barrault nel gennaio del 1954 al Théâtre Marigny di Parigi. Saint-Denis probabilmente fa qui riferimento alla quarta opera di Schehadé (se si considera *Chagrin d'amour* come prima), *Histoire de Vasco*, che Barrault dirige sempre a Parigi, al Théâtre Sarah Bernhardt.

⁵⁴ L'anno successivo alla pubblicazione di questo testo, quindi nel 1961, Martin Esslin distingue tra «il teatro dell'avanguardia poetica», che include Jean Vauthier (1910-1992), Schehadé (1905-1989) e Henry Pichette (1924-2000), e il Teatro dell'Assurdo – e quindi agli antipodi rispetto al realismo – vero e proprio, che, tra i quattro esponenti principali, comprende, oltre a quello che Saint-Denis chiama qui «il trio della 'avanguardia'», composto da Adamov (1908-1970), Beckett (1906-1989) e Ionesco (1909-1994), anche Jean Genet (1910-1986). Cfr. M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd* [1961], trad. it. *Il teatro dell'assurdo*, Abete, Roma 1975, p. 21.

a Brecht⁵⁵; Samuel Beckett, influenzato da Joyce e Proust e il cui lavoro denota una certa parentela con Kafka. Il suo realismo trascendente è vicino all'espressione dell'inquietudine moderna nella sua forma più acuta, una sorta di morbo dell'anima impigliata tra il bisogno e l'assenza di Dio. Eugène Ionesco è il terzo rappresentante di questo 'Teatro all'inferno', come è stato chiamato da un critico. Come Beckett, Ionesco utilizza un realismo che si serve di personaggi inventati, trapiantati da aree umili del mondo in una sorta di spettacolo di burattini o guarattelle⁵⁶, in cui la vita perfettamente ordinaria si disintegra in un incubo. Molto spesso questa disintegrazione, che colpisce il linguaggio stesso, genera in noi il riso. A Parigi, mentre solo un'élite piuttosto ristretta è affascinata da Beckett, un pubblico più numeroso apprezza Ionesco come drammaturgo comico e ride del suo nuovo mondo, la cui logica è curiosamente legata ai sentimenti dello spettatore moderno. Il fenomeno Beckett-Ionesco è tipicamente francese. Si tratta di due scrittori di origine straniera – uno irlandese, l'altro romeno – che scrivono entrambi in francese e che hanno effettuato il loro ingresso in teatro nell'ambiente intellettuale parigino, nel quale le loro opere non hanno ancora riscontrato il grande successo commerciale, indipendentemente dalle loro ripercussioni. E si stanno facendo conoscere in tutto il mondo.

Aspettando Godot è stato in scena per quasi un anno al Criterion Theatre, a Piccadilly Circus⁵⁷. Sono stato recentemente a San Francisco: una compagnia stava provando *Aspettando Godot*⁵⁸. Appena arrivato a Los Angeles:

⁵⁵ Commedia satirica il cui debutto, per la regia di Roger Planchon (1931-2009), risale al 24 maggio 1957, al Théâtre de la Comédie di Lione.

⁵⁶ Traduco con *guarattelle* l'espressione, utilizzata da Saint-Denis nel testo originale, «Punch and Judy show», spettacolo di burattini della tradizione inglese, con protagonisti Mr. Punch e sua moglie Judy, dai caratteri spiccatamente vitali, irriverenti e spesso grotteschi. La figura di Punch discende da quella di Pulcinella, come attesta l'origine etimologica del nome, anglicizzato in *Punchinello*.

⁵⁷ Dopo il debutto parigino del 1953, con la regia di Roger Blin (1907-1984), la prima versione inglese di *Aspettando Godot* appare alla fine della stagione teatrale 1954-1955, con la regia di Peter Hall (1930-2017), al London's Arts Theatre, un teatro privato che consente di evitare i controlli della censura. Nel settembre del 1955, lo spettacolo passa invece nel West End, al Criterion Theatre.

⁵⁸ È possibile che Saint-Denis si riferisca alla compagnia dell'Actor's Workshop di San Francisco, che nel 1957 ha messo in scena *Aspettando Godot*, con la regia di Herbert Blau

mi hanno portato a vedere uno spettacolo – era *Aspettando Godot*. Vedete, il tipo di realismo profondo praticato da questi due drammaturghi appartiene al mondo della poesia e dello stile. Per penetrare nel cuore della realtà, ben oltre le apparenze, non possono ricorrere a metodi naturalistici⁵⁹.

Non sarebbe stato possibile che queste opere nascessero in Francia, se dietro alle contraddizioni delle nostre scene non ci fosse una qualche unità di fondo tra il movimento intellettuale e lo sviluppo del teatro.

Due uomini sono ora alla guida del teatro francese: Jean-Louis Barrault e Jean Vilar; sono entrambi allievi di Charles Dullin, lui stesso attore nella compagnia di Copeau e uno dei suoi principali discepoli.

È questo, a mio avviso, il principale contributo della Francia al teatro: uomini e una tradizione⁶⁰. Lavoriamo nella cornice della nostra tradizione classica e sotto alla sua continua pressione. Lottiamo per liberarci: la tradizione è diventata non tanto una guida, quanto una costante provocazione.

Ho visto la stessa cosa in Inghilterra con l'ammirevole tradizione di Shakespeare, più facile da adattare, credo, ai tempi moderni.

Per moltissimi anni, in Francia, la tradizione è stata sostenuta dalle istituzioni, come è logico che sia. Fino al 1939 lo Stato finanziava solo i teatri ufficiali: l'Opéra, l'Opéra Comique, la Comédie-Française.

Alla Comédie-Française ogni generazione può vedere i capolavori del passato, francesi e stranieri, insieme alla ripresa delle drammaturgie più importanti degli ultimi trent'anni. Di tanto in tanto si lavora a una 'creazione', poiché sarebbe fatale non mettere mai in scena un'opera nuova. La Comédie-Française informa e provoca: quando si è giovani, si è sempre contro di essa; spesso si trascina dietro ai tempi, tanto da richiedere aggiornamenti periodici.

(1926-2013). Nello stesso anno lo spettacolo viene portato, anche se per una sola replica, al penitenziario della California San Quentin.

⁵⁹ È interessante notare come Saint-Denis costruisca un discorso sulla drammaturgia a lui contemporanea in cui i testi di Beckett e Ionesco vengono inseriti nel firmamento del «realismo profondo», al contrario di quanto fa Esslin all'inizio degli anni Sessanta (cfr. *supra*, nota 54 di questo capitolo) e di quanto farà la critica successiva, per sfruttare il punto di contatto con il realismo americano.

⁶⁰ L'idea di teatro che Saint-Denis propone gli consente ovviamente di legittimare il suo operato e di iscriverlo nel solco di una tradizione.

Fino al 1935 tutti i teatri e le compagnie non ufficiali erano sostenuti da finanziamenti privati. L'avvento del 'Fronte popolare' nel 1936 determinò un investimento più generoso da parte dello Stato sotto l'egida dell'educazione popolare⁶¹. Tuttavia, va precisato che se alla fine dell'Ottocento in Francia esisteva un edificio teatrale ogni diecimila abitanti, la maggior parte di essi, nel periodo tra le due guerre, è stata trasformata in un cinema. Oggi, quando Jean-Louis Barrault recita a Parigi, non riceve sovvenzioni da nessuno. Rischia costantemente la bancarotta⁶². Ciò che trovo unico in Francia è che le persone di teatro sono sempre state pronte a morire per la loro arte: e non si tratta di un eufemismo.

Se oggi, nonostante le invasioni, le guerre, i disordini politici ed economici, esiste un teatro vivo in Francia è perché nel 1887 André Antoine, un impiegato del gas, inaugurò il 'Théâtre Libre' con un piccolissimo budget a disposizione; era l'inizio del naturalismo, dieci anni prima di Stanislavskij. Dal 1913 uomini come Copeau, Dullin, Pitoëff, Jovet, Baty, hanno preso sulle loro spalle la *totale responsabilità*, finanziaria e artistica, dei loro progetti. Non si tratta di un'esplosione nazionalistica, o di un'incredibile fioritura francese: Pitoëff è morto prima di compiere cinquant'anni, Jovet e Dullin sono morti a sessantaquattro anni. Nessuno dei tre ha avuto modo di andare in pensione. Sono stati il loro cuore o i loro reni a fermarli, mentre continuavano, ancora, ad andare in scena.

Copeau e Dullin avevano delle scuole innestate ai loro teatri; non il tipo di scuole che servono alle ragazze carine per trovare lavoro, o per far arricchire divi in declino. Niente affatto. Scuole estremamente costose per i loro promotori.

Barrault oggi si trova nella medesima situazione eroica. Ma lo Stato si è parzialmente sostituito al capitale privato. Dà a Vilar un teatro, e gli garantisce 125.000 dollari all'anno. Inoltre, poiché con l'avvento del cinema il teatro è scomparso dalle province, lo Stato ha istituito cinque centri teatrali nelle principali aree della Francia. Questi centri portano in scena un

⁶¹ La coalizione dei partiti di sinistra francesi è al governo fino al 1938.

⁶² Dal famoso decreto del 10 aprile 1959, emanato da André Malraux, Jean-Louis Barrault è stato messo a capo del Théâtre de France, prima Théâtre de l'Odéon, parte della Comédie-Française dal 1946. Lo stesso decreto ha messo Jean Vilar a capo di un teatro sperimentale. Entrambe le imprese sono sovvenzionate dallo Stato [N.d.A.].

repertorio sia moderno che classico. Hanno rapporti con le università, che in Francia non sono dotate di teatri. Sono in contatto anche con il movimento amatoriale. Ogni centro mette in scena, a prezzi popolari, da tre a sei spettacoli diversi all'anno, e gira in un numero di città che varia dalle quaranta alle ottanta, con rappresentazioni secche nelle città più piccole e lunghe teniture in quelle più grandi. Il repertorio e gli spettacoli sono generalmente di ottima qualità. Il costo di un biglietto per una replica del T.N.P. (Théâtre National Populaire) equivale a poco più di un dollaro⁶³.

Questi centri, insieme alle migliori compagnie di giro di Parigi, garantiscono l'esistenza del teatro anche nella Francia di provincia. Ciò che è emerso è che in questo modo gli artisti e i tecnici sono in grado di generare un impulso creativo, anche solo vivendo e lavorando nel cuore delle province. È questa la ragione per cui lo Stato non finanzia le compagnie di giro. Manda, invece, per esempio, persone come me a Strasburgo con la finalità di costruire un'istituzione, con l'aiuto e la partecipazione della stessa popolazione locale⁶⁴. Radicandosi nelle province, esiste la possibilità che l'organizzazione cresca lentamente, sfruttando e formando i talenti locali. È probabile che tra dieci o vent'anni quest'iniziativa artistica avrà contribuito a fornire mezzi espressivi a dei veri talenti, in molte aree della Francia oltre che a Parigi. Allora il vero obiettivo della decentralizzazione teatrale sarà stato raggiunto.

⁶³ Saint-Denis fa qui riferimento al fenomeno della «décentralisation théâtrale», ossia l'insieme di politiche avviate a partire dal secondo dopoguerra, volte a diffondere e promuovere una cultura teatrale che fosse «per tutti», e dunque capace di arrivare anche nelle regioni francesi fuori dalla capitale. Dal 1946, grazie all'iniziativa di Jeanne Laurent (1902-1989), direttrice della sezione dedicata allo spettacolo dal vivo e alla musica della Direzione generale Arts et Lettres, vengono così istituiti i primi «centres dramatiques nationaux», la cui direzione, negli anni, coinvolge Jean Dasté (1904-1994), Hubert Gignoux (1915-2008), Maurice Sarrazin (1925-2023), André Clavé (1916-1981), ecc. Negli anni Sessanta, la decentralizzazione sarà ulteriormente sviluppata con la creazione delle Maisons de la culture da parte di Malraux, ministro degli Affaires culturelles del governo de Gaulle. Cfr. *La décentralisation théâtrale*, 4 voll., a cura di R. Abirached, Actes Sud, Arles 1992-2005; P. GOETSCHÉL, *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945-1981*, Presses Universitaires de France, Paris 2004.

⁶⁴ Saint-Denis succede a Clavé nella direzione del Centre Dramatique de l'Est di Strasburgo nel 1953.

I centri teatrali, insieme a uomini come Barrault e Vilar, sono tutti molto più interessati, vi assicuro, alle opere moderne che ai classici. Non considerateci come dei vecchi noiosi, ossessionati dal passato. Non è così. Ma abbiamo ricevuto la nostra formazione nelle discipline classiche, nella constatazione che il teatro moderno, con tutte le sue contraddizioni, non è in grado di offrire una base abbastanza solida per un ulteriore sviluppo. Non è dal naturalismo fotografico che può nascere un attore completo, né crescere un drammaturgo. Una rappresentazione autentica della realtà richiede trasposizione e stile.

Esiste un solo teatro. I greci, i cinesi e i giapponesi, Molière e Shakespeare possono nutrire il nostro realismo. I veri realisti hanno dato un grande contributo all'interpretazione dei classici.

Mi fermo qui. Mi sono concentrato sulla Francia. L'intento non è fare propaganda per il mio paese. Non amo il nazionalismo, in nessuna forma. Anzi, colgo l'occasione per ringraziare di cuore coloro che, avendo visto il mio lavoro in Europa, hanno contribuito a portarmi qui. Questo mi ha permesso di scoprire un grande paese, molto diverso da come mi era stato raccontato. È una nuova tappa del mio percorso di crescita, e ne sono molto grato.

Seconda parte

*Teatro classico e realismo moderno*⁶⁵

Lo stile e la realtà

Oggi, mi piacerebbe parlarvi della ‘realtà a teatro’. Non ho scelto questo tema a caso. Credo che mi sia stato imposto dal periodo in cui viviamo, che ha profondamente scosso la nozione stessa di realtà. Il conforto di una realtà profondamente consolidata, in cui la coscienza abbia un suo posto, in cui il cielo e la chiesa siano abitati da Dio, in cui le classi sociali siano ben distinte tra loro, in cui la legge morale sappia distinguere tra bene e male – l’intera organizzazione di un mondo ordinato, con i suoi cambiamenti gradualmente, è stata sconvolta da guerre, rivoluzioni e scoperte di ogni tipo. Si tratta di un luogo comune, soprattutto per noi europei.

Ma voi, che siete i leader del progresso materiale e scientifico, sapete forse meglio di noi cosa sia l’angoscia moderna: siamo minacciati nell’esistenza, nella coscienza, addirittura nella nostra integrità come esseri umani. Siamo testimoni di fenomeni che molto spesso non riusciamo più a comprendere. Ci pizzichiamo la pelle per essere sicuri di essere svegli. L’ebbrezza e le meraviglie del mondo moderno offuscano il nostro senso dei valori. Per conservare la propria realtà di essere umano in un mondo del genere, occorre come una sorta di coraggio.

L’artista vive in due diverse realtà. La realtà di umile essere umano, in cui trova rifugio, e la realtà di artista, di artigiano, che lo espone per gran parte del tempo, soprattutto se lavora in teatro, allo sguardo del pubblico. Il conflitto tra queste due realtà è incessante. Tuttavia, è impossibile diventare, o rimanere, un artista se non si è prima di tutto un essere umano.

Voi non mi conoscete. Non è mia intenzione apparire più esibizionista

⁶⁵ La seconda parte del volume qui tradotto contiene i testi delle quattro conferenze che Saint-Denis ha tenuto nel 1958 presso il Plymouth Theatre di New York. A seguito di questo ciclo, ha inizio un viaggio di tre mesi volto alla scoperta dei teatri, degli spettacoli, delle compagnie, delle scuole di recitazione e dei dipartimenti universitari dediti agli studi teatrali in tutti gli Stati Uniti, così da approfondire la propria conoscenza della cultura teatrale nazionale.

della media delle persone che fanno il mio stesso mestiere. Eppure, prima di parlarvi della realtà nell'arte, vorrei spendere qualche parola sulla mia realtà, sulla mia realtà umana, nel modo più franco e discreto possibile.

Ho sessant'anni⁶⁶. Ricordo molto bene com'era il mondo tra il 1900 e il 1913.

Nel 1914, avevo diciassette anni; un giorno, nel 1916, mi sono ritrovato in trincea, al fronte, in Francia. Ho trascorso la fine della guerra in Bessarabia, combattendo contro i rossi. In quel periodo ho visto l'Europa orientale e gran parte del Medio Oriente.

All'età di ventidue anni fui testimone di terribili disordini, miserie e malattie⁶⁷.

Tra le due guerre mi sono sposato, più di una volta. Ho avuto tre figli e il più grande è morto a vent'anni, in Alsazia, proprio alla base della montagna sulla quale anche io ero stato un soldato di vent'anni⁶⁸.

Il mondo cambiò per me ancora una volta nel 1940. Vivevo a Londra. Fui richiamato dall'esercito contro la mia volontà. Passando per Dunkerque, mi ritrovai di nuovo a Londra, dove decisi di restare, per senso di appartenenza. Come direttore della sezione francese della BBC, ho trascorso, in totale, sette anni lontano dal teatro e immerso nella politica.

Da allora, mia figlia mi ha fatto diventare nonno: ho scoperto, con mio grande dispiacere, che mi piace esserlo.

Ho vissuto e lavorato in Francia per tutta la mia giovinezza. A trentasette anni sono andato in Inghilterra dove sono rimasto per diciotto anni, fino al 1952. Da allora vivo e lavoro a Strasburgo.

Ho viaggiato molto in Europa. Lo scorso giugno sono stato invitato a vedere il teatro in Russia: ho avuto così la possibilità di osservare i russi.

⁶⁶ Alla data di pubblicazione del libro, nel 1960, Saint-Denis ha 63 anni.

⁶⁷ Saint-Denis fa probabilmente riferimento all'epidemia di influenza spagnola, diffusa tra il 1918 e il 1920 (si consideri che ha compiuto ventidue anni nel 1919).

⁶⁸ Dalle prime nozze nascono due figli: Jérôme (1924-1945), morto in guerra, e Christine, oggi De La Potterie (nata nel 1925 e residente a Parigi). Il terzo figlio è Blaise Gautier (1930-1992), nato dall'unione di fatto con Marie-Madeleine Gautier, della quale prende infatti il cognome. Tra alti e bassi e in maniera non esclusiva, questa relazione prosegue fino al 1943. Effettivamente Saint-Denis si sposa una seconda volta, ma non tra le due guerre: è solo nel 1958 che sposa Suria Magito (1903-1988), con la quale aveva una relazione di lunga durata, che proseguirà fino alla morte di Saint-Denis.

Sono stato tre volte in Canada, ma questa è la prima volta che visito gli Stati Uniti. Ancora una volta, il teatro mi chiama, ma per prima cosa voglio conoscere gli americani e alla fine di questo mese visiterò il paese in lungo e in largo. Sono qui da una settimana. Non riesco a dormire molto. Percepisco dentro di me una sorta di energia che mi fa sentire più giovane. Non dico altro sulla mia realtà umana, per non risultare indiscreto.

Posso parlare, ora, della mia realtà teatrale?

Nel 1919 entrai nella compagnia del Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi. Jacques Copeau era appena tornato dalle due stagioni trascorse al Garrick Theatre di New York. (Aveva aperto il Vieux-Colombier nel 1913, a trentatré anni, ma era stato costretto a chiuderlo nel 1914 a causa della guerra). Così ho potuto assistere, sin dal primo istante, al movimento che avrebbe trasformato la scena francese e che avrebbe esercitato sul teatro europeo un'influenza ancora oggi inesaurita; un movimento che si è rivelato anche più importante di quanto si potesse presagire alla morte di Copeau, nel 1949. Perché? Cosa diede impulso a una simile rivoluzione artistica?

All'inizio, si trattava di combattere contro il naturalismo⁶⁹, avviato nel nostro paese da André Antoine. La lotta era anche contro la sopravvivenza della retorica romantica nell'interpretazione dei classici, in particolare alla Comédie-Française. Ma lo scopo, espresso da Copeau nel suo manifesto *Un Essai de rénovation dramatique*, scritto nel 1913, era ancora più vasto e profondo⁷⁰. In reazione a molti aspetti del teatro dell'epoca, Copeau voleva liberare il palcoscenico dai macchinari ingombranti e dagli effetti vistosi; concentrare i suoi sforzi sullo sviluppo di una nuova scuola di recitazione; e ristabilire l'importanza del ruolo centrale dei 'poeti', e dunque dei veri drammaturghi, sia del passato che del presente. È in questo spirito che scrisse, alla fine del suo celebre manifesto: «Pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu»⁷¹ (Per l'opera nuova, ci lascino un palcoscenico

⁶⁹ Già nel 1952, Saint-Denis aveva definito ciò che intendeva con l'etichetta "Naturalismo": «la convenzione attraverso la quale scrittori e artisti creano l'illusione per cui ciò che vediamo in scena è la quotidianità, la vita ordinaria stessa». M. SAINT-DENIS, *Naturalism in the Theatre*, in «The Listener», vol. 48, n. 1240, 4 Dec. 1952, pp. 927-929, p. 927.

⁷⁰ COPEAU, *Un Essai de rénovation dramatique*, cit.

⁷¹ Ivi, p. 353. In francese nel testo.

nudo)⁷².

Quando al Vieux-Colombier, nella primavera del 1920, Copeau mise in scena un'opera realistica scritta da un 'poeta', *Il paquebot Tenacity* di Charles Vildrac, Antoine, il padre del naturalismo francese, divenuto poi critico teatrale, scrisse di essere rimasto sorpreso dal tipo di 'realtà' che aveva visto sulla scena. Il pavimento del palcoscenico era in cemento. Il proscenio era presente, ma privo delle luci di ribalta, così da eliminare la 'quarta parete'. *Il paquebot Tenacity* si svolge nella 'bettola' di un marinaio, in un porticciolo. Da una porta sullo sfondo, un effetto di luce dava l'idea del mare; c'erano un bancone, tre tavoli e dieci sedie. Tutto qui. E Antoine scrisse:

L'atmosfera è creata con un'intensità quasi insopportabile... Il pubblico non è più seduto davanti a un quadro, ma nella stessa stanza dei personaggi, al loro fianco. Un'impressione così straordinaria non è mai stata prodotta fino a questo punto: l'eliminazione completa di tutti gli 'elementi teatrali' rende possibile la perfezione della recitazione, nei minimi dettagli⁷³.

Poco tempo dopo, Copeau ha dato vita al più 'teatrale' degli allestimenti delle *Furberie di Scapino* di Molière, rappresentato su una piattaforma spoglia, costruita in legno, isolata sul palcoscenico di cemento e fortemente illuminata da un grande triangolo di luci appeso al di sopra di essa e pienamente visibile. Gli attori recitavano sulla pedana e intorno ad essa. Tale dispositivo fisso necessitava di movimento e rapidità, di un'espressività veramente corporea; tuttavia, allo stesso tempo, su quella piattaforma spoglia, gli attori dovevano conferire alle loro interpretazioni una 'realtà' autentica. Jouvét,

⁷² Ricorro alla traduzione italiana di Aliverti: J. COPEAU, *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux-Colombier*, in ID., *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 110.

⁷³ Si riporta di seguito il testo della recensione originale: «[...] l'ambiance est obtenue avec une intensité presque obsédante. [...] les auditeurs ne sont plus devant un tableau, mais dans la même salle, à côté des personnages. Cette extraordinaire impression n'a encore jamais été obtenue à ce point : une si complète élimination de tout élément 'théâtre', permet aux artistes, une minutieuse perfection». A. ANTOINE, *La semaine théâtrale par Antoine*, in «L'Information financière, économique et politique», 5 avril 1920, p. 1. L'articolo completo può essere consultato online al seguente link: <https://www.retronews.fr/journal/l-information-financiere-economique-et-politique/5-avril-1920/2337/5253098/1> (30 novembre 2024).

che aveva poco più di trent'anni, diede forma a un vecchio avaro della massima verosimiglianza⁷⁴.

Una nuova realtà era stata apportata all'interpretazione dei classici francesi, una realtà dotata di stile, animata da una credibilità umana e 'realistica'.

Nell'autunno del 1921 venne inaugurata la scuola del Vieux-Colombier. Il percorso di formazione proposto era molto particolare. Gli allievi, che avevano come punti di riferimento il teatro dell'antica Grecia, il teatro cinese e quello giapponese, la Commedia dell'Arte, lavoravano senza testo per la maggior parte del tempo. Molto spesso utilizzavano delle maschere. Copeau usava i suoi giovani allievi come bambini dotati con i quali, lontano dall'influenza degli attori fin troppo normali della sua compagnia, desiderava riscoprire i segreti della recitazione e sperimentare sulle nuove o rinnovate forme dell'espressione drammatica.

Nel 1922 Stanislavskij venne a Parigi con il Teatro d'Arte di Mosca. Si esibirono al Théâtre des Champs Élysées. Ci andammo tutti, tutti gli studenti insieme, con l'aria di chi la sa lunga, pronti a sbellicarci in anticipo: stavamo andando a vedere i realisti, i naturalisti, i contemporanei del vecchio Antoine! Quella sera in scena c'era *Il giardino dei ciliegi*, e abbiamo smesso di ridere molto presto. C'è un momento, nel primo atto del *Giardino dei ciliegi*, in cui i personaggi sono di ritorno da un viaggio a Parigi, stremati da giorni e notti in treno. Entrano nella stanza dei bambini; Ljubov' Andreevna Ranevskaja si sofferma ad ammirare e a percepire la vecchia stanza, piena di ricordi, mentre Anja, la sua giovane figlia diciassettenne, che è cresciuta in quella stanza, salta su un divano, si accovaccia e si lascia cogliere da un acuto attacco di risa indotto dalla combinazione tra stanchezza ed emozione⁷⁵. Su questo pezzo di recitazione senza parole il pubblico di due-

⁷⁴ Si tratta di una ripresa del 1922, al Théâtre du Vieux-Colombier, dello spettacolo che aveva aperto la prima stagione al Garrick Theatre di New York, nel novembre del 1917. Il dispositivo fisso descritto da Saint-Denis, ideato da Jouvet e Copeau, appare il medesimo.

⁷⁵ Nella celebre tournée euro-americana che si protrae dal settembre del 1922 all'agosto del 1924 (a cui Stanislavskij ricorre per allontanarsi da Mosca per qualche tempo), è Alla Tarasova a interpretare il ruolo di Anja, che nell'edizione del debutto, nel 1904, era invece assegnato a Marija Lilina Perevosikova. Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963, p. 482; E. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, cit., pp. 105-107.

milacinquecento persone scoppiò in un applauso. Più avanti, nel terzo atto, Ol'ga Knipper, la moglie di Cechov, che interpretava Ljuba, riceve dalla vecchia serva una tazza di tè, mentre è impegnata a parlare con qualcun altro. La sua mano trema e, bruciata dal tè bollente, lascia andare la tazza che cade a terra in mille pezzi. Nuovo scroscio di applausi. Perché? Perché la realtà di questa azione era così completa, così poco teatrale da colpire anche da lontano. Bastava a diffondere entusiasmo. Ebbi modo di chiedere a Stanislavskij come avesse fatto a raggiungere una realtà così equilibrata e convincente. Mi rispose: «È una vera stupidaggine. Non riusciva a capirlo. Abbiamo provato per sette mesi, ma lei ancora niente; così un giorno ho detto al direttore di scena di mettere nella tazza dell'acqua bollente. E lui lo fece». Non potei fare a meno di dire – avevo venticinque anni all'epoca, (ma quell'uomo era meraviglioso) – «Sì, una vera stupidaggine». Lui rise: «È stato assolutamente stupido. Ma devi fare di tutto, qualsiasi cosa, anche stupidaggini, per ottenere ciò che è necessario in teatro»⁷⁶.

Quella sera portammo Stanislavskij a vedere *Sganarello o Il cornuto immaginario* alla Comédie-Française. Era una produzione tradizionale, ma c'era un attore straordinario, Jean Dehelly, già maturo artisticamente, che mi rivelò quale leggerezza, quale virtuosismo possono essere raggiunti anche da un giovane in una farsa classica⁷⁷. La sua interpretazione era squisitamente autentica nella sua artificiosità giovanile – come una farfalla. Ma Stanislavskij non sembrò apprezzare questo tipo di recitazione. Quando uscimmo disse: «Vedete, amici miei, stasera in quel vecchio teatro abbiamo avuto un ottimo esempio di cosa non si deve fare». Questo è tutto.

La visita di Stanislavskij e della sua compagnia fu di incalcolabile importanza per me. Per la prima volta il nostro atteggiamento classico nei confronti del teatro, i nostri sforzi per portare una realtà nuova nella recitazione, una realtà trasposta dalla vita, furono messi a confronto con una forma superiore di realismo moderno, il realismo di Cechov. Stanislavskij era allora al suo massimo splendore; nella compagnia figuravano i nomi di

⁷⁶ Lo stesso aneddoto viene riportato anche in M. SAINT-DENIS, *Chekhov and the Modern Stage*, in «Drama Survey», n. 3, Spring-Summer 1963, pp. 77-81, pp. 80-81. Ma in quel caso, la parola *silly*, qui tradotta con *stupido*, viene sostituita da *absurd*, *assurdo*.

⁷⁷ Dehelly (1896-1964) è nato un anno prima di Saint-Denis. Nello spettacolo del 1922 citato da Saint-Denis ha dunque ventisei anni.

tutti gli attori maggiori; la Rivoluzione russa era avvenuta da soli cinque anni.

Nel 1931, dopo dieci anni di lavoro e di stretta collaborazione con Copeau, ho fondato la mia compagnia, la Compagnie des Quinze, al Vieux-Colombier. Abbiamo ricostruito il palcoscenico partendo dal presupposto che Copeau non si fosse spinto abbastanza in là e che il suo dispositivo fisso e formale fosse ancora troppo aperto al compromesso. Il nuovo palcoscenico assomigliava alla grande sala di un palazzo, con fonti di luce visibili sul soffitto, anch'esso a vista, e sulle pareti. Le colonne fisse non impedivano di rappresentare il mare, le rive di un fiume, un campo di battaglia, così come la camera da letto di Lucrezia⁷⁸. Al contrario, questo dispositivo architettonico aveva lo scopo di sottolineare il nostro disprezzo per l'illusione teatrale ordinaria. In effetti, all'epoca, avremmo voluto uscire del tutto dal teatro. Pensai seriamente di prendere una grande sala da boxe a Parigi, la Salle Wagram, e di recitare lì sulla pedana nuda in mezzo al pubblico⁷⁹. Lavoravamo insieme da dieci anni. Avevamo sviluppato un immenso potenziale come compagnia: eravamo mimi, acrobati; alcuni di noi sapevano suonare strumenti musicali e cantare. Eravamo in grado di inventare personaggi e improvvisare. Di fatto, eravamo un coro con alcune personalità che spiccavano maggiormente, piuttosto che attori pronti a recitare il solito repertorio, classico o moderno. Abbiamo mostrato al teatro parigino uno specifico repertorio di opere, la maggior parte delle quali scritte da un solo drammaturgo, André Obey. Eravamo determinati. I nostri spettacoli erano del genere epico, molto prima che divenisse uno stile noto. Al centro vi erano grandi tematiche popolari; gli intrecci non erano basati

⁷⁸ Saint-Denis fa qui riferimento alla protagonista di *Le Viol de Lucrece* di Obey, dal poema *The Rape of Lucrece* di Shakespeare, secondo spettacolo della Compagnie des Quinze.

⁷⁹ Al fine di ridurre il nesso esplicito tra Copeau e i Quinze, Saint-Denis prova inizialmente ad affittare la Salle Wagram per il debutto parigino della compagnia; questa sala, allora dotata di un ring da boxe, avrebbe permesso agli attori di recitare su una piattaforma rialzata, circondati dagli spettatori. Ma quando l'espedito si rivela poco funzionale e difficile da attuare, Saint-Denis opta per il Théâtre du Vieux-Colombier. Si noti che, nel 1976, Jacques Lecoq, a vent'anni dall'apertura della sua scuola parigina, trova la propria sede definitiva in rue du Faubourg-Saint-Denis 57, in un'ex centrale di boxe. Cfr. J. LECOQ, *Il corpo poetico* [1997], Ubulibri, Milano 2000, p. 25.

sullo sviluppo psicologico dei personaggi. Come attori, eravamo sinceri e pieni di risorse; sulla scena davamo l'impressione di essere liberi, freschi e reali. Un critico parigino aveva scritto che eravamo riusciti a riportare la 'natura' nel mondo teatrale artificiale di quel periodo. Abbiamo colto Londra di sorpresa e l'abbiamo conquistata: forse le nostre qualità genuine sono state apprezzate dagli inglesi ancor più di quanto non lo siano state dai francesi.

In quel periodo, tra il 1931 e il 1935, diressi tutti gli spettacoli – una decina – della Compagnie des Quinze e recitai nella maggior parte di essi.

Nel 1935, dopo il successo a Londra della compagnia e la sua lenta dissoluzione, mi chiesero di stabilirmi lì. Ho messo a punto il progetto di una scuola. Era impossibile trovare già pronto il tipo di attore che avevo in mente. La pedagogia e la sperimentazione mi sembravano più urgenti della rapida formazione di una compagnia priva di senso e di unità. Con l'efficace sostegno di Tyrone Guthrie⁸⁰, la stretta collaborazione di George Devine e, ben presto, l'aiuto e l'amicizia di Laurence Olivier, John Gielgud, Glen Byam Shaw, di Peggy Ashcroft, Edith Evans, Michael Redgrave, Alec Guinness e dell'atelier 'Motley'⁸¹, aprii la mia prima scuola, il London Theatre Studio, una scuola privata⁸².

In quel momento, in aggiunta al mio apprendistato francese, dovetti iniziare un nuovo percorso di formazione: sul teatro inglese, sugli inglesi stessi (non facile), su Shakespeare (ancora più difficile). Dopo due anni, su invito di Tyrone Guthrie, ebbi l'ardire di dirigere *La strega di Edmonton* al-

⁸⁰ È interessante notare che Guthrie si era servito del lavoro di Copeau e di quello della Compagnie des Quinze per elogiare un esempio di sperimentazione che andasse nella direzione della «non-realistic convention», da contrapporre alla corrente naturalista, ancora in voga nel teatro inglese degli anni Venti e Trenta. Cfr. T. GUTHRIE, *Theatre Prospect*, cit., pp. 51-52.

⁸¹ L'atelier e casa d'arte «Motley», fondata da Audrey Sophia Harris, da sua sorella Margaret e da Elizabeth Montgomery nel 1930, collabora dal 1932 con numerose produzioni teatrali, curando sia le scene che i costumi degli spettacoli di registi del calibro di John Gielgud, George Devine, Glen Byam Shaw, più tardi di Orson Welles e molti altri.

⁸² Saint-Denis si sofferma spesso sull'importanza di questi anni: «Senza saperlo, stavo frequentando coloro che avrebbero determinato le forme del teatro inglese per i successivi trent'anni». M. SAINT-DENIS, *The English Theatre in Gallic Eyes*, in «The Texas Quarterly», IV, n. 3, Autumn 1961, pp. 26-55, p. 31.

l'Old Vic⁸³ e un anno dopo, nello stesso teatro, Laurence Olivier in *Macbeth*⁸⁴.

L'intimità con Shakespeare, il vivere nell'atmosfera shakespeariana, mi introdussero gradualmente a una gamma di regie e interpretazioni infinitamente più ampia di quella che avevo sperimentato lavorando con il repertorio classico francese. Con il passare degli anni, ho acquisito una certa familiarità con i metodi compositivi di Shakespeare, modellati sull'architettura del palcoscenico elisabettiano; con uno stile interpretativo che fosse in armonia con il lirismo dei grandi momenti poetici di Shakespeare; e con il realismo delle sue commedie e delle sue farse popolari. Era mio dovere seguire tutte le variazioni di quella lingua di cui cercavo lentamente, faticosamente, di imparare la scansione e di apprezzare il ritmo.

Nel 1938 ho avuto la mia prima esperienza con il realismo, quando ho messo in scena *Le tre sorelle* di Cechov con la compagnia di John Gielgud.

Subito dopo la guerra, nel 1945, mi divertii molto alla regia dell'*Edipore* di Sofocle con Laurence Olivier, che all'epoca era uno dei direttori dell'Old Vic. Fu grazie a lui che George Devine, Glen Byam Shaw e io riuscimmo a fondare l'Old Vic Theatre Centre e l'Old Vic School, entrambi attivi tra il 1946 e il 1952, un'impresa di cui parlerò in una delle prossime conferenze⁸⁵.

Infine, nel 1953 tornai in Francia. Ritrovai la tradizione classica francese, praticata non solo dai vecchi maestri, Charles Dullin e Louis Jouvet, ma anche dalle due nuove leve, Jean-Louis Barrault e Jean Vilar, che avevano seguito i corsi di Dullin, discepolo di Copeau. Entrai anche in contatto con l'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre, con il nuovo umanesimo ateo di Albert Camus e con il realismo trascendentale di Ionesco e Beckett. A Parigi ho assistito al successo e alla crescente influenza di Bertolt Brecht, dovuta,

⁸³ *La strega di Edmonton* di William Rowley, Thomas Dekker e John Ford (1621) è senza dubbio un'opera insolita rispetto al repertorio classico della cultura teatrale anglosassone. Per questa messinscena, la protagonista è interpretata da Edith Evans (1888-1976); le scene e i costumi sono a cura dell'atelier e casa d'arte Motley. Cfr. M. MULLIN, *Design by Motley*, Associated University Presses, London 1996, pp. 57-58.

⁸⁴ Oltre a Olivier, anche promotore del progetto, tra gli interpreti dello spettacolo ci sono Judith Anderson (1897-1992) nel ruolo di Lady Macbeth, e Andrew Cruikshank (1907-1988) in quello di Banquo.

⁸⁵ Cfr. G. LUNARI, *L'Old Vic di Londra*, Cappelli, Bologna 1959, pp. 121 sgg.

credo, più alle qualità di Brecht come poeta e artigiano che al sostegno da lui ricevuto da parte del Partito Comunista.

Nella nostra povera e devastata Europa, ho avuto la fortuna di occuparmi spesso di architettura teatrale. Nel 1931 ho ricostruito il palcoscenico del Vieux-Colombier con André Barsacq. A Londra ho costruito e attrezzato due scuole (una nel 1935 e una nel 1947). Nel 1950 ho contribuito alla ricostruzione dell'Old Vic con l'architetto francese Pierre Sonrel. Con lo stesso architetto ho costruito a Strasburgo, tra il 1953 e il 1957, un teatro all'avanguardia per una compagnia stabile, con ottocento posti a sedere, nel quale, per la prima volta nella mia vita, sono riuscito a coordinare tutti gli elementi di un'organizzazione completa: un piccolo teatro per le esercitazioni, delle sale prove, dei laboratori e degli atelier.

Ecco la mia realtà teatrale, riassunta in maniera molto rapida e superficiale, quasi ridotta all'osso. Mi sono occupato di architettura, di regia di spettacoli realistici e classici e di formazione: tre aspetti del teatro strettamente legati tra loro.

E questo mi porta al presente.

Dalla lunghezza della mia storia si capisce come la mia vita sia sempre stata divorata dal lavoro. È una condizione a cui cerco di oppormi con forza sempre maggiore man mano che invecchio. Il teatro si può praticare solo con passione, ma la passione senza distacco rende ciechi e limita la vita. A meno che non si sia abbastanza forti da riuscire a portare avanti tutto contemporaneamente – e io non lo sono.

Ho fondato e diretto tre scuole, probabilmente per il bisogno di uscire dalla schiavitù e ritrovare la lucidità.

Sono soprattutto un insegnante? Alcuni dei miei allievi dicono che a volte sono un insegnante crudele. Sarei spaventato da me stesso se non sapessi a cosa si riferiscono. Si tratta della tendenza a lavorare con ostinazione al fine di ottenere ciò che ho in mente; un'ostinazione che si impossessa di me quando la salute è buona; la passione – di nuovo questa parola – di vedere accadere qualcosa sulla scena, e di creare le condizioni che permettano a questo 'qualcosa' di accadere naturalmente e in maniera continuativa, non solo per caso e di sfuggita. Ma cos'è che dovrebbe 'accadere'? Cos'è che sono così ansioso di veder 'accadere'? Ho mai visto questo qualcosa 'accadere'? Sì, di tanto in tanto, e quando accade non lo dimentico mai. È per

questo che continuo a rincorrerlo. Cercherò di spiegare cosa intendo, e a dire il vero è proprio a questa precisazione che sono dedicate le mie quattro conferenze. È la questione di cui mi occupo, che potrebbe essere riassunta, con parole un po' altisonanti, come di seguito: una ricerca delle condizioni in cui l'interpretazione di testi in vari stili teatrali possa possedere sulla scena il massimo grado di realtà.

Ogni paese ha una propria realtà, caratterizzata dall'evoluzione della propria storia.

Questa realtà nazionale deriva dalla natura del paese e dalle sue tradizioni. A volte, però, tale realtà può muoversi sulla stessa linea in paesi diversi e al medesimo tempo. Pressappoco ciò che accade attualmente: con ovvie differenze tra ciascun paese, il realismo, in generale, è lo stile contemporaneo più diffuso in tutto il mondo, e sembra essere particolarmente fertile nelle forme sviluppate in America e in Russia.

Altre volte, invece, i movimenti artistici, in particolare quelli teatrali, appaiono come monumenti isolati: il teatro greco, per esempio, il teatro spagnolo del Siglo de Oro, il teatro elisabettiano, la Commedia dell'Arte, il teatro classico francese del XVII secolo. È nel XVIII secolo che il teatro classico inizia a presentare caratteristiche comuni in tutti i paesi europei.

Escludo dal discorso i teatri dell'Estremo Oriente, che hanno avuto e continuano ad avere su di noi un'influenza crescente.

I paesi europei hanno costruito la loro individualità grazie alla stratificazione delle loro tradizioni, alla sovrapposizione dei periodi che compongono un flusso in continua evoluzione; allo stesso tempo, si sono influenzati vicendevolmente tramite somiglianze e differenze.

Per un francese o un inglese esiste una tradizione principale. Si può dire che per gli inglesi si tratta di una tradizione popolare e romantica, mentre per i francesi di una tradizione aristocratica e classica. Ma non molto distanti, possiamo vedere altre tradizioni all'opera: quella italiana, che discende essenzialmente dal Rinascimento; la grande tradizione spagnola, quasi contemporanea, negli esordi, a quella inglese; quella tedesca che si svilupperà più tardi.

Un'altra tradizione nazionale entra in scena nel XIX secolo, la Russia; infine, quella americana, che fiorisce soprattutto nel XX secolo.

La realtà di ogni paese è costituita dalla sua particolare individualità storica, che è in costante mutazione.

Il teatro contribuisce all'espressione di quella realtà, che segue la tradizione nel caso dei paesi più antichi, oppure si mostra fresca e anticonvenzionale nel caso dei paesi di recente istituzione.

Ma il teatro è un'arte; e la sua forma dipende dal dispositivo architettonico, in particolar modo dal rapporto tra platea e scena, dal lavoro degli attori e, più di ogni altra cosa, da quello degli autori.

Gli strumenti espressivi del teatro sono determinati dal periodo in cui un'opera viene elaborata e rappresentata, e dall'influenza del passato.

In ogni paese il teatro si rivolge al pubblico del presente, che a tempo debito verrà considerato un 'periodo'.

Ciascun periodo possiede il proprio stile, anche se non ne si è consapevoli nel corso dello svolgersi della vita. (Pensate alla sensazione che proviamo oggi quando guardiamo le foto del 1900, del 1910 o anche del 1925. Ricordo molto bene il 1925, e allora non avrei mai detto che sarebbe divenuto 'un periodo'). E questo stile influenza tutti. Ha un peso sulla vita, ed è con l'inconscio stato d'animo dello stile del nostro tempo e del nostro paese che affrontiamo l'interpretazione di stili di altre epoche e di paesi diversi.

È impossibile distaccarsi dal proprio periodo senza rischiare la morte. Ed è impossibile non subire l'influenza e il sostegno dalle tradizioni del proprio paese.

Quando un artista interpreta le opere di un altro periodo e di un'altra area geografica, la sua interpretazione è destinata ad appartenere al proprio paese e al proprio tempo. Può cercare di comprendere ciò che è lontano nel passato e straniero, ma è assolutamente impossibile arrivare ad afferrare lo spirito che ha caratterizzato una terra diversa dalla propria, tre secoli addietro. Un giorno qualcuno chiamò Louis Jouvet per criticare il suo allestimento di una commedia di Molière, dicendo: «A Molière non sarebbe piaciuto». Jouvet rispose: «Ha il suo numero di telefono?». Inevitabilmente un artista contemporaneo darà la sua interpretazione del passato dal punto di vista dell'oggi, sulla base delle tradizioni che gli sono proprie, oppure a partire da una conoscenza, un sentimento, un apprezzamento, che ha acquisito sulla realtà di epoche passate e di altri territori.

D'altra parte, le peculiarità del nostro tempo sono la velocità e la vio-

lenza dei cambiamenti, che hanno interessato tutti i paesi del mondo, tendendo a unificarli. Lo ripeto: nel mondo del teatro contemporaneo il tratto comune è il realismo moderno.

Qual è la natura di questo realismo?

Soffriamo molto a causa del dubbio e dell'instabilità. Allo stesso tempo, le scoperte moderne ci hanno fornito strumenti di indagine scientifica che hanno creato in noi un acuto bisogno di lucidità e conoscenza, un desiderio appassionato di non vivere più nella menzogna. Questo atteggiamento stringente costituisce il bagaglio di partenza del realismo contemporaneo, che ne prende in carico tutti gli aspetti e si applica a tutti i soggetti.

Il realismo moderno e il classicismo tradizionale, in ciascun paese a seconda della sfumatura nazionale, sono in contrasto; si instaurano tra loro anche rapporti di forte influenza reciproca; esiste persino la possibilità di un accordo: è questa la questione di maggior rilievo.

L'interpretazione delle opere del passato viene spesso affrontata con lo stesso tipo di preoccupazione, di chiarezza e di rigore che utilizziamo nel commentare il nostro presente. Applicando tale esattezza scientifica nell'esame della realtà, ed esprimendo i nostri dubbi sull'essenza stessa di questa realtà, siamo portati a fare una distinzione sempre più netta tra due tipi di realismo. Da un lato abbiamo il realismo profondo, che studia e dà espressione alla natura delle cose, al significato della vita umana, a ciò che accade dietro e sotto alle apparenze; dall'altro abbiamo il realismo che si accontenta della rappresentazione dell'esteriore, il realismo superficiale che all'inizio del secolo scorso veniva chiamato 'naturalismo'. Permettetemi di fare una distinzione tra il 'realismo', che si applica all'arte di tutte le epoche, e il 'naturalismo' che è una forma d'arte effimera, appartenente al periodo di Zola, Ibsen, Strindberg, Antoine, Stanislavskij, ecc.

Dal punto di vista del realismo moderno, alcune epoche del passato sono più vicine a noi di altre. Per esempio, la tradizione popolare inglese rappresentata da Shakespeare è più vicina, credo, a un essere umano di oggi, persino a un francese, dell'arte aristocratica francese del XVII secolo incarnata dalle opere di Racine. Se i drammaturghi elisabettiani sono diventati di moda in Francia dal 1920, non è forse perché esiste una sorta di relazione tra la 'follia' moderna e quella elisabettiana? Il surrealismo non è forse una prova di questa parentela?

Ma, nel rivelare una realtà a cui ci sentiamo legati, occorre tenere a

mente che le epoche antiche impiegavano mezzi espressivi in contrasto con le abitudini dei giorni nostri. Ne consegue l'interrogativo se la poesia a teatro, un certo tipo di poesia, non sia uno strumento migliore per penetrare la realtà rispetto alla prosa frammentaria del linguaggio quotidiano che viene utilizzata nella maggior parte delle opere.

Ci siamo resi conto che lo stile, allontanandoci dalle forme esteriori della realtà, dalle apparenze, è diventato esso stesso una realtà, rappresentativa di un mondo più profondo. Nell'arte la realtà di uno stile deve essere apprezzata: non può essere ignorata o distrutta. La realtà degli stili antichi fa parte della realtà umana: un libro e un'opera teatrale sono reali quanto una cattedrale o una statua e, anche se meno concreti, sono comunque sostanziali. Per poter rivelare il suo significato, un'opera classica deve essere recitata nella realtà del suo stile, nella misura in cui possiamo comprenderla e realizzarla. Non si può interpretare il passato nei termini del linguaggio e dello stile di oggi. Occorre assimilare la realtà degli stili del passato da un punto di vista moderno. Non esistono due mondi distinti, non c'è un mondo del teatro moderno e un mondo del teatro classico. Esiste un solo teatro, come esiste un solo mondo. Ma vi è una continuità che si trasforma lentamente ed evolve dallo stile antico a quello moderno. Quanto più il realismo moderno diventa profondo nella modalità espressiva e nelle tematiche, tanto più si può dire che un attore moderno, se si è formato nel paradigma di una tradizione classica e l'ha ben compresa, sarà meglio equipaggiato per affrontare le forme del teatro moderno.

L'azione è bidirezionale. Il corretto approccio realistico che appartiene all'oggi può essere di grande beneficio per l'interpretazione delle opere classiche. Allo stesso tempo, la formazione e la pratica dei classici sono essenziali per arricchire e ispirare un realismo che altrimenti rischia di diventare sensazionalistico, sentimentale o semplicemente vacuo.

E per finire, una parola sulla Russia. Vi ho detto di esserci stato nel giugno del 1957. Sono stato ufficialmente invitato con altri cinque registi e attori francesi ad avvicinarmi al teatro russo e a vederlo in atto a Mosca e a Leningrado. Abbiamo visto quattordici spettacoli in quindici giorni⁸⁶. Era-

⁸⁶ Le considerazioni di Saint-Denis sul teatro russo, osservato durante questo viaggio, sono raccolte in M. SAINT-DENIS, *Reflections on the Russian Theatre*, in «Theatre Arts», June 1958, pp. 12-13, 72.

vamo molto interessati alle modalità di dirigere, produrre e recitare dei russi; ma eravamo ancora più ansiosi di entrare in contatto con le persone, di conoscere le condizioni in cui vivono, di scoprire qualcosa della loro ‘realtà umana’.

Ho trovato persone in generale e persone di teatro in particolare che hanno espresso apertamente il loro bisogno di contatto con il mondo esterno. Desiderano evolversi. Li abbiamo sentiti dire sia in privato che in pubblico: «A teatro siamo indietro di trent’anni». Ed è vero. Ma perché?

Per troppo tempo i russi sono stati costretti, in nome del ‘realismo socialista’, a praticare esclusivamente il credo artistico divenuto ufficiale negli anni Trenta: il ‘sistema Stanislavskij’. Un sistema in campo artistico è ovviamente pericoloso. Credo che Stanislavskij sarebbe stato il primo a detestare l’idea che il suo modo di lavorare e di formare le persone venisse definito un sistema. Egli era l’opposto dell’intellettuale fanatico: era alto, di aspetto forte e disinvolto. Emanava un’impressione di calore, bontà e passione. Fu un grande maestro del teatro del suo tempo e non si limitò mai agli angusti confini del ‘naturalismo’. Sono convinto che sarebbe lui stesso il primo a chiederci di rifiutare il sistema, prendendo da esso solo ciò che funziona per il nostro tempo e per il nostro paese, e scartando il resto⁸⁷.

Il realismo, per come l’ho visto in Russia, è diventato accademico, rassicurante e borghese. Anche ammirevole a tratti, ma rappreso nella maggior parte dei casi.

Questa volta ho visto *Le tre sorelle* del Teatro d’Arte di Mosca e un adattamento della *Anime morte* di Gogol’ della stessa compagnia, in tournée a Leningrado. *Le tre sorelle* era quello che i russi chiamano una ‘nuova produzione’, ossia la regia realizzata da Nemirovič-Dančenko nel 1940: alcuni degli attori della compagnia erano meravigliosi, ma le tre attrici che interpretavano le sorelle avevano rispettivamente 48, 50 e 52 anni – peggio che

⁸⁷ La logica di tale discorso appare funzionale rispetto all’allora parziale e imprecisa conoscenza, ampiamente diffusa soprattutto nel mondo anglofono, ma non solo, del sistema di formazione dell’attore messo a punto da Stanislavskij nell’arco della sua intera carriera. È altamente probabile che, con simili affermazioni, Saint-Denis inviti il teatro statunitense a considerare in maniera critica la moda dilagante dell’American Method che, ancora oggi, si ascrive impropriamente al lavoro del regista russo.

alla Comédie-Française⁸⁸. Uno spettacolo di altissimo livello, ma si trattava di un Cechov semplificato sia nello stile che nel significato. La semplificazione della scenografia all'aperto nell'ultimo atto era gradevole, ma mancava di unità. Il ritmo dell'opera pareva velocizzato. Le famose pause di Cechov erano state tagliate o accorciate e di conseguenza i suoni 'atmosferici', tanto cari a Stanislavskij, erano attutiti. Il valore poetico del testo è stato negletto a favore di un significato più ottimistico e più apertamente costruttivo. La malinconia nostalgica, persino la disperazione, hanno lasciato il posto a dichiarazioni positive. Le battute di Veršinin su ciò che accadrà tra «due o trecento anni» hanno assunto un senso veramente profetico. Sino a sembrare forzate. I russi sostengono che prima della guerra il loro pubblico era stufo di Cechov e che era necessario rinnovarne l'interpretazione. Gogol' è stato messo in scena molto meglio. La regia era quella originale di Stanislavskij. Le molte scene, con cambi rapidi, hanno imposto l'uso di scenografie appena abbozzate e non dettagliate realisticamente. Questi attori titanici, dotati di voci profonde, hanno dato vita a caratterizzazioni convincenti e colorite. A mio parere, la produzione è stata mortificata da un'imperfezione ricorrente. Una scena dell'opera si svolge durante una tempesta. Hanno allestito il temporale più ammirevole! Il rumore dei tuoni è indimenticabile. E poi c'era la pioggia. Attraverso la finestra a destra potevo osservare tutte le fasi della pioggia che cade: pioggia fitta, pioggia leggera e, alla fine, lo sgocciolio conclusivo. La pioggia non solo si sentiva, ma si vedeva, tanto che era impossibile ascoltare o vedere la commedia, scritta in uno stile non realistico.

Per quale motivo Gogol' sembra resistere alla prova del tempo meglio di Cechov?

Nonostante il mio amore per Cechov, ritengo che la ragione possa risiedere nel fatto che Gogol' possiede uno stile più oggettivo, più 'scritto', più classico di quello di Cechov. Deve essere difficile imitare Gogol'. Al contrario, come è noto, Cechov viene imitato di continuo. La quantità di Cechov semplificati e di infima categoria che si vedono a Londra e a New

⁸⁸ Da allora il Teatro d'Arte di Mosca ha rappresentato *Le tre sorelle* a Londra e a Parigi. Lo spettacolo possedeva le stesse caratteristiche essenziali che avevo notato a Mosca, ma con l'apporto di molti miglioramenti. In particolare, le tre sorelle erano interpretate da attrici molto più giovani [N.d.A.].

York è notevole – di solito portano sulla scena una scialba mediocrità che viene chiamata ‘vita’.

Eppure, il teatro non è vita. Il teatro viene dalla vita, ma il teatro è teatro: la vita in teatro ha bisogno di una trasposizione teatrale, nella scrittura e nello stile.

Nelle mie prossime conferenze cercherò di mostrare in che modo questo concetto possa essere realizzato in termini di architettura, regia, scenografia e formazione.

Lo stile e la stilizzazione

Il titolo della scorsa conferenza era *Lo stile e la realtà*. Mi sono soffermato sulla realtà umana e sulla realtà artistica. Ho concluso dicendo: «Il teatro non è vita, il teatro è teatro». Si potrebbe aggiungere che il teatro è una rivelazione; una rivelazione concreta, intellettuale, emotiva e sensuale della vita, per mezzo di quest’arte, chiamata appunto arte della scena.

Ho anche detto: «Per rivelare la vita, il teatro non può appellarsi ai mezzi della vita. Deve utilizzare i mezzi del teatro».

Riporto un detto cinese: «Non sono le porte a essere interessanti, ma ciò che accade dietro di esse: perché avere delle porte, dunque?».

Nella conferenza dell’altro giorno ho esposto un altro concetto: «Il teatro ha bisogno di trasposizione». Ha bisogno di ‘scrittura’. Ha bisogno di ‘stile’, per rivelare la realtà. Cercherò di darvi un’idea di come ciò possa essere realizzato in termini architettonici, attoriali e registici, scenografici e pedagogici. Dedicherò l’intervento di oggi a chiarire cosa intendo quando parlo di stile, e a mostrarvi perché è bene non confonderlo con la stilizzazione, parola invece spregevole.

Il significato del ‘realismo’ è poco chiaro e datato. Solo se preso in considerazione in quanto strumento migliore attraverso il quale rivelare la realtà umana, il ‘realismo’ torna ad appropriarsi della dignità che aveva un tempo; e, di conseguenza, dunque, il ‘naturalismo’ declina.

Quali sono i requisiti per rigenerare il realismo?

Cominciamo dall’architettura.

Innanzitutto, l’edificio teatrale deve garantire al pubblico e agli attori una relazione reciproca tale da consentire l’ascolto e la visione dello spet-

tacolo; la messinscena, in ogni suo aspetto, deve essere concepita dai registi e dagli scenografi in modo da creare una sensazione di realtà.

Le considerazioni estetiche, da sole, non sono in grado di dettare le giuste condizioni. La conoscenza e l'esperienza teatrale sono importanti quanto le considerazioni estetiche e tecniche, se aspiriamo a un'architettura teatrale di reale valore. Queste considerazioni dovrebbero nascere dall'esigenza di suscitare nel pubblico e nella gente di teatro uno spirito che faccia rivivere, in termini contemporanei, non solo le opere moderne, ma anche quelle del passato.

Ho detto: «in termini contemporanei».

Dallo studio di alcuni libri, intuisco che in America si è lavorato molto in questa direzione. Ho potuto visionare i bozzetti e i progetti di Norman Bel Geddes e Robert Edmund Jones, ma non ho ancora avuto modo di vedere dal vivo gli edifici teatrali veri e propri. Nella maggior parte dei paesi europei, le sale dei teatri sono obsolete. Fatta eccezione per i teatri più moderni di Germania e Russia. Il rapporto tra scena e platea rimane ancora regolato dalle differenze sociali che hanno dominato una società che appartiene ormai al passato, e in particolare quella del XVIII secolo. In genere, il pubblico è distribuito tra due o quattro livelli, separati tra loro in maniera netta. Eppure, grazie ai luoghi di ritrovo comunitario moderni, come i cinema e i campi sportivi, il pubblico ha adottato l'abitudine e il gusto di riunirsi in gruppi molto meno differenziati. Nei vecchi teatri europei, molti spettatori sono mal posizionati per poter vedere e sentire bene. Di frequente, sono troppo lontani dal palcoscenico e, avvezzi alla fruizione cinematografica e televisiva, avvertono la necessità di poter vedere e sentire in maniera molto più vivida. Hanno bisogno di stare più vicini. La principale preoccupazione del pubblico non è solo quella di sentirsi a proprio agio, ma anche quella di essere ubicato in modo tale da lasciarsi 'raggiungere' da quanto avviene sulla scena; di essere colpito dalla realtà dello spettacolo a cui sta assistendo. Il pubblico di oggi, o almeno la parte più giovane di esso, non si cura della magnificenza operistica o dell'illusione fiabesca. Non è più possibile credere in questo genere di cose. Le persone di oggi sono troppo 'realiste', troppo razionali. E lo stesso vale per gli attori: tagliati fuori dalla platea, desiderano raggiungere il pubblico senza essere costretti a forzare i loro mezzi di espressione. Hanno bisogno di essere messi in una posizione che consenta loro di provare un senso di realtà nei confronti del pubblico.

Ho detto: «Far rivivere le opere del passato in termini contemporanei». È ovvio che «dare vita alle opere del passato» non può voler dire ‘ricostruire’. La ricostruzione del passato è morta. Non possiamo nemmeno imitare il passato. Bisogna ricrearlo, a partire dall’attitudine contemporanea.

Ma la realtà di un’opera teatrale deriva innanzitutto dal paese e dal periodo in cui è stata prodotta. Al livello artistico, la rappresentazione di un testo drammatico dipende dal dispositivo scenico originale a cui esso è naturalmente, intrinsecamente, legato. La disposizione spaziale dei teatri del passato era dotata di una realtà molto più definita di quella che il palcoscenico di oggi detiene per lo spettatore moderno. Basti considerare rapidamente la scena greca con l’orchestra, il cortile spagnolo, il banco della Commedia dell’Arte italiana, la fossa e la pedana rialzata del teatro elisabettiano, persino il formalismo della scena classica francese; ancora, si volga lo sguardo, per un attimo, al teatro cinese o alla disposizione del teatro giapponese per la rappresentazione del Nō.

In ciascun caso:

Esiste una stretta correlazione tra la forma visibile della scena e la forma dell’opera drammaturgica;

Il rapporto tra scena e platea implica al contempo comunione e separazione;

Il palcoscenico è fatto con materiali concreti: pietra per i greci, legno incorniciato da tessuti per gli spagnoli e gli italiani, legno dipinto e interni decorati per gli spettacoli elisabettiani – pietra, legno decorato, drappi e lampadari per i francesi.

Una simile realtà, nella forma del teatro e nel materiale con cui è costruito il palcoscenico, è adatta per una convenzione aperta, libera e franca. L’attore presenta un’azione inventata su una scena che tutti riconoscono come tale. L’illusione, o meglio, la realtà viene creata dall’attore. Nel corso dei secoli, con l’introduzione dell’apparato operistico, nel XVII e soprattutto nel XVIII secolo, si è giunti gradualmente alla scena moderna. Ed è stata proprio la scena per lo spettacolo operistico, con la sua magica capacità illusionistica, a divenire lo strumento del naturalismo, alla fine del XIX secolo.

La corrente elettrica aprirà nuove strade a questo elaborato macchinario, già trasformato dall’uso dei materiali moderni – ma a quale scopo? Per quanto concerne il dramma, principalmente per riprodurre gli aspetti della

vita reale con una rinnovata perfezione. Le esigenze del teatro naturalistico si adattano a quelle dell'opera. La verosimiglianza, così come la magia, hanno bisogno di distanza. Entrambe dipendono dalla separazione fisica tra il pubblico e la scena. L'illusione, creata apertamente dall'attore, deve essere eliminata e sostituita dalla vita stessa, dalla vita reale, da 'scorci di vita'.

Il palcoscenico moderno è vuoto, non ha un significato di per sé. Se lo si osserva nel pomeriggio, appare come una cavità buia, pronta a ricevere un'infinita varietà di scenografie, che di sera creano immagini lontane, incastonate all'interno di cornici e isolate dai riflettori. Tali fotografie più o meno credibili della vita reale hanno generato una nuova illusione, che è riuscita a ingannare il pubblico per un tempo incredibilmente lungo: l'illusione che l'illusione sia svanita.

Ovunque il naturalismo è ostinato, in alcuni paesi più che in altri. In ogni caso, è lecito porsi la domanda: è la convenzione naturalistica a offrirci il modo più sorprendente per rivelare la realtà umana?

In altre parole, la scena che abbiamo ereditato dal naturalismo è il miglior strumento del realismo moderno, oppure no? È evidente che la scena moderna, non troppo lontana, forse, dalle esigenze del classicismo francese, non è in grado di rispondere alle necessità di tutti gli altri stili del passato. La sua architettura è troppo diversa dalle disposizioni teatrali originarie, alle quali le opere del passato sono legate in modo indissolubile. Con il teatro a proscenio, tutti i drammi della tradizione greca, shakespeariana o spagnola vengono traditi e privati, almeno in parte, della loro autentica realtà.

Il teatro moderno si trova quindi di fronte a un problema.

Il naturalismo ha superato il limite. È durato troppo a lungo. Inoltre, può adattarsi meravigliosamente al servizio del cinema. La nostra epoca non ha uno stile proprio, tranne forse questo tipo di realismo moderno che, a giudicare dagli esordi nei vari paesi, mira all'interpretazione della realtà umana nella sua essenza, al di là e al di sotto delle apparenze.

I teatri moderni dovrebbero essere in grado di ospitare, allo stesso tempo, qualsiasi tipo di realismo necessario alle convenzioni contemporanee, insieme ai grandi capolavori del passato nei diversi stili, fornendo in ciascun caso il giusto tipo di disposizione architettonica. I nostri nuovi teatri, le nostre nuove scene non possono che essere luoghi di transizione, adattabili alle diverse esigenze e capaci di fare da comun denominatore tra le opere contemporanee e quelle classiche.

Finora la tendenza generale è stata quella di partire dal vecchio palcoscenico all'italiana e di collocare davanti ad esso un proscenio e una ribalta più o meno trasformabili.

Questo palcoscenico denota un'eccellente flessibilità. Può offrire diverse aree per l'azione attoriale, la cui differenziazione può essere ulteriormente sottolineata dall'illuminazione. La scena viene fatta avanzare, per rafforzare la relazione dell'attore con il pubblico; oppure viene fatta arretrare, a seconda dello stile dello spettacolo da allestire. Dunque, il rapporto tra palcoscenico e platea resta mutevole nei dettagli e pronto ad adattarsi ai diversi stili. In tal modo, il 'teatro a proscenio' diviene un'eccezione, piuttosto che la regola.

Prendiamo ora in considerazione il secondo aspetto, ossia il lavoro attoriale in relazione sia al teatro classico che al realismo moderno.

Ricapitolando, con il termine 'classico' intendo la lunga tradizione iniziata con la tragedia greca e sviluppatasi al massimo grado nel XVII e XVIII secolo. Per 'realismo' intendo tutto ciò che è legato alla corrente iniziata con Ibsen e Strindberg. Non è mia intenzione affermare che i due filoni siano completamente avulsi l'uno dall'altro. Non è necessario considerarli in contrapposizione: molto spesso coesistono. Non vorrei incoraggiare l'idea che esistano due forme di teatro: una meravigliosa e facile, chiamata realismo, e l'altra ancora più meravigliosa ma quasi impossibile da realizzare, chiamata classico.

Nei due casi, l'attore, il regista e lo scenografo devono comportarsi allo stesso modo o in modo diverso? L'approccio di Stanislavskij, ad esempio, può essere applicato alla recitazione classica, oppure no?⁸⁹ Un bravo attore realista, ammesso che se ne prenda la briga, ha gli strumenti per diventare un buon attore classico?

Al fine di rispondere a queste domande senza incorrere in affermazioni pericolosamente arbitrarie, occorre fare chiarezza su cosa si intende per stile. Il discorso può sembrare forse un po' tortuoso, ma non evita la questione.

⁸⁹ Anche in questo caso, adattandosi al contesto di fruizione – un pubblico di allievi, artisti e operatori di teatro statunitensi – e probabilmente in linea con la riduttiva vulgata dell'epoca, Saint-Denis tende a identificare l'approccio di Stanislavskij con quello delle numerose derive dell'American Method.

Si dice che un domestico ha stile quando è evidentemente ben addestrato e si comporta in maniera distinta. Si dice che un abito ha stile quando il suo taglio e il suo colore sono eleganti. Si parla anche di ‘costume in stile’. Qui entra in gioco l’idea di un certo periodo. Uno scrittore, anche contemporaneo, può essere lodato per il suo stile, e questo apprezzamento non è necessariamente legato all’idea dell’epoca. Lo stesso vale per un attore. Approfondendo meglio la questione, consideriamo quanto ha scritto un intellettuale francese – credo fosse Buffon: «Le style, c’est l’homme même»⁹⁰, che può essere tradotto con «Lo stile è l’uomo stesso», ovvero che il lato più autentico della personalità di un uomo, tutto ciò che c’è in lui di più profondo, viene rivelato dallo stile della sua opera.

Cosa se ne può dedurre? Che le buone maniere, una formazione adeguata, l’eleganza, il senso dell’epoca e, infine, la rivelazione della personalità, tutto ciò è insito nello stile. Non c’è da stupirsi che sia difficile darne una definizione.

Per molti lo stile corrisponde all’epoca di appartenenza, che è invece un aspetto secondario. È chiaro che un attore che partecipa alla messinscena di uno spettacolo teatrale realistico contemporaneo può mostrare stile nel suo modo di recitare. Anche le scene di ubriachezza nei *Bassifondi* possono avere stile. «L’abito non fa il monaco». Indossare un costume d’epoca oppure un costume in un certo stile, non necessariamente conferisce stile all’attore: può anzi fare l’opposto. Lo stile non è qualcosa di superficiale o puramente esteriore. Pur essendo strettamente legato alla forma, non può essere ad essa ridotto. Implica un’idea di qualità, piuttosto che di eleganza; o, si dovrebbe dire, implica la qualità prima che l’eleganza; ed eleganza, in ogni caso, non è la parola giusta.

Esistono autori contemporanei che hanno stile e altri che non ne hanno, sia che scrivano in prosa o in versi.

L’altra sera sono stato a vedere *West Side Story* e trovo che le sequenze coreografate dello spettacolo abbiano uno stile davvero contemporaneo (per non parlare della messa in scena, altrettanto notevole). Il testo, invece, mi è parso privo di stile. Spesso piatto, impediva che l’interpretazione dei

⁹⁰ In francese nel testo. BUFFON, *Discours sur le style* [1753], Librairie Hachette, Paris 1912, p. XVII.

dialoghi fosse al livello delle scene danzate⁹¹.

A volte è difficile avere contezza dello stile che prende forma nel tempo in cui viviamo. Lo stile è come il vino: migliora con la vecchiaia. Con il passare del tempo, diventa anche più evidente. Da qui, la confusione tra stile e periodo. Ciò che intendo dire è che le opere del passato sopravvivono solo se hanno stile, se possiedono, cioè, qualità.

Se accettiamo questa nozione, allora possiamo definire lo stile come la forma percepibile che la realtà assume nel rivelarci il suo carattere autentico e intrinseco. Lo stile ha qualcosa di segreto. Questa forma percepibile o esteriore racchiude al suo interno un segreto, che noi dobbiamo penetrare, se vogliamo cogliere la realtà essenziale che si cela sotto di essa.

Cercherò di essere più chiaro e diretto.

Se diciamo che lo stile di un'opera teatrale diventa più evidente con il trascorrere del tempo, allora, prendendo in considerazione i classici, dobbiamo stare attenti a non confondere ciò che ci appare visibile, con il contenuto sostanziale dell'opera, altrimenti confonderemmo ancora una volta lo stile con il periodo.

D'altra parte, siamo abituati al realismo, con o senza stile, che sia superficiale o profondo.

Prendiamo ad esempio un testo di Shakespeare, che può essere scritto in versi o in prosa. Ideato in una lingua che oggi non ha più parlanti, ci suona innaturale. Inoltre, la psicologia dei personaggi, il loro stato d'animo, il modo in cui sono vestiti, il modo in cui si muovono, il loro occasionale brandire spade o pugnali, tutti questi aspetti costringono l'attore moderno a sforzarsi di comprendere un comportamento molto diverso dal proprio, morale, intellettuale e fisico. Cosa si deve fare per riuscire a trovare, nelle battute e nel testo, la realtà umana, senza la quale sarebbe impossibile lavorare in modo convincente?

⁹¹ Il noto musical, ispirato a *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, debutta il 19 agosto 1957 al National Theatre di Washington, con libretto di Arthur Laurents, parole di Stephen Sondheim e musiche di Leonard Bernstein. La messinscena originale, diretta e coreografata da Jerome Robbins, prodotta da Robert E. Griffith e Harold Prince, riscuote un immenso successo di critica e pubblico (sia negli Stati Uniti che a livello internazionale), aggiudicandosi tre Tony Award. La fama del musical viene consolidata dalla produzione dell'omonimo film, del 1961, con la regia di Robbins e Robert Wise, vincitore di dieci premi Oscar.

Rapidamente, ecco i requisiti più semplici ed elementari, comprensibili a tutti:

- Conoscenza del periodo, delle condizioni storiche e dei costumi;
- Saper indossare costumi d'epoca – conoscenza dei movimenti e possibilmente delle danze dell'epoca;
- Manipolazione delle armi.

Queste competenze possono essere apprese attraverso lezioni e libri.

Molto più importante e complesso è il testo: l'atteggiamento di un attore di fronte a un testo classico. Per aiutarvi a comprendere appieno questa difficoltà, farò riferimento a due brevi passaggi di Shakespeare. Il primo è tratto dalla scena del balcone di *Romeo e Giulietta*. Come ricorderete, Romeo si addentra di notte nel giardino e Giulietta si affaccia alla finestra. Romeo dice:

«Ma piano, quale luce appare da quella finestra?
 È l'oriente, e Giulietta è il sole.
 Levati, bel sole, e uccidi l'invidiosa luna
 Già malata e pallida per il dolore
 Che tu, sua ancella, di lei sei assai più bella.
 Non farle da ancella perché lei è invidiosa;
 La sua livrea di vestale è malata e verde
 La indossano solo i buffoni. Toglila!
 È la mia signora. Oh, è il mio amore!
 Oh, se solo sapesse che lo è!
 Parla, ma non dice niente. Che importa?
 Discorre il suo occhio; e io risponderò.
 Sono troppo audace; non è a me che parla:
 Due delle stelle più belle di tutto il cielo,
 Affaccendate altrove, pregano che i suoi occhi
 Brillino nelle loro sfere finché non siano di ritorno.
 E se i suoi occhi fossero lì, e quelle nel suo volto?
 Lo splendore della sua guancia farebbe vergognare quelle stelle
 Come la luce del giorno un lume; il suo occhio nel cielo
 Farebbe splendere fiumi di luce per la regione dell'aria
 Da far cantare gli uccelli all'idea che la notte è finita.
 Guarda come posa la guancia sulla mano.

Oh, fossi un guanto su quella mano
Per poter toccare quella guancia!

GIULIETTA: Ahimè!

ROMEO: [*a parte*] Parla.
Oh parla ancora, angelo splendente, perché tu sei
La gloria della notte, così sopra il mio capo
Come un alato messaggero del cielo
Sugli occhi bianchi di meraviglia
Dei mortali che cadono all'indietro per guardarlo
Quando cavalca le oziose nubi rigonfie
E veleggia sul petto dell'aria»⁹².

Vedete – il testo ha una forma precisa. L'ho scelto appositamente perché molto distante da noi. I versi sugli occhi di Giulietta e sulle stelle sono esempi delle metafore artificiali dell'epoca.

Dicevo che quando si lavora su opere del passato, non si può far altro che darne un'interpretazione dal tempo e dal paese in cui si vive. Questo significa che, per ridurre la lontananza dal testo⁹³, l'attore che interpreta Romeo debba crearsi una propria idea della realtà della situazione, e dunque immaginare di aver scavalcato un muro nei pressi di Central Park o di Marble Arch? Se dentro di sé stabilisce condizioni di tempo e di luogo così dettagliate, mutate dalle sue esperienze quotidiane, non rischia di rendersi conto del conflitto tra la realtà moderna e il lirismo delle battute? Non si sentirà molto più 'naturale' concedendosi delle pause, trascurando o esa-

⁹² Ricorro alla traduzione italiana di Silvia Bigliuzzi: W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, Einaudi, Torino 2014², atto II, scena 2.

⁹³ Anche in questo caso, Saint-Denis riprende una modalità operativa enunciata da Copeau in *Un Essai de rénovation dramatique*: «Non ci accadrà mai di piegare Molière o Racine alla moda corrente col pretesto di riaccostarli a noi. Sarebbe davvero un bel divertimento, mettersi a ringiovanire l'aspetto di ciò che nel suo intimo è eterno, e condire con un pizzico di verisimiglianza alla moderna ciò che trabocca di verità! Ci proibiremo queste fantasie. Tutta l'originalità della nostra interpretazione, quando vi sarà, nascerà soltanto da una conoscenza approfondita dei testi». Trad. it. nell'antologia curata da Aliverti: COPEAU, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 106.

gerando la punteggiatura del testo e la forma del verso?

Passiamo ora al secondo brano che ho preparato. È tratto dal *Macbeth*, l'ultimo atto:

«MACBETH: Cos'è questo rumore?

SEYTON: È un grido di donne, mio buon signore.
[Esce]

MACBETH: Ho quasi dimenticato il sapore della paura.
Passato è il tempo in cui i miei sensi
Si sarebbero raggelati nell'udire un grido
Notturmo, e i capelli mi si sarebbero rizzati,
Tremanti, a un racconto pauroso, come se in essi
Ci fosse vita. Mi sono saziato
Di orrori, e il terrore, familiare ai miei
Pensieri omicidi, non mi fa più sussultare.
[Rientra Seyton]
Perché quel grido?

SEYTON: La regina, mio signore, è morta.

MACBETH: Sarebbe dovuta morire, prima o poi:
Sarebbe venuto il momento per una parola siffatta.
Domani, e domani, e domani, striscia
A piccoli passi da un giorno all'altro,
Fino all'ultima sillaba del tempo prescritto;
E tutti i nostri ieri hanno illuminato
A degli stolti la via che conduce
Alla morte polverosa. Spegniti, spegniti,
Corta candela! La vita non è che un'ombra
Che cammina, un povero attore
Che si pavoneggia e si agita per la sua ora
Sulla scena e del quale poi
Non si ode più nulla: è una storia
Raccontata da un idiota, piena di rumore

E furia, che non significa nulla»⁹⁴.

La ragione per cui ho citato questi famosi versi è semplice. Quando si arriva a un verso come «Domani, e domani, e domani», il desiderio di verità spinge a segmentarlo in tre parti ben definite, per evitare una prosodia convenzionale. Ma qual è il risultato? Il significato di «Domani, e domani, e domani» racchiude al suo interno un senso di eternità. Inserendo lunghe pause, il secondo «e domani» rischia di suonare come un domani mattina, e il terzo può rimandare a tra un mese, o poco dopo. Una realtà così insensata può essere causata dall'importanza eccessiva attribuita alla punteggiatura, che rompe l'unità del verso. Sembra una cosa di poco conto, che, insieme all'esempio di *Romeo e Giulietta*, illustra tuttavia una questione di grande importanza.

Lo stile ha una sua realtà: che viene determinata dalla scelta delle parole, delle forme, del ritmo e dell'enfasi. Questa realtà artistica non può essere separata dal significato. Essa, inoltre, ha spesso un significato proprio. Non deve essere interrotta o alterata, ma penetrata e decifrata, se si vuole far emergere pienamente la realtà umana contenuta nel testo.

Un'opera teatrale elaborata in versi, o anche in una buona prosa, è come uno spartito musicale, ma si presta a una lettura meno esatta, poiché non si basa su uno schema matematico ad esso paragonabile. Occorre abituarsi a leggere un testo con occhio acuto già a prima vista, prestando attenzione alle annotazioni specifiche, recependo in maniera vigile e sensibile ogni indicazione di suono e ritmo.

È sufficiente? Certamente no. Senza una motivazione drammatica, una simile lettura rischia di condurre esclusivamente a una declamazione più o meno bella del testo, ma priva di significato. È improbabile che produca una recitazione convincente. La realtà psicologica, sociale ed emotiva deve essere chiamata in causa per dare sostanza alla forma. Allo stesso tempo, l'attore, che dipende dalle proprie risorse, deve evitare di accumulare elementi ispirati dalla realtà contemporanea ed estranei allo stile dell'opera, poiché creerebbe in tal modo un conflitto tra realtà e stile. Abbiamo visto che se la forma viene eliminata o alterata, anche il senso viene distrutto,

⁹⁴ Ricorro alla traduzione italiana di Agostino Lombardo: W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, Feltrinelli, Milano 2017, atto V, scena 5, pp. 102-103.

impedendo la produzione della giusta rivelazione. È possibile che ne risulti una rivelazione altra, forse di tipo anche più interessante, diversa tuttavia dalla realtà che il poeta ha cercato di esprimere nel suo testo. In un'opera elaborata in un certo stile, il senso non può essere scisso dalla forma. Il rispetto costante per la forma, la sensibilità nei confronti delle sfumature poetiche e del ritmo sono essenziali per il tipo di teatro forte che un attore classico, di fronte a un personaggio, deve creare.

Di fronte a un personaggio: arriviamo al punto cruciale. Come può un attore, che si confronta con un testo formale, entrare in contatto con il personaggio che deve interpretare?

Bisogna armarsi di estrema cautela, trattandosi di un'operazione molto complessa, ma allo stesso tempo così affascinante da giustificare gli infiniti sforzi di Stanislavskij per spiegare e chiarire un simile processo. Stanco dei cliché e della routine, egli ha analizzato cosa accade all'interno di un grande attore. Ha attinto dalla propria esperienza e dall'osservazione dei suoi colleghi. Ha studiato il lavoro degli attori e ha cercato di fare luce sul mistero della loro condotta come artisti e artigiani. Voleva mettere ordine nell'approccio al personaggio da parte dell'attore, razionalizzarlo – da qui deriva il suo 'sistema' o 'metodo'. Nel processo attraverso cui 'un attore si prepara', che ruolo hanno l'osservazione, le circostanze esterne, la memoria emotiva? Come si possono instaurare meccanismi e abitudini per liberare il subconscio? Quali benefici si possono ottenere dall'azione, dall'azione fisica?

Tutto ciò in Stanislavskij è perfettamente valido e illuminante, e non sorprende che gli attori americani abbiano adottato Stanislavskij così minuziosamente. Egli risponde alle esigenze del teatro americano. È giunto in vostro aiuto alle origini della vostra tradizione, che è una tradizione realistica.

Andiamo oltre. Stanislavskij, come Copeau in un'altra direzione, era un riformatore. Reagiva contro il teatro del suo tempo. Nell'epoca in cui ha vissuto, ha avuto modo di assistere alla fine del romanticismo e all'inizio del naturalismo. Il suo contributo è stato quello di elevare il naturalismo al livello del vero realismo.

Tuttavia, non sempre ne fu all'altezza. Fu vittima, talvolta, della sua stessa 'epoca'. Conoscete le note di regia di Stanislavskij per la realizzazione di *Otello*? Nel quaderno pubblicato, le motivazioni sono spesso naturalisti-

che. La realtà dello stile di Shakespeare non sembra essere presa in considerazione⁹⁵.

Nell'approccio a un testo classico, l'attore non deve correre, né catapultarsi sul personaggio. Non deve sottomettere il testo a un'impressione o a un sentimento del personaggio che siano prematuri. Non bisogna aver fretta di andare in scena e cercare di recitare, fisicamente ed emotivamente, troppo in anticipo. La comprensione psicologica ed emotiva di un personaggio deve avvenire attraverso un'intimità con il testo, non al di fuori di esso. È necessario saper aspettare, saper riflettere, in modo da rimanere liberi. L'attore deve essere come un guanto, aperto e flessibile, ma piatto, e rimanere piatto almeno all'inizio. Poi, a poco a poco, il testo, l'immaginazione, le associazioni suscitate dal testo penetreranno in lui e lo faranno vivere. Occorre prepararsi a far sì che il personaggio si insinui lentamente e animi il guanto, quel guanto che è l'attore, con il suo sangue, con i suoi nervi, con il suo sistema respiratorio, con la sua voce, con il lume del controllo consapevole che si accende e si spegne. L'intero e complesso meccanismo è all'opera; viene messo in azione dal testo; solo adesso Stanislavskij può rendersi utile – senza il suo sistema – per favore⁹⁶.

Il percorso che deve seguire l'interpretazione classica, a mio parere, è quindi diverso, all'inizio, da quello che deve seguire l'interpretazione realistica. Eppure, nella fase finale, entrambe si riducono alle stesse norme, consolidate dalle esigenze del realismo moderno. Si tratta di richieste valide. Favoriscono la sincerità, la semplicità, la chiarezza del significato.

Infine, intendo rispondere alla seguente domanda: «Un bravo attore realista è in grado di diventare un attore classico?».

Non esiste distinzione. Entrambi i registri richiedono la medesima arte,

⁹⁵ Saint-Denis si riferisce al quaderno di regia che Stanislavskij redige tra il 1929 e il 1930 per la sua seconda regia di *Otello*; il testo viene pubblicato in Inghilterra nel 1948. Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Stanislavsky Produces Othello*, trad. ing. H. Nowak, Geoffrey Bles, London 1948. La prima edizione russa delle note di regia per l'*Otello* del 1930 è del 1945; l'edizione curata da I.N. VINOGRADSKAJA è del 1994; entrambe sono pubblicate a Mosca per Iskustvo. Cfr. BELLINGERI, *Stanislavskij prova Otello*, cit., pp. 291-292.

⁹⁶ Ancora una volta, il lavoro di Stanislavskij viene enormemente semplificato e adeguato ai dettami dell'American Method, in funzione di una concezione del teatro che vede opporsi il realismo al registro classico, alla quale Saint-Denis ricorre per accorciare le distanze con la cultura teatrale dei suoi interlocutori.

da declinarsi con approcci diversi.

L'arte classica richiede, anche nei ruoli minori, un'adeguata conoscenza e un certo allenamento a lavorare con i vari stili. Non è possibile recitare i classici senza allenarsi; allenare la relazione tra un linguaggio distante e la realtà fin troppo intima che si ha dentro.

Il teatro classico, inoltre, richiede una sensibilità forte e controllata.

Soprattutto, richiede attori ben addestrati, con buone abilità di espressività corporea. I requisiti più importanti sono le dimensioni e le proporzioni del corpo, e l'entità, la qualità e la gamma della voce. Inutile aggiungere che tutto ciò deve essere accompagnato da un buon intuito artistico e da un buon temperamento. In sostanza, non c'è differenza tra recitazione classica e realistica. Solo, si tratta di due modalità che non si eseguono sullo stesso piano, ed è probabilmente per questo che l'arte classica impone una maggiore severità nella selezione degli attori.

Le opere classiche presentano molti passaggi che appaiono morti o vuoti. La bellezza della forma ha prevalso sulla sostanza. Se questi passaggi non vengono eliminati, l'attore deve fare appello al virtuosismo e alla speciale dote di far apparire credibile e gradevole anche ciò che è formale e superficiale.

Come abbiamo avuto modo di vedere, avere a che fare con lo stile al giorno d'oggi pone molti problemi. Mi chiedo se sia stato il disagio di questa difficoltà ad aver portato alla diffusione della stilizzazione. È una parola orribile, ma come altro descriverla? Ho sentito persone di teatro chiedersi a vicenda: «Sarebbe meglio allestire questo spettacolo in maniera realistica, o 'stilizzata'?». Posta in questi termini, la stilizzazione sembra in contrasto con il realismo fotografico. A volte è così: un lampione come simbolo di una strada dei bassifondi, e, in generale, una selezione di elementi che possano essere rappresentativi di una realtà distillata. Un grande debito nei confronti dell'espressionismo.

Il lato nocivo della stilizzazione è la sua nebulosità. Consente sperimentazioni in troppe direzioni diverse. Può influenzare l'aspetto delle cose e diventare persino sinonimo di manierismi decorativi. La stilizzazione è stata determinata anche dall'invasione sulla scena da parte del cubismo e delle arti plastiche. Essa va a braccetto con la fantasticheria e il 'divertimento'. Se si ha paura della serietà di uno spettacolo teatrale, allora lo si 'stilizza'.

La stilizzazione ha un'attitudine spiritosa, un atteggiamento ironico. Quante commedie del vero stile della Restaurazione divengono, se stilizzate, caricaturali o parodiche?

Preferisco lo stile, quello autentico, affrontato in maniera libera, senza imbarazzo. Lo stile non deve intimorire: è affascinante. Attraverso lo stile possiamo avvicinarci alla sorgente più ricca del passato. Lo stile dura. Lo stile non mente. È l'espressione di una comprensione reale, di una comunicazione profonda con il mondo e con i suoi segreti, dello sforzo costante dell'uomo a oltrepassare sé stesso.

Bisogna amare lo stile. Lo stile è la liberazione dal pantano del naturalismo.

Lo stile e la recitazione, la regia, la scenografia

In teatro, il ruolo del regista viene talvolta ingigantito, talvolta denigrato, ma è pur sempre dal suo lavoro che dipendono il produttore o il manager teatrale, per assicurarsi che uno spettacolo abbia il maggior successo possibile. Naturalmente anche l'attore protagonista è determinante, ma non a scapito del regista. Una messinscena teatrale ha bisogno del talento del regista, della sua personalità, della sua immaginazione, della sua forza di attrazione, dell'autorità che è in grado di esercitare nei confronti degli attori e di tutte le altre persone che collaborano allo spettacolo. Ha bisogno della fiducia che può ispirare. Il regista è il centro dell'organizzazione, è l'anello di congiunzione tra tutti i settori coinvolti in uno spettacolo moderno, i quali, estremamente specializzati, tendono a disgregarsi. È sinonimo di unità, è garanzia di intelligenza, di efficienza, di qualità. Io stesso sono un regista!

Negli ultimi cinquant'anni, le condizioni del teatro hanno elevato il regista a una posizione esaltante. A tratti odiato, adulato, amato, ha goduto di così tanti privilegi che si esita a discuterne.

Si è detto che nella prima metà del Novecento i registi abbiano dato al teatro un contributo creativo superiore a quello dei drammaturghi.

Per quanto riguarda la letteratura drammatica, non si tratta di un periodo particolarmente florido, ed è chiaro che, quando le opere teatrali vengono elaborate con una modalità di scrittura che si oppone al palcoscenico,

e quando i drammaturghi sono affascinati più dalle idee che dalle persone, allora il regista, vivendo e lavorando nel bel mezzo della realtà scenica, ha il coltello dalla parte del manico.

Sebbene possa essere opinabile, si direbbe che le innovazioni e i cambiamenti che hanno trasformato il teatro dalla fine del XIX secolo siano dovuti principalmente ad Antoine, Stanislavskij, Gordon Craig, Adolphe Appia, Granville-Barker, Max Reinhardt e Jacques Copeau, piuttosto che a Ibsen, Strindberg, Cechov, Shaw, Pirandello, Claudel, Giraudoux o O'Neill. Sono i registi a essere stati dei 'riformatori': si sono confrontati con ogni aspetto del teatro, e si sono dati molto da fare per cambiare la morfologia del teatro in cui lavoravano.

Negli ultimi cinquant'anni, abbiamo assistito al contributo del music-hall, agli esperimenti che i russi hanno svolto negli anni Venti, alle scoperte di Jean-Louis Barrault nell'adattamento delle opere di Faulkner, Knut Hamsun e Cervantes, e alle idee geniali di W.B. Yeats, sia poeta che drammaturgo; oggi osserviamo lo sviluppo della commedia musicale, il successo di Marcel Marceau e l'opera di Bertolt Brecht, anch'egli un riformatore della scena, la cui opera è ancora troppo recente perché sia possibile leggerne la reale portata; e assistiamo soprattutto alle conquiste del cinema, in cui il regista si è quasi sostituito all'autore: in un modo o nell'altro, tutto ciò sottolinea l'importanza dell'ambito in cui i registi hanno esercitato la loro influenza. Siamo ormai nel quadro della storia del teatro, e di quanto viene riportato nei libri; ciò che non è ancora stato notato, ma che io temo, è che il periodo di supremazia del regista stia iniziando a tramontare, almeno in Europa centrale e in quella occidentale.

In Europa, e in particolar modo in Francia, si tende a negare che il regista sia un artista creativo. Vedo la stessa tendenza a Londra. La politica di un'organizzazione teatrale londinese come il Royal Court Theatre, casa dell'English Stage Company⁹⁷, è quella di conferire un ruolo predominante al drammaturgo. La compagnia è strutturata in modo tale da stimolare la stesura del maggior numero possibile di opere contemporanee. I metodi di semplice messinscena di questi testi, lungi dal rovinarli, hanno il compito

⁹⁷ Tra i drammaturghi che hanno partecipato a quest'iniziativa, ricordiamo almeno John Arden (1930-2012), Edward Bond (1934-2024), Ann Jellicoe (1927-2017), Wole Soyinka (1934) e Arnold Wesker (1932-2016).

di esaltarne le qualità. Di sabato pomeriggio, si svolgono degli incontri con i giovani drammaturghi. Si scambiano idee e critiche. Un gran numero di persone è costantemente al lavoro per leggere le opere. Immagino siate stati mossi dalla medesima esigenza quando avete fondato la Playwrights' Company in America⁹⁸.

Qual è la ragione di questa tendenza? Si tratta semplicemente dell'oscillazione di un pendolo? Ho già evidenziato – in quanto uno dei temi di queste conferenze – quanto la nostra epoca abbia un'indole realista. Ovviamente, il teatro, come forma di intrattenimento, andrà avanti. Andrà sempre avanti. Ma anche la connotazione della parola 'intrattenimento' è cambiata notevolmente. La gente sta iniziando a preoccuparsi sempre di più del significato di uno spettacolo. Quando leggo l'elenco dei teatri sui giornali americani, rimango colpito dall'evoluzione degli spettacoli di off-Broadway. Per non parlare della stessa Broadway... Non intendo dire che il significato delle opere sia sempre soddisfacente, ma un significato c'è, ed è su di esso che viene posto l'accento, anche nelle commedie musicali. *West Side Story* non è semplice intrattenimento. La parte danzata, che è la più interessante, ha un significato. Dal dopoguerra, sembra essersi consolidata la necessità di opere contemporanee che affrontino la posizione dell'individuo nella società moderna. Questa tendenza è altrettanto evidente anche nei teatri inglesi e francesi.

E il bisogno di significato, sia esso umano, morale, sociale o addirittura metafisico, è naturalmente legato alla predilezione per il realismo, per la realtà in tutti i suoi aspetti. E la predilezione per la realtà va contro il puro esibizionismo, l'intrattenimento fine a se stesso. Va contro il regista spettacolare. Esige opere che abbiano qualcosa da dire.

Tuttavia, per dire effettivamente qualcosa a teatro, occorrono due cose: la sostanza e gli strumenti per esprimerla. In questo teatro di transizione, i drammaturghi sono come gli architetti, gli scenografi e i registi: tutti alla ricerca di forme, di metodi di trasposizione, di stile.

Se, dunque, sono le opere teatrali a venir prima di tutto, guardiamo alla loro evoluzione, prima di intraprendere un ulteriore esame del mestiere del regista.

⁹⁸ Tra gli autori francesi portati in scena da questa compagnia, citati anche da Saint-Denis durante le sue conferenze, spiccano soprattutto Giraudoux e Anouilh.

Per esprimere la realtà moderna in tutta la sua complessità, dobbiamo scoprire nuove forme: ed ecco che si mettono in moto la nostra curiosità, uno studio accurato del passato, nuove teorie e manifesti. I pittori e gli scultori lo hanno fatto prima di noi – il teatro arriva sempre per ultimo – ma ora, finalmente, siamo aperti a ogni tipo di influenza.

Innanzitutto, l'influenza dell'Estremo Oriente; dei teatri cinesi e giapponesi che, a scopo poetico, hanno concepito il palcoscenico girevole e i meravigliosi ponti che aggettano in platea; strumenti per nulla utilizzati ai fini del realismo concreto, ma per mettere lo spazio in relazione con lo scorrere del tempo.

In Giappone troviamo i testi e gli attori del teatro Nō, con il palcoscenico circondato dal pubblico su tre lati, con i costumi elaborati sugli attori come fossero costruzioni architettoniche; con i cori di cantanti e musicisti, con un senso di eternità.

Il teatro moderno, sulla scia di Bertolt Brecht, ama farsi chiamare 'epico' e questo aggettivo ha riscosso un notevole successo in Europa. In realtà, non si tratta che di un solo aspetto di quel movimento globale, generatosi grazie all'influenza dei teatri dell'Estremo Oriente. Yeats è stato il primo a scendere in campo. Thornton Wilder ha anticipato Brecht quando ha scritto un'opera come *Piccola città*. E la maggior parte delle opere di André Obey, messe a punto per la Compagnie de Quinze, come *La bataille de la Marne* e *Loire*, possono essere definite 'epiche'⁹⁹.

E adesso occorre guardare ai nostri classici dal medesimo punto di vista.

Non ci rivolgiamo ai classici solo per rispetto nei confronti del passato. Non intendiamo cristallizzarci a causa del rispetto. Guardando ai greci, agli spagnoli, al teatro elisabettiano, a Shakespeare come ai teatri cinesi e giapponesi, cerchiamo di trovare risorse per il mondo moderno che ci appartiene, per l'arte moderna, per il teatro moderno. Stiamo provando a riscoprire i segreti della composizione, della costruzione, del linguaggio, stiamo tentando di riscoprire cosa si intende per forma, in modo tale da poter esprimere la sostanza: perché il realismo moderno ha bisogno di nuovi strumenti con cui arrivare al cuore della realtà. Vogliamo sviluppare

⁹⁹ Gli spettacoli di Obey per la Compagnie des Quinze risalgono ai primi anni Trenta. Il debutto di *Piccola città* di Wilder avviene nel 1938, mentre, come è noto, il debutto dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, per esempio, la precede di dieci anni.

il realismo, non ucciderlo. Esiste un solo teatro ed è in evoluzione continua, con il trascorrere del tempo.

Non si tratta di dover allestire tutti i classici. Mettere in scena tutto Shakespeare, dal primo all'ultimo testo, in modo sistematico, mi sembra un'impresa inconcludente. Cercando di compiere una selezione, scegliamo i classici che possono essere interessanti ancora oggi.

Il ritorno alle grandi opere del passato deve essere realizzato in modo da attirare non solo gli studiosi, ma anche una consistente fetta di pubblico. Occorrono conoscenza e apprezzamento. Si tratta di un'iniziativa che dovrebbe far parte di una politica. La convinzione e l'abilità dei registi e dei produttori sono fondamentali.

Prendiamo ora in considerazione il regista e la regia.

Il primo problema per un regista è la scelta del testo. La scelta è importante, e dovrebbe fondarsi su un'idea. Mi è capitato spesso di assistere a una situazione straordinaria, che descrivo di seguito. Un regista viene chiamato e gli viene chiesto di dirigere un'opera. La legge, non gli piace, o non molto, e accetta, giustificando la sua indifferenza con una specie di virtù professionale, poiché è bene fare ciò che non piace (come se la carenza di amore potesse garantire una maggiore lucidità). Eppure, senza un impulso iniziale, la messinscena rischia di essere asettica e senza convinzione. Credo che il successo di una messinscena dipenda in primo luogo dallo scuotimento che l'opera suscita in chi la legge. Niente può sostituirsi a questo impatto iniziale, a questa prima rivelazione. Può darsi che appaia confusa o misteriosa, ma è sempre ad essa che occorre tornare per avere una guida. L'effetto che ha è sia quello di incitare, ma anche quello di frenare. La difficoltà non risiede nel trovare delle idee – l'immaginazione del regista è fertile, generalmente – ma nel controllare le proprie, di idee. Se ci si concentra esclusivamente sulle idee, come l'attore che si impadronisce del personaggio troppo in fretta, si rischia di vedere solo un lato del testo, di semplificare o sistematizzare.

Lasciate che l'opera vi raggiunga. Leggetela più volte, e non in modo frammentario. La prima volta che la leggete, cercate di farlo senza interruzioni, in modo da ricavarne un'intuizione dell'insieme. Dopodiché, continuate a leggere, fino a che l'opera vi parli, fino a ricordare con facilità la sequenza degli eventi, i movimenti principali del testo e i passaggi di transi-

zione, fino a conoscerne chiaramente i punti deboli e quelli di forza. Riman-
date il più a lungo possibile la riflessione sulla messinscena vera e propria.

Non cercherò di dare una definizione di messinscena. È impossibile. I
tentativi sono stati numerosi. I modi di fare regia sono tanti quanti i registi.
È una questione empirica e personale.

Il mio obiettivo è quello di prendere in considerazione la messinscena
di una grande opera classica, in uno stile lontano da noi, come un'opera
shakespeariana o greca, per esempio. I problemi di messinscena che si ge-
nerano in questi casi sono i più immensi e i più evidenti che si possano in-
contrare, ma allo stesso tempo sono i più misteriosi e affascinanti.

Nell'affrontare una grande opera di stile, il regista si trova in una posi-
zione complessa. Deve essere obbediente e creativo allo stesso tempo. In
altre parole, se vuole mantenersi fedele al testo e trattarlo in maniera effi-
cace, il regista deve sostituirsi al drammaturgo estinto e ricreare l'opera.

È molto difficile trovare la propria strada sulla via della giusta sotto-
missione, pur rimanendo vivi, creativi e di ispirazione per gli altri.

La sottomissione non deve portare a un atteggiamento preconcelto,
erudito o pedante.

D'altra parte, l'invenzione non equivale alla fantasia. Lasciar andare li-
bera l'immaginazione, compiacersi, seguire le proprie inclinazioni, può sfo-
ciare non in una vera invenzione, ma in un'imposizione, nell'esibizione di
idee e stati d'animo personali, per quanto originali o brillanti possano essere.
Mi auguro che il tempo degli Amleti in chiave moderna, dell'applicazione
psicologizzante del complesso di Edipo, della sensazionale opposizione di
stili, sia giunto al termine. Vi faccio un esempio. È in discussione una pro-
duzione di *Sogno di una notte di mezza estate*. «Non sarebbe divertente fare il
Sogno in costume ottocentesco?», dice il regista, «con un coro di fate volanti
e la splendida musica di Mendelssohn?». Questo genere di stilizzazione e
di fantasia sono superati. Piuttosto che un approccio così superficiale, ab-
biamo bisogno di qualcosa di più profondo, di più vicino all'opera del
drammaturgo. Ciò che vogliamo è l'unione tra il significato, il cuore del si-
gnificato, così come può essere recepito dall'uomo moderno, e ciò che, in
una precedente conferenza, ho chiamato la realtà dello stile, che non può
essere separata dal significato.

Da quali elementi è composta la realtà dello stile?

– Costruzione e composizione. Composizione in termini musicali. Co-

struzione intesa in tutte le sue diverse declinazioni, e nel modo in cui esse vengono connesse.

– Ritmo. La relazione tra i diversi ritmi, dapprima considerati per grandi sezioni.

– Tono e colore del linguaggio, e di come il testo passa da un tono all'altro.

Non esiste significato, o costruzione psicologica, in un'opera teatrale che possa essere separata dallo stile. L'uno contiene l'altro. Lo stile ha il suo significato. È attraverso il testo e lo stile, e non a prescindere da essi, che il significato e la psicologia devono essere analizzati. Un Amleto freudiano o mistico rischierebbe di essere prosaico o esaltato, poiché una simile interpretazione non può che essere concepita dalla mente del regista a prescindere dalla realtà dello stile dell'opera. Una motivazione o un'interpretazione imposte, semplicistiche o sistematiche, non potranno armonizzarsi nell'attore che tenga conto delle varie esigenze del testo, o del suo potere di incantamento. Il testo ha un suo potere, crea un suo effetto: non deve entrare in alcun modo in conflitto con la motivazione psicologica. Questo è il problema più appassionante che gli attori e i registi moderni devono risolvere. Dalla sua soluzione dipendono la grandezza e la forza d'impatto dello spettacolo.

È dallo studio solitario dell'opera, lettura dopo lettura, alla scoperta dei significati intrinseci alla logica del testo, tenendo conto del ritmo, del colore e del tono, che il regista inizierà lentamente a rendersi conto di quale cast necessiti lo spettacolo: il temperamento degli attori, la loro natura, la statura e, cosa ben più importante per le opere classiche, la qualità e la forza della loro voce, i contrasti essenziali tra di loro – questi aspetti diverranno chiari in maniera graduale. Esiste una relazione tra la scelta degli interpreti nelle grandi opere classiche e nelle opere liriche. Alla Comédie-Française, in linea con le tradizioni del teatro classico francese, gli attori vengono ancora classificati in base al loro tipo, al loro temperamento e alla loro capacità vocale. La parola che si usa in francese è 'emploi', e tra gli 'emplois'¹⁰⁰ rientrano i padri, i giovani, le soubrette, primi e secondi servi, e così via; si tratta di una pratica che può opporsi eccessivamente alla 'realtà umana', ma che è naturalmente in linea con la 'realtà artistica'.

¹⁰⁰ Sia *emploi* che *emplois* sono in francese nel testo originale.

Nella fase iniziale del lavoro, anche lo spazio scenico dello spettacolo dovrebbe rivelarsi al regista. In primo luogo, la disposizione generale: quali scene devono essere rappresentate dove – sul fondo, avanti, di lato – è una sorta di geografia che deve essere compilata in anticipo, uno schema che mostri gli spostamenti principali dei personaggi, le loro entrate e le loro uscite: un piano del traffico. All’inizio, il processo di adattamento dell’ampia struttura dell’opera allo spazio scenico non deve essere limitato da motivazioni psicologiche dettagliate. Il testo deve respirare liberamente. Sulla scena moderna, il suo flusso non deve essere interrotto più di quanto non fosse sul palcoscenico elisabettiano, in cui «l’architettura era come musica congelata»¹⁰¹, e al quale rimane legato in modo inscindibile.

Lo svolgimento del dramma, la ‘geografia’ delle scene, il ‘traffico’: a partire da questi tre elementi essenziali, la disposizione della scena e le sue principali evoluzioni devono essere sviluppate in collaborazione con lo scenografo. Non si è ancora al punto di progettare la scenografia: stiamo pianificando in che maniera utilizzare lo spazio. A breve passeremo alla scelta della forma e del colore. Ma questa scelta non deve essere dettata da considerazioni decorative, bensì da considerazioni drammaturgiche, emotive e pratiche. La buona riuscita del progetto scenografico dipende dall’equilibrio mantenuto nella collaborazione tra scenografo e regista. Una totale libertà nello scambio di idee è certamente fruttuosa, a patto che il regista sappia cosa vuole e non si lasci gradualmente dominare dal talento o dall’utilità dello scenografo. Non ci si rivolge a uno scenografo al fine di impacchettare una messinscena elegantemente arredata e con gli abiti appropriati, né per presentare scenografie e costumi sensazionali che sbilancino la rappresentazione e nascondano gli attori. È un dato di fatto che molte produzioni siano implicitamente dirette da stilisti. Per quanto riguarda la scenografia, la forma e il colore dovrebbero offrire alla messinscena sia lo sfondo che una sorta di trampolino di lancio per l’azione. Gli attori con i costumi appropriati faranno il resto.

Tuttavia, la progettazione dei costumi ci porrà di fronte ai problemi più decisivi. Per prima cosa, una considerazione di carattere generale. Cosa ci aspettiamo dai costumi? A che tipo di utilizzo saranno destinati, in particolare in un’opera classica?

¹⁰¹ Qui Saint-Denis adatta al proprio scopo il noto aforisma di Goethe.

Sono rimasto molto sorpreso nel vedere una versione di *Come vi piace*, in cui le scene e i costumi erano ispirati allo stile di Watteau. Perché no? «Non sarebbe divertente fare *Come vi piace* nello stile del XVIII secolo?», disse il regista immaginario già menzionato. Ma non è tutto. Le gambe dell'attrice protagonista sono lungi dall'essere perfette. «Grazie allo stile di Watteau, verranno coperte»¹⁰².

Non metto in discussione l'adeguatezza dello stile settecentesco per *Come vi piace*. Era uno scherzo alquanto innocuo. In un caso come questo, ciò che mi sembra pericoloso è vedere lo stile di un'opera teatrale subordinato non solo a un periodo diverso, ma anche alla maniera specifica di un noto pittore di quel periodo. Lo stile di un'epoca, persino di un pittore, può essere un'ispirazione stimolante, ma nel momento in cui si inizia a portare sulla scena la copia di un capolavoro, si può forse produrre un grande effetto visivo, ma quasi certamente nella totale assenza di vita drammatica. Si copia invece di inventare. Si trasforma il teatro in un museo. Come può un costume copiato in questo modo valorizzare un particolare testo? L'attore è travestito: non è vestito. Inoltre, l'anacronismo può essere suggestivo, ma non è originale. È uno scherzo e nient'altro che uno scherzo. In una simile trovata è possibile che ci sia una certa rivelazione, ma come può adattarsi allo stile segreto che risiede nel cuore dell'opera di Shakespeare?

¹⁰² Nei *Fili del tempo*, Peter Brook rievoca il suo primo incontro con Saint-Denis, avvenuto nel 1946. Saint-Denis aveva assistito a una replica londinese di *Pene d'amor perduto*, diretto dal giovane regista, allora poco più che ventenne, per lo Shakespeare Memorial Theatre (che sarebbe poi divenuto la Royal Shakespeare Company) di Stratford-upon-Avon. Per l'ambientazione della commedia, Brook si era lasciato ispirare dal «mondo dell'Età dell'oro, puramente immaginario» dei quadri di Watteau: «St Denis si accomodò nella sua poltrona, tirò fuori la pipa, e spiegò che era un grave errore imitare quadri famosi, dato che il teatro è teatro a pieno diritto e la vera arte teatrale non dovrebbe riferirsi a nulla al di fuori di essa. [...] per molti anni non riuscii a comprendere la verità assoluta della sua critica: il teatro è il teatro e non una sintesi di altre arti». P. BROOK, *I fili del tempo. Memorie di una vita* [1998], Feltrinelli, Milano 2001, p. 45. È molto probabile che Saint-Denis si riferisca a questo episodio, cambiando il titolo del testo shakespeariano dell'aneddoto. Nel 1962, due anni dopo la pubblicazione di questo volume, Saint-Denis e Brook, insieme a Peter Hall, inizieranno la direzione congiunta della Royal Shakespeare Company. Il ricordo di Brook, inserito nella sua autobiografia redatta alla fine degli anni Novanta, rimarrà comunque benevolo nel descrivere il regista più anziano, che aveva criticato il suo operato: «Michel St Denis, un regista che a quei tempi era una leggenda». *Ibidem*.

Un costume deve essere fatto innanzitutto per essere indossato dall'attore. Deve aiutare l'attore ad agire fisicamente, senza cercare di imporgli il personaggio. Altrimenti l'attore diventa prigioniero del suo costume. Un costumista deve sapere come ci si sente a indossare un costume e a dover recitare in esso. Un buon costume dona libertà, e allo stesso tempo consente di entrare nel personaggio. Inoltre, all'interno di una determinata scenografia, dovrebbe stabilire un buon rapporto, per forma e colore, con lo sfondo. Le scenografie e i costumi, progettati con delicatezza, dovrebbero aiutare gli attori e il pubblico a cogliere il carattere generale e l'impatto emotivo della messinscena.

C'è anche la questione delle luci, ma costituisce un argomento troppo esteso per discuterne in questa sede. In una messinscena classica, con scenografie che si muovono rapidamente, l'illuminotecnica è di primaria importanza. Può bastare, spesso senza ulteriori elementi, a suggerire cambiamenti di luogo e di atmosfera.

Il resto dipende dal lavoro degli attori e dalla forza della concezione registica originale. La disciplina, essenziale quando si lavora, è la condizione di libertà in teatro. Libertà del regista, libertà dello scenografo, libertà dell'attore: è impossibile ottenere l'una senza l'altra. Senza questa libertà comune, credo sia impossibile raggiungere una completa realtà nella rappresentazione.

Non si tratta di assumere un atteggiamento semplicistico nei confronti dell'idea di libertà. Raggiungere la libertà è il lavoro di una vita. Ricordiamo come particolarmente fortunati i pochi spettacoli durante la cui preparazione abbiamo avuto la sensazione di essere liberi e di rendere liberi gli altri. Mi è capitato quattro volte, nella mia vita, di dirigere una compagnia in modo tale che la prova generale si svolgesse senza alcuna tensione, in un clima di fiducia, giustificata dall'approvazione del pubblico riscontrata il giorno successivo. Questo tipo di libertà significa maestria.

Ciò che mi interessa maggiormente, nelle attuali condizioni in cui versa il teatro, è come raggiungere questa libertà e come assicurare che permanga in modo costante e intimo.

La prima condizione necessaria affinché si verifichi questa libertà, senza la quale la realtà drammatica non può essere completa, è avere una scena coerente con lo stile dell'opera: un teatro con arco di proscenio per il naturalismo e per certe forme di realismo, o anche per alcune opere classiche

– tutti quei testi che hanno più o meno bisogno dell’illusione della vita vissuta. Ma per il resto, abbiamo bisogno del palcoscenico che ho cercato di descrivere nella mia ultima conferenza, emancipato, apertamente convenzionale, in cui il teatro è teatro, in cui l’attore è attore e l’azione drammaturgica è un’invenzione in cui il pubblico è portato a credere.

Non credo sia possibile la libertà, se le persone che lavorano insieme a uno spettacolo non si conoscono reciprocamente in maniera pregressa. Torno a quella realtà umana che è indispensabile alla realtà artistica. A mio parere, l’unità e la qualità di uno spettacolo, soprattutto se si tratta di un testo di stile, dipende soprattutto dalla qualità e dall’unità che devono essere presenti nella compagnia prima di iniziare a lavorare a uno spettacolo. Un regista deve conoscere gli elementi della sua realizzazione e i mezzi con cui darà vita al testo, prima di mettersi al lavoro. Deve conoscere i suoi collaboratori, gli attori in particolare, ma anche tutti coloro che parteciperanno alla preparazione dello spettacolo dietro le quinte, anche le figure di minor rilievo. (Pensate a quanto possa essere importante un direttore di scena). È dalla conoscenza reciproca e da un’intesa pregressa che la forza può sbocciare liberamente, e una concezione artistica radicarsi su basi solide.

Probabilmente sarò accusato ancora una volta di andare contro il presente. Sono stato accusato di formare persone per un teatro che non esiste¹⁰³. Sono consapevole di questo biasimo. Ho sentito dire che le persone

¹⁰³ Saint-Denis si riferisce all’Old Vic Theatre School, attiva a partire dal 1947, che chiude infatti nel 1952, dopo che il Board of Governors dell’Arts Council inglese decide di revocare il finanziamento statale che ne garantisce il funzionamento, ritenendo che la scuola tenda a formare gli attori per un teatro che non esiste. In un’intervista realizzata a Parigi il 31 ottobre 2016, Catherine Dasté, figlia di Marie-Hélène Copeau-Dasté e Jean Dasté, mandata a Londra dai genitori a seguire la scuola aperta dal cugino della madre, nel ricordare quelle circostanze, commenta così: «Era giusto preparare gli attori per un teatro che non esisteva, si trattava appunto di una creazione. Non bisognava preparare gli attori per il West End, per i teatri commerciali, per il teatro da boulevard. Eppure, è proprio per questa motivazione che hanno smesso di sovvenzionare l’Old Vic Theatre School». Si tratta di un commento non dissimile da quello rilasciato da Yvonne Mitchell, che si era formata presso il London Theatre Studio: «La mia scuola di recitazione non ha fatto nulla per prepararci al teatro di quei giorni, né per il decennio successivo alla guerra; tuttavia, tutti quegli insegnamenti sarebbero stati rilevanti per il teatro di oggi. In quegli anni, ciò che facevamo era considerato eccentrico, perfino “falso”, e infatti solo pochi tra noi, dopo quel training, sarebbero stati adatti al mondo di Shaftesbury Avenue». Cfr. Y. MITCHELL,

che lavorano nei teatri del West End, nei teatri da boulevard parigini e nei teatri di Broadway compongono una grande famiglia, che si conoscono tutti – gli attori lo affermano con voce commossa. E ci accorgiamo che in una certa misura è davvero così, soprattutto quando ci avviciniamo alla fine della nostra vita.

Ma è anche perfettamente falso. L'unico stile che questa grande famiglia può toccare è quello realistico. Guardate, però, Stanislavskij; guardate il Group Theatre americano. Non hanno forse apportato qualcosa di nuovo allo stesso realismo? I loro nomi non entreranno forse nella storia del teatro perché sono partiti da un tentativo di permanenza e continuità?

Cosa succede con i testi di grande stile?

Non so se siete d'accordo con noi francesi. Spesso ci lamentiamo del fatto che, anche nello stesso spettacolo, gli attori recitino in molti stili diversi. Come potrebbe essere altrimenti, quando esiste una tale varietà di stili; quando gli attori devono essere in grado di passare da Shakespeare a Clifford Odets e poi alla televisione?

L'unità nello stile si può ottenere solo lavorando insieme e abituandosi alle reazioni fisiche ed emotive reciproche. Occasionalmente si può avere successo anche senza di essa, e i registi e gli attori di genio si divertono a superare tali difficoltà: è molto più eccitante! Ma un teatro non può consolidare una politica artistica a meno che non riunisca un gruppo ben assortito di collaboratori, intorno a una compagnia stabile di attori, con un parziale rinnovamento annuale. Anche con una varietà di testi interessanti, il talento di un regista non è sufficiente a esprimere una politica senza la presenza continuava degli attori. Perché è la compagnia che conferisce il suo spirito al luogo. Il pubblico si affeziona agli uomini e alle donne che vede in carne e ossa.

Ho fatto una digressione. Per concludere, torno all'argomento centrale della conferenza.

Quale rapporto di lavoro si instaurerà tra gli attori e il loro regista?

La domanda mette in imbarazzo. Proprio in questo periodo, sto cambiando idea al riguardo e non posso iniziare a rispondere senza cedere a confidenze.

London Theatre Studio, in *My Drama School*, a cura di M. McCall, Robson Books, London 1978, pp. 79-90, p. 81.

Sono sempre stato combattuto tra due tendenze opposte: da un lato dare forma, dare valore plastico a uno spettacolo; dall'altro preservare la libertà dell'attore.

Credo che la disposizione di una scenografia, le relative posizioni degli attori, i movimenti, gli atteggiamenti, l'espressività dei loro corpi, il suono delle loro voci, abbiano da soli un potere di rivelazione immediato.

Ho studiato le forme del teatro greco e del teatro orientale. Ho una particolare propensione per la tragedia, abbastanza da desiderare che le mie attività di messinscena abbiano un valore formale. L'uso dello spazio scenico ha un significato preciso per me: due passi a destra, due passi a sinistra, anche un movimento quasi impercettibile può essere denso di significato. Dal sentire fortemente la necessità di un movimento, ad arrivare a imporlo agli attori, il passo è breve; invece, per far sì che un attore apprezzi la necessità di un movimento, occorre proporlo al momento giusto e nel modo giusto, anche con chi ha assoluta fiducia in te.

Aggiungo che, come attore, ho praticato spesso l'improvvisazione, che consiste nel provare e recitare nel modo chiamato dagli italiani 'alla improvvisare'¹⁰⁴. Si tratta di un mezzo di comunicazione all'interno del quale è l'attore a inventare tutto, entro un contesto prestabilito. Il regista non dirige, ma piuttosto 'consiglia' da fuori, agendo come una sorta di specchio. Questo tipo di libertà, per come l'ho vissuta sulla scena, è stata un'esperienza estremamente soddisfacente.

Come conciliare questi due modi di lavorare, dare una forma espressiva allo spettacolo e allo stesso tempo coltivare la libertà creativa dell'attore? Qui giace il segreto dell'arte teatrale. Ma non sono ancora riuscito a toccare la soluzione.

Nella mia ricerca, sono stato spronato da un uomo che ha quasi vent'anni meno di me, Jean Vilar, direttore del Théâtre National Populaire di Parigi¹⁰⁵. Qualche anno fa ha dato vita al Festival di Avignone, che ora costituisce un importante appuntamento annuale. È l'uomo che ammiro maggiormente nel teatro francese contemporaneo. Ho lodato le sue due regie del *Principe di Homburg* di Kleist e del *Don Giovanni* di Molière. È do-

¹⁰⁴ In italiano nel testo originale [sic].

¹⁰⁵ Da quando queste conferenze hanno avuto luogo, la compagnia di Jean Vilar è stata in scena sia a Londra che a New York [N.d.A.].

tato di un'organizzazione teatrale solida, dei migliori collaboratori sotto ogni punto di vista e di una compagnia stabile. Il suo teatro, il Palais de Chaillot, non è l'ideale, ma ha duemilacinquecento posti a sedere. Vilar ha approfittato di questa anomala dimensione per andare in scena a prezzi popolari e per ricreare in uno spazio chiuso le condizioni aperte e ampie che trova ad Avignone. C'è un palcoscenico molto grande, che Vilar ha ampliato ulteriormente costruendo un proscenio sopra alla buca dell'orchestra, collegando così scena e platea. Non utilizza luci di scena. Il palcoscenico aperto è illuminato da fari posti in platea e il sipario non viene mai calato tra pubblico e attori. Quando ho avuto modo di vedere il suo lavoro per la prima volta, sono rimasto molto sorpreso dall'utilizzo audace che fa dello spazio, limitandolo grazie all'uso delle luci. La scenografia per lui non è altro che uno sfondo. I suoi costumi sono generalmente ideati da pittori, non da scenografi, e potenziano l'attore attraverso forti blocchi di colore, senza dettagli futili. Utilizza la musica e il suono in maniera considerevole. Per dieci anni, prima della sua nomina al T.N.P., ha portato in scena Strindberg, Pirandello, Cechov e un gran numero di opere moderne. Si è formato alla scuola di Charles Dullin nelle discipline classiche, ma per natura è un realista latino, nato sulle rive del Mediterraneo. Desta in me interesse e perplessità perché in molti casi è riuscito a raggiungere la difficile armonia tra un approccio realistico e lo stile classico. Anche Laurence Olivier ci è riuscito, nelle sue regie di *Riccardo III* e *Re Lear*, per esempio; ma la tradizione francese è caratterizzata da un rigore superiore rispetto a quella inglese.

I processi di produzione, la messinscena, l'intero modo di lavorare di Vilar danno l'impressione di libertà, di una libertà nello stile. Come ci riesce?

Non l'ho mai visto durante le prove. I suoi attori mi hanno detto che non sempre provano abbastanza. Il suo direttore di scena si è lamentato del fatto che le scenografie non vengano studiate con sufficiente attenzione. Questi elementi suggeriscono la presenza di una certa trascuratezza, di una carenza di precisione. Eppure, ogni volta che ho visto un suo spettacolo, tutto sembrava perfettamente in ordine, mai meccanico, sempre denso di significato e di stile – con i fallimenti occasionali che sono consueti per ogni artista creativo. La mia perplessità cresceva.

Durante il viaggio in nave per venire qui, ho letto un libro che Vilar ha

appena pubblicato. Il titolo è *De la tradition théâtrale*¹⁰⁶. Quel libriccino mi ha subito colpito per la qualità del pensiero, per la concentrazione, per la densità. Non è mai banale. Al contrario, è lucido, semplice e preciso, mai nebuloso o filosofico, mai pretenzioso.

Vilar scrive che si tende sempre a provare sul palcoscenico troppo presto e troppo a lungo, dedicando troppo tempo e troppa attenzione a quello che chiamiamo allestimento, ma che credo gli americani chiamino ‘pianificazione dell’azione’¹⁰⁷. (Teniamo a mente che le sue idee presuppongono una compagnia stabile di attori di talento e con una buona formazione alle spalle). «Si dovrebbe», prosegue, «non solo dare fiducia all’attore, ma avere fiducia in lui. Non si ripone mai abbastanza fiducia nella sua intelligenza e nella sua sensibilità professionale. Un terzo delle prove dovrebbe essere dedicato alla memorizzazione e alla ripetizione del testo, quella che noi chiamiamo ‘répéter à l’italienne’¹⁰⁸. Quando si mette un attore in scena troppo presto, le sue reazioni fisiche vengono provocate in maniera avventata»¹⁰⁹, e Vilar scrive: «Dobbiamo provare molto» – in francese: «de corps au repos et le cul sur la chaise»¹¹⁰, che significa – «il corpo a riposo e il sedere sulla sedia». ‘Cul’ è una parola molto bella.

«È necessario», scrive ancora, «che la profonda sensibilità dell’attore, guidata dal regista, abbia il tempo di raggiungere per gradi il giusto livello». E più avanti: «Non c’è parte che non debba essere caratterizzata. L’interpretazione non può essere confezionata, non esiste buona recitazione senza caratterizzazione»¹¹¹. Molto illuminante. E Vilar non è affatto un

¹⁰⁶ L’Arche (Paris 1955) [N.d.A.].

¹⁰⁷ Traduco con *allestimento* ciò che Saint-Denis, in inglese, chiama *placing*, e Vilar, in francese, chiama *mise en place*. Con *pianificazione dell’azione*, invece, traduco quello che Saint-Denis, in inglese americano, chiama *blocking*.

¹⁰⁸ In francese nel testo.

¹⁰⁹ Qui Saint-Denis riassume e sintetizza il paragrafo II. *Nécessité de nombreuses lectures à l’italienne*, contenuto nel secondo capitolo dal significativo titolo *Assassinat du metteur en scène*; cfr. J. VILAR, *De la tradition théâtrale* [1955], Gallimard, Paris 1975, p. 24.

¹¹⁰ Ivi, p. 25.

¹¹¹ Anche qui, Saint-Denis, nel tradurre in inglese, trasforma leggermente il testo originale: «Il n’est pas de personnage qui ne doive être composé. Il n’est de bon comédien que de composition. Il n’existe pas de rôle qui ne soit de composition». *Ibidem*.

uomo che tenda alla caricatura. Il suo stile è cristallino. Dice anche: «L'allestimento (o la pianificazione dell'azione) e l'espressione fisica dovrebbero essere acquisite in modo relativamente rapido da un vero attore professionista, richiedendo circa quindici giorni di prove su quaranta»¹¹². Non è sorprendente? Non ho ancora capito bene come ci riesca. E ancora: «L'arte del regista è quella di suggerire, non di imporre»¹¹³. Questo lo sappiamo. «Soprattutto, non deve essere violento. Lo spirito dell'attore è importante quanto quello del poeta. Non si raggiunge la mente di qualcuno con la violenza. È dalla mente dell'attore, più che dalla sua qualità emotiva, che dipende la buona interpretazione di un testo»¹¹⁴. E ancora: «Un regista che non riesce a trovare il distacco dal suo lavoro durante le ultime prove, quando non è coinvolto, è solo un povero artigiano che perde la vista, che dimentica, povero sciocco, che prima di ogni altra cosa il teatro è 'un jeu'¹¹⁵ in cui l'ispirazione e il piacere bambinesco sono più importanti del sudore e degli scatti d'ira»¹¹⁶.

Mi piace la tendenza che questo atteggiamento rivela. Mi trovo sulla stessa lunghezza d'onda. Ricordo ancora una volta che quanto detto si applica a una compagnia stabile e ben formata, in cui voce, corpo e stile vengano allenati quotidianamente.

E tutto questo è legato all'idea di libertà, che è irraggiungibile senza un artigianato di prim'ordine.

Credo che questa libertà sia l'obiettivo supremo per un artista, che non può essere maestro nella sua arte fin quando non raggiunge il rilassamento e la naturalezza. L'arte classica aiuta a percorrere il difficile cammino verso la libertà. Vi aiuta ad acquisire un tocco leggero e la capacità di concentrarvi sull'essenziale. Allontanandovi dal fango del naturalismo, vi eleva al di sopra del vostro lavoro.

Credo che una disciplina classica vi fornisca strumenti più affilati con cui addentrarvi nelle profondità del realismo.

¹¹² Ivi, p. 27.

¹¹³ Ivi, p. 34.

¹¹⁴ *Ibidem*. In questo caso Saint-Denis traduce il francese di Vilar *âme* (anima), con l'inglese *mind* (mente), travisando almeno parzialmente il significato dell'opera da cui cita.

¹¹⁵ In francese nel testo.

¹¹⁶ Ivi, p. 31.

Per evitare i pericoli insiti nella pratica classica, occorrono una seria e ampia formazione, una buona cultura, e un lungo apprendistato. Dedicherò l'ultima conferenza a questo percorso di formazione e al mio lavoro all'Old Vic School.

La formazione per il teatro. L'Old Vic School

Le scuole di teatro sembrano suscitare l'ostilità di molte persone, in particolare modo di coloro che si occupano di teatro. Dicono che le scuole sono pericolose: o perché sono convenzionali e accademiche, perpetuando tradizioni prive di vita, o perché sono aggressivamente anticonformiste, diventando quindi di vedute ristrette, settarie e teoriche, se non addirittura isteriche; e non faccio fatica a concordare sul fatto che per i geni e per i vari artisti romantici sia meglio non seguire alcuna formazione in una scuola.

Spero, tuttavia, che scuole come quelle che ho promosso possano contribuire a risolvere alcuni dei problemi che il teatro del nostro tempo si trova ad affrontare: non avendo uno stile proprio, esso oscilla continuamente tra la poderosa tradizione classica e il notevole risultato del realismo moderno, ancora in piena evoluzione.

Come Louis Jouvet e Charles Dullin, appartengo alla scuola di Copeau. Ho visto il lavoro della scuola di Dullin, in cui si sono formati Jean-Louis Barrault e Jean Vilar. Queste due scuole, quella di Copeau e quella di Dullin, erano entrambe del tipo anticonformista.

Io stesso ho fondato e diretto tre scuole anticonformiste: il London Theatre Studio (1935-1939), l'Old Vic Theatre School (1946-1952) e l'École supérieure d'art dramatique di Strasburgo, che ho inaugurato nel 1954. Le due scuole inglesi hanno chiuso i battenti, ma attualmente in Inghilterra esistono tre scuole che affermano di seguire, più o meno fedelmente, i principi fondamentali del nostro insegnamento¹¹⁷. La scuola di Strasburgo, di-

¹¹⁷ Si tratta di scuole dirette da tre ex allievi di Saint-Denis all'Old Vic School. La prima è la London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA), allora diretta da Norman Ayrton (1924-2017), che insegnerà anche alla Drama Division della Juilliard School tra il 1974 e il 1985. La seconda è la Central School of Speech and Drama, allora diretta da

retta da mia moglie Suria Magito, continua a esistere. Rispetto alle prime due, ha la fortuna di subire meno 'pressioni'. Strasburgo sarà anche la capitale dell'Europa, ma è comunque un po' fuori mano.

Ho scelto di soffermarmi sull'Old Vic School perché gode di un'ottima fama, e ha sempre esercitato un'attrattiva vasta e popolare. È anche stata la più completa. Tra gli insegnanti, poteva annoverare alcune delle migliori personalità che abbia incontrato nel teatro inglese. Godeva del servizio esclusivo di uomini come George Devine e Glen Byam Shaw, miei vecchi amici. Tutti e tre insegnavamo nella scuola.

Queste tre scuole non esistevano finì a loro stesse. Condividevano il medesimo scopo. Formando persone in tutti gli ambiti del teatro, l'obiettivo era quello di favorire l'evoluzione dell'arte drammatica. Nel tentativo di dare spazio a tutti i mezzi espressivi caratteristici del nostro tempo, il fulcro del nostro insegnamento era costituito dalle discipline classiche. Sebbene il nostro intento sia sempre stato quello di arricchire il teatro moderno.

L'obiettivo concreto di tutte e tre le scuole corrispondeva al tentativo di creare una nuova compagnia di attori, e questo avvenne sin dalla prima esperienza didattica, il London Theatre Studio (L.T.S.). I suoi componenti hanno preso parte ai principali spettacoli che ho realizzato prima della guerra, sia all'Old Vic che nel West End. L'esito più recente di questa iniziativa è stata la fondazione, sotto la guida di George Devine, dell'English Stage Company, moderna sia nel repertorio che nell'assetto. È anche significativo che Glen Byam Shaw abbia diretto lo Stratford Memorial Theatre per quattro anni¹¹⁸.

Quali erano le caratteristiche principali di queste tre scuole?

Secondo il dizionario, un 'ensamblier' è «un artista che mira all'unità dell'effetto generale». Noi eravamo 'ensamblier'. La nostra ambizione era quella di sviluppare nell'individuo lo spirito di iniziativa, una certa libertà e il senso della responsabilità, a patto che si mantenesse pronto o pronta e capace di integrare le proprie qualità personali all'interno dell'ensemble.

Cercavamo di limitare il numero degli studenti il più possibile.

Non abbiamo mai lavorato a partire da o verso un sistema. Guardando

George Hall. E la terza è la Bristol Old Vic Theatre School, allora diretta da Duncan (Bill) Ross.

¹¹⁸ Prima che Peter Hall, nel 1960, la trasformasse nella Royal Shakespeare Company.

ai classici da un punto di vista moderno, abbiamo realizzato fino a che punto lo sviluppo artistico sia un processo estremamente complesso. Ogni estate rivedevamo e correggevamo le modalità del lavoro, consultando non solo gli insegnanti, ma anche gli allievi più dotati che avevano finito la scuola.

Al fine di creare, in maniera graduale, un'organizzazione teatrale viva e completa, abbiamo escogitato un modo per far capire al corpo docente e agli allievi la necessità di conservare un atteggiamento creativo nei confronti del proprio lavoro. Innanzitutto, incoraggiavamo l'invenzione e l'immaginazione. La scuola ha sempre avuto una vocazione in parte sperimentale; ma onde evitare presunzione e stravaganza, abbiamo mantenuto come principale intento pratico quello di servire interamente e sopra ogni cosa l'interpretazione, per cui nell'affrontare un testo importante fosse sano considerare l'autore come l'unica persona veramente creativa: il regista, lo scenografo e l'attore avevano il compito di cogliere l'intenzione dell'autore e ad essa sottostare.

La scuola proponeva un percorso di formazione attoriale e un percorso di formazione tecnica: i corsi per attori erano dedicati a giovani allievi tra i diciassette e i ventitré anni. A questo gruppo di studenti, abbiamo cercato di aggiungere un altro, aperto a giovani attori già formati e con una carriera avviata. Per il percorso di formazione tecnica, il limite di età era molto più elevato. Nella denominazione del corso abbiamo optato per l'umile aggettivo 'tecnico', al fine di sottolineare che l'esperienza concreta e persino manuale avrebbe prevalso sulla discussione di questioni teoriche o estetiche.

Per evitare che le tecniche dominassero e sostituissero l'invenzione, interferendo con la cosiddetta verità, abbiamo fatto ricorso a pochi altri principi fondamentali. Premurandoci che fosse chiara a tutti l'impossibilità di esprimere la verità, soprattutto la verità secondo uno stile teatrale, senza una tecnica fortemente sviluppata.

Nella mia esperienza, ho sempre raccolto i migliori frutti delle mie capacità teatrali lavorando con delle star inserite all'interno di una compagnia stabile. A scuola, tuttavia, non era rilevante ottenere risultati immediati, creando dive e divi a scapito della normale crescita degli allievi. Eravamo ben contenti di lasciare la coltivazione delle future stelle al duro lavoro, alla fortuna e al tempo.

Un'altra delle nostre principali preoccupazioni era quella di offrire agli studenti in uscita delle buone opportunità professionali, rifiutando allo

stesso tempo di considerarci come una macchina attraverso cui i giovani diplomati fossero obbligati a passare per distinguersi con la sicurezza di un impiego.

Nel lavoro interpretativo con gli allievi, preferivamo utilizzare opere intere o atti, piuttosto che singole scene, in modo che imparassero a considerare il rapporto con i compagni di scena e i relativi valori per le varie parti del testo drammaturgico. Per un lavoro dettagliato sul linguaggio e sullo stile di un testo, solo in circostanze eccezionali abbiamo estratto singole scene dalle opere teatrali.

Gli allievi lavoravano per lo più in gruppi; ciascun gruppo funzionava come una piccola compagnia, composta per metà da ragazzi e per metà da ragazze. Di anno in anno, ogni gruppo manteneva la propria configurazione¹¹⁹.

Quanto durava il percorso di formazione? In Inghilterra, il corso per allievi attori durava solo due anni. A Strasburgo, sono riuscito a conferire ai corsi per attori una scansione triennale – la sovvenzione concessa dallo Stato e dagli enti locali al Centro di Strasburgo era molto più consistente che in Inghilterra. L'esperienza mi ha dimostrato che tre anni è la durata minima per la buona riuscita di un corso di recitazione, soprattutto a causa della natura del lungo lavoro che deve essere fatto sulla voce e sulla pratica del linguaggio nei vari stili. Posso menzionare il fatto che in Russia la durata di un corso per attori è di quattro anni?

I corsi tecnici di base avevano una durata annuale, ossia il tempo necessario per formare un buon assistente di scena, e per selezionare un gruppo ristretto di studenti da ammettere a un percorso avanzato, nel quale gli aspiranti registi e scenografi avrebbero lavorato in coppia per uno o due anni. Al termine, potevano proseguire il loro apprendistato diventando istruttori assistenti della scuola, oppure direttori di scena e scenografi all'interno delle piccole compagnie formate dagli studenti migliori dopo il diploma. In Russia, il percorso di studi in regia o scenografia dura cinque anni.

Cercavamo di favorire un contatto costante tra i vari corsi, sforzo che si è rivelato di grande utilità per lo sviluppo e l'unità della scuola nella sua interezza.

¹¹⁹ Tale modo di suddividere la classe in gruppi di lavoro verrà ulteriormente sviluppato da Lecoq, nell'ideazione degli *auto-corsi*. Cfr. J. LECOQ, *Il corpo poetico*, cit., pp. 111-114.

Ogni anno, il percorso di formazione si concludeva con degli spettacoli aperti al pubblico. Di solito, a Londra, preparavamo due spettacoli completamente diversi, in modo da poter includere il maggior numero di stili possibili, offrendo agli attori varie opportunità. Allestivamo atti unici, oppure un atto intero di un testo. Nella parte finale del secondo spettacolo, proponevamo sempre un'opera sperimentale, spesso composta da un autore del nostro personale didattico. Un ambito in cui abbiamo sperimentato enormemente era la relazione tra musica, parola ed espressione corale. È così che abbiamo presentato opere molto diverse tra loro, come *La vita parigina* e *Fortunio* di Offenbach, *Down in the Valley* di Kurt Weill e un adattamento della grande leggenda finlandese *Kalevala*, che racconta la creazione del mondo secondo la tradizione popolare finlandese.

A Londra, tenevamo in scena questi spettacoli di fine anno per quindici giorni, aperti al pubblico pagante. Gli spettacoli venivano gestiti interamente dagli allievi, dal botteghino al centralino. Erano diretti dagli istruttori con l'aiuto dei loro assistenti. I costumi e le scenografie erano progettati e realizzati dagli studenti del corso tecnico avanzato. Gli allievi attori del primo anno contribuivano alla preparazione manuale dello spettacolo. Eravamo convinti che impiegare la loro manualità per una breve parte del loro percorso non avrebbe intaccato affatto la loro dignità di artisti.

A Strasburgo, nel nostro teatro, abbiamo messo in scena una sola rappresentazione, di un unico spettacolo, per poi portarlo in tournée per tre settimane. L'incontro con un pubblico diverso e il cambio di piazza quotidiano hanno permesso ai giovani attori di prendere confidenza con le condizioni teatrali più difficili meglio di qualsiasi altro modo potessi concepire.

In effetti, gli studenti avevano già cominciato a confrontarsi con il pubblico all'inizio del secondo anno, poiché chiamati a trasferire il loro senso della verità e della concentrazione dal lavoro privato nelle aule, agli spettacoli per il pubblico, con o senza quarta parete.

Temo di non aver ancora raggiunto il nodo essenziale della mia conferenza, ossia la vera natura della formazione. Se ho dedicato ampio spazio alla monotona enumerazione delle condizioni basilari su cui si fondava il nostro percorso, l'ho fatto proprio perché queste condizioni erano indispensabili per arrivare alla serena libertà e alla ferrea disciplina che sono necessarie per lavorare in modo creativo in teatro. La giornata di lavoro

iniziava alle nove del mattino e terminava alle cinque e mezza o alle sei del pomeriggio. Il sabato terminava all'una. Durante i periodi di prova più intensi, si proseguiva anche la sera.

Il primo trimestre era considerato di prova da entrambe le parti. Sia noi che gli studenti ci studiavamo a vicenda. Terminati i primi tre mesi, eravamo liberi di separarci. Da quel momento in poi, iniziava il vincolo reciproco che sarebbe durato per il resto del percorso, anche se alla fine di ogni anno ci riservavamo la possibilità di mandare via chi lavorasse male o mancasse di disciplina. Era vietato lavorare al di fuori della scuola, salvo previa autorizzazione da parte del direttore.

L'Old Vic School riceveva tra le quattrocento e le cinquecento domande di iscrizione all'anno. Il corso per allievi attori accoglieva trentacinque studenti, mentre il corso tecnico ne accoglieva venti. La selezione per la classe di recitazione prevedeva due audizioni e un colloquio. L'ammissione ai corsi tecnici si basava, per gli aspiranti registi, sulla stesura di un progetto di messinscena di un singolo atto preso da un testo classico; per gli scenografi, sulla progettazione di un numero limitato di scene e costumi per un'opera dello stesso genere. Gli scenografi, inoltre, dovevano presentare tutti i loro lavori precedenti di pittura, disegno, scultura, ecc.

Borse di studio: in Francia, la retta delle accademie accreditate è gratuita; questa è la regola. Se necessario, lo Stato o gli enti locali concedono borse di studio per il mantenimento. In Inghilterra, tutti pagano una retta. All'Old Vic School, tuttavia, due terzi dei nostri studenti beneficiavano di borse di studio. Le rette scolastiche venivano versate dall'istituzione di competenza direttamente alla scuola, in modo che il bilancio, anche se non completamente in pareggio, rimanesse sotto controllo. Le borse di mantenimento, il cui importo dipendeva dal reddito familiare dell'allievo, venivano versate direttamente agli studenti. Ci tengo a sottolineare che questo eccellente sistema è stato realizzato in Inghilterra grazie alla cosiddetta 'rivoluzione silenziosa'. Ha determinato un completo cambiamento nella tipologia di candidature ricevute, e di conseguenza nello spirito della scuola. Grazie al richiamo popolare dell'Old Vic, nella nostra scuola arrivavano giovani da tutto il territorio nazionale, dai paesi del Commonwealth e dagli Stati Uniti, molto spesso con accenti di varia provenienza, ricchi di espressività, che erano i benvenuti quando non troppo marcati.

Una scuola come quella che stavamo cercando di costruire non può es-

sere un'iniziativa per guadagnare denaro. Dovrebbe trovarsi nella posizione di poter limitare l'accesso a una professione sovraffollata esclusivamente a persone di talento. L'Old Vic School riceveva una sovvenzione annuale di 4.500 sterline. Che, per quanto generosa, risultava inadeguata.

Sono giunto finalmente al cuore del discorso: la vera natura del percorso di formazione, il suo intento, il suo contenuto, le sue modalità e i suoi strumenti.

Avevamo un duplice obiettivo:

1. Conferire realtà all'interpretazione di tutti gli stili teatrali, in particolare di quello classico, e raggiungere la massima libertà possibile nella pratica;

2. Ampliare la capacità espressiva dell'attore e fornirgli gli strumenti che gli consentano di cantare, danzare, eseguire sequenze di mimo e acrobatica, senza specializzarsi più di quanto un attore abbia bisogno.

Nell'espore il programma didattico che abbiamo cercato di realizzare, mi limiterò ai corsi per attori, tralasciando i corsi tecnici, sebbene ne riconosca l'importanza. Allo stesso modo, riuscirò a soffermarmi solo sugli aspetti principali della formazione, tralasciando i molti dettagli del curriculum.

Già dal primissimo giorno, si iniziava con l'allenamento tecnico del corpo (che è la prima necessità tecnica dell'attore), e poco dopo con quello della voce; seguiva un periodo di prove su un grande testo shakespeariano, per esempio, sotto la conduzione del direttore della scuola, della durata di tre settimane. Si trattava di un'operazione piuttosto spiacevole, denominata 'la prova'. Equivalva a buttare un cane in acqua, con la consapevolezza che non sarebbe annegato, per vedere come se la cava. Alla fine delle tre settimane, i membri dell'intero corpo docente si riunivano nel teatro della scuola per assistere all'esame. Era così possibile farsi un'idea delle capacità e delle attitudini di ogni allievo in scena. Ben più importante, il direttore della scuola aveva lavorato quotidianamente, per tre settimane, con i nuovi allievi. Aveva iniziato a conoscerli, ed era dunque in grado di guidare le discussioni che si sarebbero svolte durante la riunione generale degli insegnanti. Annotazioni sullo spettacolo alla mano, i docenti si confrontavano così da decidere come procedere con ciascun allievo. In una riunione allargata, a cui partecipavano sia gli studenti che il corpo docente, critiche e consigli accurati venivano condivisi con i discenti.

Le sessioni critiche erano una delle caratteristiche più importanti della scuola. Alla fine di ogni trimestre, si organizzavano delle sessioni sistematiche, mentre a metà trimestre se ne tenevano altre di carattere più informale. I membri del corpo docente venivano a conoscenza delle opinioni e delle inclinazioni degli altri insegnanti nei confronti dei singoli allievi, e gli stessi allievi prendevano l'abitudine a confrontarsi con le riflessioni critiche.

Una volta terminati gli esami e i riscontri, il percorso di formazione vero e proprio iniziava con la presentazione introduttiva dei principi fondamentali da seguire. Evitavo di trasmettere agli allievi delle teorie sull'arte drammatica. Cercavamo di guidarli gradualmente, in modo che avessero ben chiara la finalità di ogni fase del lavoro, scoprendone il significato lentamente, nella pratica.

La formazione di base poteva essere suddivisa in tre assi principali: quello culturale, quello tecnico, e l'asse centrale dedicato all'improvvisazione e all'interpretazione. Quest'ultima era la più importante.

Ogni sezione era affrontata da un punto di vista teatrale. L'atteggiamento accademico veniva evitato con accuratezza. Qualunque erudizione o considerazione intellettuale doveva essere motivata da necessità di carattere teatrale.

Per avvalorare questo principio, abbiamo cercato di garantire che, ove possibile, ogni nuova evoluzione tecnica o culturale presentata agli allievi avesse una giustificazione drammatica. Per esempio, lo studio della Commedia dell'Arte trovava la sua giustificazione perché serviva ad affrontare il lavoro pratico di improvvisazione con i personaggi comici. L'acrobatica veniva introdotta nel momento in cui gli studenti sentivano il bisogno di una maggiore libertà fisica, di migliorare il lavoro sul ritmo o di un controllo del proprio corpo che fosse più efficace.

Per assicurare che ogni aspetto della formazione fosse ispirato da necessità teatrali e che gli insegnanti non organizzassero i vari dipartimenti in compartimenti stagni, in primo luogo, alcuni corsi e alcune esercitazioni erano condivise tra docenti di materie diverse – voce e movimento, per esempio – e, in seconda battuta, il lavoro dell'intera scuola era ripartito in tre aree principali, con un direttore responsabile a capo di ciascuna. Ogni insegnante lavorava nell'ambito di una delle tre aree. In tal modo, per il direttore della scuola, era abbastanza semplice confrontarsi direttamente con i tre direttori suoi vice, e assicurare di conseguenza una relazione concreta tra di loro.

Di seguito le tre aree:

A. *Movimento* (il direttore di questa area manteneva un legame particolarmente forte con il lavoro dell'area di improvvisazione). Vi rientravano gli esercizi corporei per il rilassamento, la preparazione fisica, il controllo e il rafforzamento generale; l'espressione corporea, esercizi applicati a uno scopo o a uno stato d'animo che potessero favorire l'espressione teatrale: la danza, a partire dalle danze popolari di molti paesi, fino ai diversi stili delle danze d'epoca; la scherma e l'acrobatica per generare uno stato di prontezza nel rilassamento, che acuisse l'agilità e il controllo reattivo del ritmo.

B. *Linguaggio* (il direttore di questa area manteneva un legame particolarmente forte con il lavoro di area culturale e di interpretazione). Vi rientravano la voce e l'intonazione, la respirazione e il canto, la dizione e l'eliminazione degli accenti, l'eloquio all'unisono e il canto corale; la lettura e lo studio di opere letterarie di rilievo, la lettura di esempi di poesia non drammatica e di prosa in stili diversi; la pronuncia prosodica dei grandi stili drammatici.

C. *Improvvisazione e interpretazione* (strettamente legata sia al linguaggio che al movimento). Vi rientravano l'improvvisazione silenziosa e parlata (che affronterò più avanti); lo studio, tramite seminari e laboratori, di tre stili principali – tragedia classica, commedia classica e realismo in tutte le sue forme; la lettura di opere teatrali in tutti gli stili; la tecnica delle prove – l'esperienza di attraversare le varie fasi di prova con registi diversi; prove rapide di piccole scene, per sviluppare vari aspetti della tecnica scenica; cicli di lezioni per ampliare lo sfondo immaginativo del lavoro pratico sui testi d'epoca, storia della drammaturgia mondiale, storia dell'arte e del costume, in relazione ai grandi periodi drammatici; studio dei grandi romanzi su scala internazionale (per esempio, Defoe, Dickens, Balzac, Dostoevskij, Tolstoj); studio dello stile di un'epoca, in collegamento con i corsi tecnici, per l'uso di documenti e costumi, per la manipolazione di oggetti antichi (ad esempio, spade, ventagli, tabacchiere), per il movimento e per la danza in relazione alle maniere dell'epoca (ad esempio, riverenze, inchini, ecc.); e della musica d'epoca.

Le lezioni sullo stile rappresentavano il fulcro centrale dello studio e un'opportunità di lavoro comune a tutta la scuola.

Rientravano all'interno del programma anche le lezioni di trucco, lo studio dei grandi dipinti del mondo e le visite ai musei.

Lo studio delle materie culturali veniva affrontato principalmente nel corso della prima annualità.

Dopo il primo anno, alcune tecniche corporee venivano gradualmente abbandonate.

Lo studio del linguaggio e delle tecniche vocali, invece, proseguiva per essere sviluppato soprattutto durante l'ultimo anno.

Vengo ora alla questione più interessante, che è anche la più complessa.

Dicevo che durante il primo anno, e fino al termine del primo trimestre del secondo anno, l'accento era posto specialmente sull'improvvisazione. Subito dopo l'esame, e per un certo periodo, gli allievi venivano tenuti lontani dal lavoro sui testi drammaturgici, cioè dalle opere teatrali. Continuavano a fare molte ore di recitazione, ma lavorando con l'improvvisazione. L'intento era quello di permettere loro di scoprire in maniera autonoma, internamente, in cosa consista l'arte drammatica. Contestualmente, li mettevamo in contatto con testi non drammatici di stili diversi. Ci attenavamo a questo piano, in modo da impedire agli allievi di scimmiettare il testo di un'opera teatrale fin quando non avessero acquisito qualche cognizione sulla natura di una drammaturgia e su come ci si sente ad agire in scena. Allo stesso tempo, prendevano dimestichezza con il processo delle prove, con la lettura di una parte a voce alta e con il comportamento da adottare mentre si 'allestisce' uno spettacolo o 'si pianifica l'azione'. Questo è tutto il lavoro che veniva svolto durante il primo anno.

Giunti al secondo anno, gli studenti dovevano aver acquisito un'esperienza di base nella recitazione. Ora le prove potevano spingersi oltre, fino alla memorizzazione delle battute e alla prima rappresentazione di uno spettacolo.

All'inizio del secondo anno, la concentrazione degli studenti si estendeva al pubblico. Erano tenuti a mostrare i risultati del loro lavoro di improvvisazione a un piccolo pubblico, e, poco dopo, a presentare uno spettacolo intero, che comprendesse poesia, musica, canto e danza. Alla fine del secondo anno, portavano in scena, per un pubblico ristretto, il loro primo spettacolo di interpretazione di uno stile.

Cosa si intende con 'improvvisazione' e perché le attribuiamo un'importanza così imprescindibile? Perché riteniamo che in un simile campo d'azione, vuoto e aperto, il giovane allievo, costretto al massimo della concentrazione e dell'invenzione, possa sperimentare la vera essenza della re-

citazione, e possa essere condotto, in maniera quasi spontanea e inconscia, alla trasposizione mentale e fisica che lo stile richiede. In questa fase del lavoro, per un anno intero, egli recita in completo silenzio, senza l'ostacolo o l'aiuto di un testo scritto.

Le difficoltà sorgeranno quando, a tempo debito, giungerà il momento di unire l'improvvisazione silenziosa all'interpretazione di un testo, di usare l'una per animare l'altra. Crediamo che un attore creativo non possa mai dimenticare il tipo di soddisfazione che ha provato con l'improvvisazione, se l'ha sperimentata appieno. Con un po' d'aiuto, sarà in grado di traslare i benefici di questa esperienza creativa all'interpretazione di un testo drammaturgico. Inoltre, riteniamo che, in questa prima fase del suo lavoro, si possano mettere a frutto tutte le osservazioni fatte sull'arte dell'attore dai grandi maestri del passato, incluso Stanislavskij, con un'attenta selezione.

Per cominciare, durante le lezioni di improvvisazione, l'allievo indossa la divisa delle prove¹²⁰. È il più nudo possibile. Deve aggirare la coscienza di sé. Possiamo vedere il suo corpo che lavora, con tutte le sue qualità e i suoi difetti. Non ha alcun elemento scenografico. Sulla scena non c'è nulla, se non qualche sgabello, se lo desidera.

Man mano che il lavoro procede, l'allievo passerà da un livello iniziale, costituito dalla rappresentazione di azioni quotidiane, come svegliarsi, mangiare, tornare a casa, vestirsi e svestirsi, a stati d'animo resi più complessi da circostanze esterne. Inizierà presto a esperire il bisogno di concentrazione e osservazione; realizzerà l'importanza della memoria emotiva. Prenderà consapevolezza dell'uso dello spazio, del ritmo, della continuità dell'azione. Contestualmente, gli esercizi assegnati, per quanto semplici, non dovranno mai essere 'naturalistici': l'allievo deve scoprire da sé, in maniera indipendente, come rappresentare sulla scena le azioni naturalistiche che nella vita reale comporterebbero la manipolazione di oggetti. Quindi, progredendo, arriverà a rappresentare persone nell'esercizio del loro mestiere, per passare infine alla trasformazione: figure del circo, animali, persino esseri onirici. Il passaggio successivo sarà l'invenzione di uno scenario completo, con tutte le circostanze dettagliate, necessarie alla sua completa realizzazione¹²¹.

¹²⁰ Si tratta di una tutina molto semplice, di colore nero, indistinta sia per le allieve che per gli allievi, che lascia scoperte sia le braccia che le gambe.

¹²¹ Si confronti questo lavoro con quello di un altro allievo di Copeau, Étienne Decroux,

Nel lavoro svolto finora, l'allievo è rimasto se stesso. Non c'è stato alcun tentativo di caratterizzazione, né di psicologia.

L'improvvisazione silenziosa culminava nel lavoro con le maschere, maschere intere, della misura di un normale volto umano, semplici e armoniose, modellate sulle quattro età dell'uomo: l'adolescenza, la giovinezza, la maturità e la vecchiaia. Facendo utilizzare le maschere agli allievi, non puntavamo a risultati estetici, né era nostra intenzione riprendere l'arte del mimo. La maschera per noi rappresentava uno strumento transitorio che veniva offerto alla curiosità dell'allievo attore, nella speranza che potesse aiutarne la concentrazione, rafforzarne i sentimenti interiori, diminuirne l'autocoscienza e condurlo così a sviluppare le capacità di espressione esteriore. Una maschera è un oggetto concreto. Quando la si poggia sul viso, si riceve da essa un forte impulso a cui si deve obbedire. Ma la maschera è anche un oggetto inanimato che la personalità dell'attore porterà alla vita. Quando i sentimenti interiori si accumulano dietro alla maschera, il volto dell'attore si rilassa. Il suo corpo, reso più espressivo proprio dall'immobilità della maschera, sarà spinto all'azione dalla forza del sentimento interiore. Una volta acquisita la tecnica elementare per portare una maschera, l'attore inizierà a capire che le maschere non amano l'agitazione, che possono essere animate solo da azioni controllate, chiare e assolutamente semplici, che dipendono dalla ricchezza della vita interiore all'interno del corpo calmo ed equilibrato dell'interprete. La maschera assorbe la personalità dell'attore, e se ne alimenta. Riscalda i suoi sentimenti e raffredda la sua mente. Permette all'attore di sperimentare, nella sua forma più caustica, la chimica dell'arte drammatica: nel momento esatto in cui i suoi sentimenti sono al loro apice, sotto alla maschera, l'urgente necessità di controllare le proprie azioni fisiche costringe l'attore al distacco e alla lucidità. La subordinazione alla lezione della maschera permette all'attore di talento di scoprire uno stile di recitazione ampio, ispirato e oggettivo. È una buona introduzione alla recitazione classica. È una buona scuola preparatoria per la tragedia e per il dramma nei suoi stili maggiori. Gli scenari che prevedono l'utilizzo di un massimo di tre attori sono stati ricavati da momenti dram-

ideatore del mimo corporeo. A proposito, cfr. almeno gli studi a cura di M. De Marinis, *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1980; ID., *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993.

matici di grande impatto, da tragedie o da drammi classici. Più in là di così, l'improvvisazione silenziosa non può andare.

I costumi venivano sviluppati dagli attori, con l'aiuto degli studenti dei corsi tecnici, non da un punto di vista decorativo, ma per sostenere con forza il fine drammatico, per prolungare o esaltare i movimenti. Allo stesso modo, venivano aggiunti elementi scenografici appena abbozzati, rostri, gradini, paraventi e mobili minimale. Era concesso anche l'utilizzo di una musica semplice.

Questa fase del lavoro coincideva con accesi dibattiti sul teatro greco, sul teatro cinese e giapponese e sulle tragedie del XVII e XVIII secolo.

Prima del termine del primo anno, gli allievi avevano fatto esperienza dell'improvvisazione di gruppo. Gli scenari si basavano su tematiche di forte impatto, come la guerra, l'esodo, la traversata del Mar Rosso, le inondazioni, le catastrofi minerarie e così via. L'obiettivo era di consentire a ciascuno dei venti allievi di instaurare una relazione con i compagni nelle scene di massa. L'improvvisazione corale ricorreva all'uso del suono: un tipo di suono significativo ma inarticolato con cui si rivela l'umore di una folla, con l'aiuto, se necessario, di rumori e musica¹²².

All'inizio del secondo anno, si arrivava all'improvvisazione comica. Essa consisteva nell'invenzione di personaggi comici che dovevano esistere individualmente prima di potersi incontrare in scenari succinti. All'allievo veniva data la possibilità di utilizzare la parola, a condizione che fosse la forza del suo agire scenico a portarlo a parlare, evitando in ogni caso le chiacchiere o il nonsense forzato e consapevole. Spesso, dalle caratterizzazioni comiche, riscontravamo la nascita di un parlato autentico e genuino. Agli allievi era concesso l'uso di mezze maschere, nasi, imbottiture, travestimenti di ogni tipo, semplici elementi scenografici e oggetti di scena che favorissero la recitazione.

A sostegno di questo lavoro, venivano presentate conferenze sulla Commedia dell'Arte e sui comici del music-hall.

Questa fase sconfinava nel lavoro sul ritmo delle gag, sull'acrobatica,

¹²² Questa descrizione può essere confrontata con quanto scrive Lecoq riguardo al territorio drammatico del melodramma, in cui «sono coinvolti tutti i grandi sentimenti». LECOQ, *Il corpo poetico*, cit., pp. 125 sgg.

su tutti gli strumenti e le tecniche del comico, insieme al canto e alla pratica di strumenti musicali facili da maneggiare, come chitarra, flauto, fisarmonica, ecc.

Siamo giunti ormai alla fine del primo trimestre del secondo anno.

Da quel momento in poi, fino alla conclusione del corso, tutto si concentrava sull'interpretazione. Avrete notato che, fin dall'inizio del corso, era prevista una buona parte del lavoro pratico di interpretazione, ma in modo propedeutico. Gli allievi avevano studiato diverse tipologie di testi, avevano sperimentato le varie fasi di prova di opere teatrali, scelte tra i tre stili già citati, cambiando testo ogni cinque settimane. I loro corpi iniziavano ad avere una buona coordinazione e molti allievi, nel corso delle improvvisazioni, avevano iniziato a scoprire alcuni dei segreti intimi del lavoro dell'attore.

Ora dovevano imparare a combinare queste scoperte con la prosodia di testi difficili. Dovevano acquisire il controllo della respirazione, dell'intonazione della voce, dovevano sperimentare come gestire il dialogo in modo che non costituisse più un ostacolo alla scoperta della realtà e della verità nella recitazione. Realizzavamo così che alcuni allievi possedevano una speciale inclinazione per la parola e che la loro arte sbocciava grazie all'influenza dei testi drammaturgici; ma tutti avevano bisogno di migliorare il senso del ritmo e la qualità musicale della recitazione. Per un attore non è sufficiente farsi sentire: la sua voce deve tradurre la forma e il ritmo del testo in un suono significativo, e produrre le sottili modulazioni richieste dal significato e dal sentimento.

Può forse sembrare che insista troppo sulla forma e sulla tecnica. La verità è che, per controbilanciare la quantità di esperienza immaginativa acquisita dagli attori nei numerosi e diversi esercizi di improvvisazione, bisognava ora arrivare e padroneggiare la forma e lo stile per poter recuperare la libertà di invenzione. Fino ad allora, la recitazione creativa sarebbe rimasta un paradiso irraggiungibile.

Era in quel momento che il vero talento e il temperamento artistico cominciavano a manifestarsi. In loro assenza, emergevano emozioni disordinate, inventiva eccentrica ed esibizionismo tecnico.

Eravamo alla ricerca del significato e della realtà, che possono essere espressi solo tramite una forte tecnica vocale, a sua volta fondata sulla profonda comprensione della natura e della forma di un testo, in ogni suo aspetto.

L'addestramento all'interpretazione giungeva al suo apice, e al giovane attore veniva mostrato come evincere il significato di un'opera teatrale nel suo complesso: il significato delle diverse sequenze dell'opera, il significato della propria parte in relazione alle altre. Un giovane attore deve capire e tenere conto delle opinioni del regista dello spettacolo, perché è da queste opinioni e dal tipo di rapporto che si instaura tra l'attore e il suo regista che dipenderà l'unità dello spettacolo. A questo punto, il giovane attore, ricordando l'esperienza con l'improvvisazione, si trovava a dover affrontare l'ultima fase delle prove e, infine, a dare vita al suo personaggio, sia sul piano mentale che su quello fisico.

Il campo era ormai aperto. Si trattava solo di portare a termine un lavoro complementare. Tutti hanno acquisito la consapevolezza del fatto che ogni spettacolo va affrontato in modo diverso. Un attore deve sempre partire dal testo; ma nello stile realistico, il significato si trova spesso sotto alla superficie; e un lavoro eccessivo e troppo precoce su un testo di Cechov, per esempio, potrebbe rivelarsi estremamente dannoso. Per le opere di grande stile, come quelle di Shakespeare, in cui la morfologia del verso e le parole stesse conducono l'attore alla realtà dei personaggi, è vero il contrario.

A questo punto, ogni sorta di esercizi si può praticare senza pericolo. Per esempio: esercizi di accelerazione fine a se stessa, la celebre costruzione del crescendo, prove sbrigative per opere più semplici, e così via.

È fondamentale, tuttavia, che siate consapevoli del fatto che il vero lavoro sui problemi più complessi dell'interpretazione è iniziato già durante il secondo trimestre del secondo anno. Capite ora perché i tre anni sono assolutamente necessari? Capite perché i russi ne impiegano quattro?

Capite anche perché una scuola di recitazione ha bisogno di reclutare giovani, adolescenti? Noi miriamo allo sviluppo professionale completo di un artista unico: un artista che è il suo stesso strumento; un artista che, oltre alla necessaria intelligenza e persino all'accortezza che sono richieste per l'esercizio di qualsiasi arte, ha bisogno, all'inizio della sua carriera, di un pizzico dell'atteggiamento ingenuo e aperto che appartiene naturalmente ai bambini e che tende a scomparire con la fine dell'adolescenza¹²³.

Ovviamente sarebbe ottima cosa affiancare a questo corso di base un

¹²³ Riecheggia, in queste parole, la dottrina del gioco che Saint-Denis ha esperito durante il suo apprendistato con Copeau.

corso avanzato, destinato a giovani attori di talento, già formati altrove o già inseriti nel professionismo teatrale.

Una scuola di questo tipo non dovrebbe essere isolata. Dovrebbe essere connessa a un teatro attivo, i cui attori, di tanto in tanto, possano trovare proficuo tornare a scuola, per migliorare o sviluppare questo o quell'aspetto del loro talento. Inoltre, al quarto anno, la scuola dovrebbe avere la possibilità di formare una propria compagnia, in modo da poter mostrare al pubblico, in maniera appropriata, gli esiti originali del lavoro della scuola. Il giudizio del pubblico e della critica permetterebbero anche di falciare alla radice la pretenziosità, che può sempre insorgere nei giovani attori che sentono di aver ricevuto un trattamento 'speciale'.

In una scuola è possibile condurre ricerche che non possono essere intraprese altrove. È per questo motivo che una scuola audace e di buon livello può essere di grande aiuto al teatro. L'Old Vic School ha generato, nel corso del suo cammino, gruppi di persone che hanno continuato a lavorare insieme. In Inghilterra, nel Commonwealth e in alcuni paesi stranieri, questi gruppi svolgono un lavoro di qualità e di successo. Quest'anno, a Strasburgo, una compagnia creata da ex allievi sta girando il paese con opere di Molière e Thornton Wilder. Il gruppo ha ricevuto un notevole apprezzamento per la sua convinzione e per l'abilità attoriale.

Sono giunto alla fine di queste conferenze sul 'teatro classico' e sul 'realismo moderno'. Spero che siano state utili a chiarire la correlazione che esiste tra i due. Sono consapevole di essermi rivolto a un paese che sta sfornando una grande quantità di drammaturghi, registi e scenografi di talento, con ripercussioni a livello mondiale.

Il realismo americano, a teatro, sta suscitando interesse e riscontrando successo per molte ragioni. L'energia americana è provocatoria: nelle loro opere, gli autori mostrano alcuni dei problemi che turbano la società americana e non esitano a esporre, nei lati più intimi, le emozioni esasperate che agiscono sull'individuo.

Queste rivelazioni sconvolgono e provocano il vecchio mondo, eppure, allo stesso tempo, sono accolte con favore per la loro audacia. Non sempre arrivano a convincere, perché spesso risultano troppo personali. In ultima istanza, faticano a dare un'immagine vera e significativa delle tante sfaccettature dell'individuo americano.

Un'ansia simile è espressa dagli stessi drammaturghi americani. Nel 1958 Arthur Miller, in una conferenza ai New Dramatists¹²⁴, disse: «Credo che l'America sia giunta alla fine di un periodo, perché, di stagione in stagione, non facciamo che ripeterci... Si presenta un'opera dopo l'altra, in cui un giovane, solitamente un maschio, solitamente sensibile, è spinto alla rivolta autodistruttiva o all'impotenza dall'insensibilità dei suoi genitori, solitamente dal padre... Ad essere sbagliata non è la tematica, ma la sua incapacità di dilatarsi al punto di rivelare le cause ultime... La visione che sembra esserci in potenza in queste opere, non arriva a compiersi, e la loro potenziale grandezza e perfezione estetica rimangono in sospeso. E forse, cosa ancora più importante, in questa visione ridotta è implicito un decadimento dei nervi, un inaridimento della capacità di comprendere il mondo intero sulla scena e di scuoterlo fin nelle fondamenta, come storicamente il teatro è riuscito a fare... Ci rifiutiamo di proporre, sul palcoscenico, un livello di consapevolezza oggettiva almeno pari a quello che esiste comunemente nelle nostre vite al di fuori di esso».

Ma «un livello di consapevolezza oggettiva» è quello che si trova nel teatro classico. Ed è ancora Arthur Miller a dire: «Non chiedo qualcosa di nuovo, ma qualcosa di antico come il dramma greco».

Mi auguro che, nell'ambito della formazione per la scena, queste conferenze possano contribuire affinché la direzione del teatro americano, intenzionato a creare e a consolidare una tradizione drammatica, si diriga consapevolmente verso la ricerca di uno stile.

¹²⁴ Le registrazioni delle conferenze realizzate, tra il 1951 e il 1960, all'interno del ciclo New Dramatists Playwright Lecture Series, sono conservate nei Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound, presso la New York Public Library for the Performing Arts. Di seguito, il link alla descrizione della collezione, reperibile online: <<https://archives.nypl.org/rha/20458>> (30 novembre 2024).

Bibliografia

Elenco dei fondi archivistici

- Fonds Michel Saint-Denis (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi)
Michel Saint-Denis Archive (British Library, Londra)
Fonds Jacques Copeau (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi)
Fonds Jacques Copeau (Archives de Beaune)
Archivio privato di Marie-Hélène Dasté
Société d'Histoire du Théâtre (Parigi): La Compagnie des Quinze e Les Copiaus en Bourgogne (R15_2); Le Centre Dramatique de l'Est (R15_16); Le Centre Dramatique de l'Est e Stratford-upon-Avon (R6)
Correspondance d'André Obey (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi)
Fonds André Barsacq (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Richelieu, Parigi)
BBC Written Archives Centre (Reading)
Old Vic (London) Archive (University of Bristol)
Archives Départementales du Haut Rhin (Colmar)
Archives Départementales du Bas-Rhin (Strasburgo)
Archives du Théâtre National de Strasbourg (Strasburgo)
Archives de la Communauté urbaine (Strasburgo)
Royal Shakespeare Company Archive (Shakespeare Birthplace Trust Library and Archive, Stratford-upon-Avon)
Michel Saint-Denis Fonds, National Theatre School of Canada (Montréal)
Société Radio-Canada (Montréal)
Juilliard School Archives (Juilliard School, New York)

Selezione dei testi di Michel Saint-Denis

- SAINT-DENIS, Michel, *Naturalism in the Theatre*, in «The Listener», vol. 48, n. 1240, 4 December 1952, pp. 927-929.
- ID., *Theatre: The Rediscovery of Style*, Theatre Arts Books, New York 1960.
- ID., *The English Theatre in Gallic Eyes*, in «The Texas Quarterly», IV, n. 3, Autumn 1961, pp. 26-55.
- ID., *Stratford Studio*, July 1962, ff. mss., BL, Add. MS 81192.
- ID., *Chekhov and the Modern Stage*, in «Drama Survey», n. 3, Spring-Summer 1963, pp. 77-81.
- ID., Simone Sanzenbach, *Stanislavski and Shakespeare*, in «The Tulane Drama Review», vol. 9, n. 1, 1964, pp. 77-84.
- ID., *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, Theatre Arts Books-Heinemann, New York-London 1982.

Altre fonti

- AARON, Stephen, *Rehearsal notes*, October 17, 1961, BL, Add. MS 81194.
- ADLER, Henry, *The Method of Michel Saint-Denis*, in «The London Mercury», Vol. XXXIX, N. 229, nov. 1938, p. 47-55.
- AGATE, James, *Two Great Plays and a Witty Revue*, in «The Sunday Times», 30 January 1938.
- ANTOINE, André, *La semaine théâtrale par Antoine*, in «L'Information financière, économique et politique», 5 avril 1920, p. 1.
- ARCHER, William, Harley Granville-Barker, *A National Theatre: Schemes and Estimates*, Duckworth, London 1907.
- BING, Suzanne, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di Denis Gontard, Editions Segher, Paris 1974.
- BROOK, Peter, *I fili del tempo. Memorie di una vita* [1998], Feltrinelli, Milano 2001.
- BROWN, Ivor, *Review of Three Sisters, Queen's Theatre (London)*, in «The Observer», 30 January 1938.
- BUFFON, *Discours sur le style* [1753], Librairie Hachette, Paris 1912.
- CARROLL, S.W., *A Brilliant Production*, in «The Daily Telegraph», 10 February 1938.

- CLURMAN, Harold, *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties*, Alfred A. Knopf, New York 1950.
- COPEAU, Jacques, *Un Essai de renovation dramatique. Le Théâtre du Vieux-Colombier*, in «Nouvelle Revue Francaise», n. 57, 1 Septembre 1913, pp. 337-353.
- ID., *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Les Nouvelles Editions Latines, Paris 1931, ristampa anastatica 1975; *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. Annamaria Nacci, Il Saggiatore, Milano 1962.
- ID., Leonard C. Pronko, *Once Again: Style*, in «The Tulane Drama Review», vol. 7, n. 4, 1963, pp. 180-191.
- ID., *Registres I. Appels*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis e Norman H. Paul, Gallimard, Paris 1974.
- ID., *Registres II. Molière*, a cura di André Cabanis, Gallimard, Paris 1976.
- ID., *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis, Norman H. Paul, Gallimard, Paris 1979.
- ID., *Registres IV. Les Registres du Vieux-Colombier II. America*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis, Norman H. Paul, Gallimard, Paris 1984.
- ID., *Journal, 1901-1948*, a cura di Claude Sicard, Seghers, Paris 1991.
- ID., *Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, a cura di Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis, Norman H. Paul, Gallimard, Paris 1993.
- ID., *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, a cura di Claude Sicard, Gallimard, Paris 2000.
- ID., *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, La Casa Usher, Firenze 2009.
- ID., *Registres VII. Les Années Copiaus (1925-1929)*, a cura di Maria Ines Aliverti, Gallimard, Paris 2018.
- ID., *Registres VIII. Les Dernières batailles (1929-1949)*, a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini, Gallimard, Paris 2020.
- DARLINGTON, W.A., *A Beautiful Production*, in «The Daily Telegraph», 29 January 1938.
- DEVINE, Harriet, *Being George Devine's Daughter*, Barkus Books, London 2006.
- EAD., *Looking Back: Playwrights at the Royal Court: 1956-2006*, Faber & Faber,

- London 2006.
- DUKES, Ashley, *The English Scene*, in «Theatre Arts Monthly», 23, n. 2, February 1939.
- DULLIN, Charles, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura di Daniele Seragnoli, ETS, Pisa 2005.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Poetry and Drama*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1951.
- FARJEON, H., *The theatre: Three Sisters (Queen's)*, in «The Bystander», 9 February 1938.
- GASKILL, William, *A Sense of Direction*, Faber & Faber, London 1988.
- GIELGUD, John, *Review of An Actor Prepares*, in «Theatre Arts Monthly», January 1937, pp. 31-34.
- ID., *Stage Directions*, Heinemann, London 1963.
- ID., *Early Stages*, Hodder & Stoughton, London 1974.
- ID., *An Actor and His Time*, Penguin, London 1979.
- ID., *Backward Glances*, Hodder & Stoughton, London 1990.
- ID., *Gielgud's Letters*, a cura di Richard Mangan, Weidenfeld & Nicholson, London 2004.
- GRANVILLE-BARKER, Harley, *The Exemplary Theatre*, Little, Brown & Co., Boston 1922.
- ID., *The National Theatre*, Sidgwick & Jackson, London 1930.
- ID., *Granville Barker and his Correspondents*, a cura di Eric Salmon, Wayne State University Press, Detroit 1986.
- GRIME, John, *Review of Three Sisters*, in «Daily Express», 29 January 1938, p. 15.
- GUTHRIE, Tyrone, *Theatre Prospect*, Wishart & co., London 1932.
- ID., *A Life in the Theatre*, McGraw-Hill, New York 1959.
- HAGGARD, Stephen, *I'll Go to Bed at Noon. A Soldier's Letter to his Sons*, Morley-Baker, Leeds 1969.
- HALL, Peter, *Peter Hall's Diaries: The Story of a Dramatic Battle*, a cura di John Goodwin, Oberon Books, London 2000.
- HALE, Lionel, *Review of Three Sisters, Queen's Theatre (London)*, in «News Chronicle», 1 February 1938, p. 9.
- HOUSEMAN, John, *Run-through. A Memoir by John Houseman*, Simon and Schuster, New York 1972.
- ID., *Final Dress*, Simon and Schuster, New York 1983.

- JOHNSTONE, Keith, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Methuen, London 1989.
- JOUVET, Louis, *Lezioni su Molière* [1965], a cura di Stefano Geraci, Officina dei teatri, Roma 2015.
- LANDSTONE, Charles, *Off-Stage: A Personal Record of the First Twelve Years of State Sponsored Drama in Great Britain*, Elek Books Ltd, London-New York 1953.
- LECOQ, Jacques, *Il corpo poetico* [1997], Ubulibri, Milano 2000.
- LEWIS, Robert M., *Voice Training Through Singing*, in «Educational Theatre Journal», Vol. XIV, Number 1, March 1962, pp. 59- 63.
- LINKLATER, Kristin, *La voce naturale. Immagini e pratiche per un uso efficace della voce e del linguaggio* [1976], trad. it. Alessandro Fabrizi, Elliot, Roma 2006 (oggi FrancoAngeli, Milano 2019).
- MCCALL, Margaret (a cura di), *My Drama School*, Robson Books, London 1978.
- MCCARTHY, Desmond, *Review of Three Sisters*, in «New Statesman and Nation», 5 February 1938, pp. 205-207.
- MITCHELL, Yvonne, *Actress*, Routledge and Kegan Paul, London 1957.
- OBEY, André, *Noah: A play in Five Scenes*, trad. ingl. Arthur Wilmurt, William Heinemann Ltd, London 1949.
- OLIVIER, Laurence, *Introduction*, in Michel Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, Theatre Arts Books, New York 1960, pp. 9-12.
- ID., Kenneth Tynan, *The Actor: Tynan Interviews Olivier*, in «The Tulane Drama Review», vol. 11, n. 2, 1966, pp. 71-101.
- ID., *Confessions of an Actor: An Autobiography*, Penguin Books, Middlesex 1984.
- ID., *On Acting*, Weidenfeld & Nicholson, London 1986.
- P.F.G., *Review of Three Sisters*, in «Time and Tide», 5 February 1938, p. 186.
- PISK, Litz, *The Actor and His Body*, Theatre Arts Books, New York 1976.
- POEL, William, *Shakespeare in the Theatre*, Sidgwick and Jackson, London 1913.
- RACINE, *Berenice* [1670], La nuova Italia, Firenze 1931.
- REDGRAVE, Michael, *Mask or Face: Reflections in An Actor's Mirror*, Heinemann, London 1958.
- ID., *In My Mind's Eye: An Autobiography*, Weidenfeld & Nicolson, London 1983.

- ID., *The Actor's Ways and Means*, Nick Hern Books Ltd, London 1995.
- SCHECHNER, Richard, Mathilde La Bardonnie, Joël Jouanneau, Georges Banu, Anna Husemoller, *Talking with Peter Brook*, in «The Drama Review: TDR», 30, n. 1 (1986), pp. 54-71.
- SHAKESPEARE, William, *Romeo e Giulietta*, trad. it. Silvia Bigliuzzi, Einaudi, Torino 2014.
- ID., *Amleto*, trad. it. Eugenio Montale, Mondadori, Milano 1993.
- ID., *Macbeth*, trad. it. Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano 2017.
- ID., *Coriolano*, trad. it. Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano 2002.
- SKINNER, Edith, *Speak with Distinction: The Classic Skinner Method to Speech on the Stage* [1942], a cura di Timothy Monich, Applause Theatre Book, New York 1990.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin, *An Actor Prepares*, trad. ingl. Elizabeth Reynolds Hapgood, Theatre Arts Book, New York 1936.
- ID., *Stanislavsky Produces Othello*, trad. ingl. Helen Nowak, Geoffrey Bles, London 1948.
- ID., *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963.
- ID., *L'attore creativo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, La casa Usher, Firenze 1980.
- ID., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, trad. it. Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanelli, Laterza, Roma-Bari 1996.
- ID., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, edizione riveduta e corretta a cura di Fausto Malcovati, trad. it. Gerardo Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1996.
- ID., *Notes artistiques*, trad. fr. Macha Zonina e Jean-Pierre Thibaudat, Circé, Strasbourg 1997.
- STRASBERG, Lee, *Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions*, a cura di Robert Hethmon, Theatre Communications Group Inc., New York 1965.
- ID., *A Dream of Passion: The Development of the Method*, Plume, New York 1987.
- SUSI, Lolly, *An Untidy Career: Conversations with George Hall*, Oberon, London 2010.
- SVETONIO TRANQUILLO, Caio, *Vita dei Cesari* [119-122 d.C.], Garzanti, Milano 2006²⁰.
- S.I.A., *Review of Three Sisters*, in «Stage», 3 February 1938.
- S.I.A., *The Old Vic*, in «The Economist», vol. CLX, n. 5622, May 26, 1951,

pp. 1225-1226.

USTINOV, Peter, *Dear Me*, Arrow Books, London 1998.

VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale* [1955], Gallimard, Paris 1975.

WORSLEY, T.C., *The New Old Vic*, in «Britain Today», n. 179, 1951, pp. 20-23.

Letteratura critica

Abirached, Robert (a cura di), *La Décentralisation théâtrale*, 4 voll., Actes Sud, Arles 1992-2005.

ALIVERTI, Maria Ines, *Jacques Copeau*, Laterza, Roma-Bari 1997.

EAD., *Il percorso di un pedagogo*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, La Casa Usher, Firenze 2009, pp. 9-88.

ALLAIN, Paul, *Suzuki Training*, in «The Drama Review: TDR», vol. 42, n. 1, 1998, pp. 66-89.

AQUILINA, Stefan (a cura di), *Stanislavsky and Pedagogy*, Routledge, London 2023.

ARONSON, Arnold, *American Set Design*, Theatre Communications Group, New York 1985.

AYKROYD, Phyllis, *The Dramatic Art of La Compagnie Des Quinze*, Eric Partridge, London 1935.

BALDWIN, Jane, *Chekhov, the Rediscovery of Realism: Michel Saint-Denis' Productions of Three Sisters and The Cherry Orchard*, in «Theatre Notebook», 1999, vol. III, n. 2, pp. 96-115.

EAD., *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Praeger, London 2003.

EAD., *Michel Saint-Denis: Training the Complete Actor*, in Alison Hodge (a cura di), *Actor Training*, Routledge, London-New York 2010, pp. 107-124.

Bartow, Arthur (a cura di), *Training of the American Actor*, Theatre Communications Group, New York 2006.

BELLINGERI, Edo, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2005.

BENEDETTI, Jean, *Stanislavskij. La vita e l'arte. La biografia critica definitiva* [1988], 2 voll., trad. it. Viviana Sicurella, Dino Audino, Roma 2007.

BILLINGTON, Michael, *Peggy Ashcroft*, John Murray, London 1988.

BLANCHART, Paul, *ad vocem* «Giraudoux, Jean», in *Enciclopedia dello spettacolo*,

- a cura di Silvio d'Amico, *Le Maschere*, Roma 1975², vol. V, p. 1336.
- BLUMENTHAL, Eileen, Julie Taymor, *Playing with Fire*, Harry N. Abrams, New York 2007.
- BODY, Jacques, *Jean Giraudoux*, Gallimard, Paris 2004.
- BOGDAN, Lew, *Stanislavski: le roman théâtral du siècle*, L'Entretemps, Saussan 1999.
- BROCKETT, Oscar G., Margaret Mitchell, Linda Hardberger, *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*, Tobin Theatre Arts Fund, San Antonio 2010.
- BULL, John, *British Theatre Companies: 1965-1979*, Bloomsbury, London 2017.
- BUTSCH, Richard, *The Making of American Audiences from Stage to Television: 1750-1990*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- CAPRIOLO, Ettore, *Il group theatre di New York (1931-1941)*, Cappelli, Bologna 1960.
- CARNICKE, Sharon Marie, *Stanislavsky and Politics: Active Analysis and American Legacy of Soviet Oppression*, in Ellen Margolis, Lissa Tyler Renaud (a cura di), *The Politics of American Actor Training*, Routledge, New York 2009, pp. 15-30.
- EAD., *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*, Routledge, London 2009².
- CARPONI, Cecilia, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Bulzoni, Roma 2023.
- EAD., *Tra ricerca estetica e acting training. Three Sisters di Anton Cechov diretto da Michel Saint-Denis (1938)*, in «Costellazioni», VIII, n. 23, febbraio 2024, pp. 47-63.
- CHAMBERS, Colin, *Inside the Royal Shakespeare Company: Creativity and the Institution*, Routledge, London 2004.
- CHANSKY, Dorothy, *Composing Ourselves: The Little Theatre Movement and the American Audience*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2004.
- CHINOY, Helen K., Toby Cole (a cura di), *Actors on Acting: The Theories, Techniques and Practices of the Great Actors of All Times as Told in Their Own Words [1949]*, Crown Publishers, New York 1970.
- COLEMAN, Terry, *The Old Vic: The Story of a Great Theatre from Kean to Olivier to Spacey*, Faber & Faber, London 2014.
- CONSOLINI, Marco, «*Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau*»: l'eredità

- controversa di Jacques Copeau*, in «Biblioteca Teatrale», 129-130, 1, 2019, pp. 147-162.
- CORNFORD, Tom, *Theatre Studios: A Political History of Ensemble Theatre-Making*, Routledge, London-New York 2021.
- CRISTINI, Monica, *La formazione dell'attore negli Stati Uniti prima dell'avanguardia. Dalla definizione del Metodo alle proposte dei suoi detrattori*, in «Antropologia e teatro», n. 15, 2023, pp. 22-43.
- CROALL, Jonathan, *Gielgud: A Theatrical Life*, Methuen, London 2000.
- ID., *John Gielgud: matinee idol to movie star*, Methuen Drama-Bloomsbury Academic & Professional, London-New York 2011.
- CRUCIANI, Fabrizio, *I Padri Fondatori e il teatro pedagogia nel Novecento*, in «Quaderni di teatro», anno VI, n. 23, febbraio 1984, pp. 38-46.
- CUPPONE, Roberto, «*Moi, je ne joue plus*», *L'Illusion di Jacques Copeau*, in «Teatro e Storia», vol. 29, 2008, pp. 333-360.
- D'AMORA, Mariano, *Respect for actors. Il Group theatre e la sua influenza sul teatro americano*, Bulzoni, Roma 2002.
- ID., *Viaggio verso l'attore. Percorsi di training fra Italia, Inghilterra e Stati Uniti*, Bulzoni, Roma 2007.
- DARLINGTON, William A., *Laurence Olivier*, Morgan Grampian Books, London 1968.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invenzione del quotidiano* [1990], Lavoro, Roma 2010.
- De Marinis, Marco (a cura di), *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1980.
- ID., *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993.
- ID., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
- ID., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- Deshpande Hutchinson, Anjalee, (a cura di), *Michael Chekhov and Sanford Meisner: Collisions and Convergence in Actor Training*, Routledge, New York 2020.
- DI PALMA, Guido, «*La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera*»: *Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copians*, in «Biblioteca Teatrale», 104, 4, 2012, pp. 13-51.
- ID., *Pensare lo spettacolo. Michele Galdieri tra Eduardo e Totò*, Bulzoni, Roma 2012.
- DONAHUE, Thomas John, *Jacques Copeau's Friends and Disciples. The Théâtre du Vieux Colombier in New York City, 1917-1919*, Peter Lang, New York

- 2008.
- ELDRIDGE, Sears A., Hollis W. Huston, *Actor Training in the Neutral Mask*, in «The Drama Review: TDR», vol. 22, n. 4, 1978, pp. 19-28.
- ELSOM, John, Nicholas Tomalin, *The History of the National Theatre*, Jonathan Cape, London 1978.
- ESSLIN, Martin, *Il teatro dell'assurdo* [1961], Abete, Roma 1975.
- FINDLATER, Richard, *Lilian Baylis: The Lady of the Old Vic*, Allen Lane, London 1975.
- GERACI, Stefano, *Cosa sono i libri di Louis Jouvet*, in Louis Jouvet, *Lezioni su Molière*, a cura di Stefano Geraci, Officina, Roma 2015.
- GIGNOUX, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale : Jacques Copeau-Léon Chanceler, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Edition de l'Aire, Lausanne 1984.
- GINZBURG, Carlo, *Il giudice e lo storico. Considerazioni al margine del processo Sofri* [1991], Quodlibet, Macerata 2020.
- GOETSCHÉL, Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945-1981*, Presses Universitaires de France, Paris 2004.
- GORDON, Mel, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio* [1987], trad. it. Giovanna Buonanno, Marsilio, Venezia 1992⁵.
- GOURMEL, Jean-Baptiste, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, tesi magistrale in Storia contemporanea, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2005.
- GREENWALD, Michael L., *Directions by Indirections: John Barton of the Royal Shakespeare Company*, Associated University Presses, London-Toronto 1985.
- HAINAUX, René, *Stage Design Throughout the World, 1970-1975*, Theatre Arts Books, New York 1976.
- HARDBERGER, Linda, *The New Stagecraft: Setting an American Style, 1915-1949*, The Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio 1997.
- HASSALL, Christopher, *The Timeless Quest: Stephen Haggard*, Arthur Baker Ltd, London 1948.
- HETHMON, Robert H., *Strasberg at the Actors Studio*, TCG, New York 1965.
- Hodge, Alison (a cura di), *Twentieth Century Actor Training*, Taylor & Francis, London 2000.
- Ead. (a cura di), *Actor Training*, Routledge, Abingdon 2010.

- HOLDEN, Anthony, *Laurence Olivier*, Atheneum, New York 1983.
- HYTNER, Nicholas, *Balancing Acts: Behind the Scenes at the National Theatre*, Vintage, London 2018.
- INNES, Christopher, *Designing Modern America: Broadway to Main Street*, Yale University Press, New Haven 2005.
- JACKSON, Russell, Adrian Poole, Peter Holland (a cura di), *Gielgud, Olivier, Ashcroft, Dench: Great Shakespeareans: Volume XVI*, Bloomsbury, London 2013.
- JULLIEN, François, *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra". Un altro accesso all'alterità* [2012], Mimesis, Milano 2014.
- JUMP, Sophie, *The Convergence of Influences on and Evolving Praxis of Mid-Twentieth-Century British Theatre Design (1935-1965) Through a Close Study of Selected Works by Motley and Jocelyn Herbert*, tesi di dottorato, University of the Arts London, 2016.
- KENNEDY, Dennis, *Granville Barker and the Dream of Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- KEOWN, Eric, *Peggy Ashcroft*, Rockliff Publishing Corporation, London 1955.
- LARSON, Oville K., *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*, University of Arkansas Press, Fayetteville 1989.
- LE FLEMING, Stephen, *Coping with the Outlandish: the English Response to Chekhov's Plays. 1911-1926*, in Miles Patrick (a cura di), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 54-63.
- LUCKHURST, Mary (a cura di), *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880-2005*, John Wiley & Sons, Incorporated, Hoboken 2006.
- LUNARI, Gigi, *Laurence Olivier*, Cappelli, Bologna 1959.
- ID., *L'Old Vic di Londra*, Cappelli, Bologna 1959.
- MACINTOSH, Fiona, *Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions*, in P.E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 284-323.
- MALCOVATI, Fausto, *Stanislavskij. Vita opere e metodo*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- ID., *Prefazione*, in Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. it. Gerardo Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1997.
- MANGO, Lorenzo, *Il Novecento del teatro: una storia*, Carocci, Roma 2019.
- MAZER, Cary M., *Actors or Gramophones: The Paradoxes of Granville Barker*, in

- «Theatre Journal», 36, 1984, pp. 5-23.
- McDONALD, Jan, *New Actors for the New Drama*, in Redmond, James (a cura di), *Drama and the Actor*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, pp. 121-139.
- McDONALD, Jan, *The 'New Drama'. 1900-1914*, Grove Press, New York 1986.
- ID., *Chekhov, Naturalism and the Drama of Dissent: Productions of Chekhov's Plays in Britain Before 1914*, in Miles Patrick (a cura di), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 29-42.
- McVAY, Gordon, *Peggy Ashcroft and Chekhov*, in Miles Patrick (a cura di), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 78-100.
- MILES, Patrick (a cura di), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- MISTRÍK, Milos (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, VEDA, vydavateľstvo SAV-Les Éditions de l'Amandier, Bratislava-Paris 2014.
- MOLLIKA, Fabio (a cura di), *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo studio del Teatro d'arte di Mosca*, Casa Usher, Firenze 1989.
- MORTEO, Gian Renzo, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Cappelli, Bologna 1960.
- MULLIN, Michael, *Design by Motley*, Associated University Presses, London 1996.
- NERI, Nicoletta et al., *Aspetti e figure del teatro inglese contemporaneo*, Giappichelli, Torino 1971.
- O'CONNOR, Garry, *Ralph Richardson: An Actor's Life*, Hodder & Stoughton, London 1982.
- ID., *The Secret Woman: A Life of Peggy Ashcroft*, Weidenfeld & Nicholson, London 1997.
- OLMSTEAD, Andrea, *Juilliard: A History*, University of Illinois Press, Champagne-Urbana 1999.
- ORECCHIA, Donatella, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, Genova 1996.
- PUPPA, Paolo, *Jacques Copeau e la ricerca del personaggio*, in «Biblioteca Teatrale», 4, 1972, pp. 124-147.
- PURDOM, Charles B., *Harley Granville Barker: Man of the Theatre, Dramatist and Scholar*, Rockliff, London 1955.

- RAILSBACK, Charles L., *Michel Saint-Denis and the Organic Theatre*, tesi di dottorato, Indiana University, 1996.
- READ, Piers Paul, *Alec Guinness: the Authorized Biography*, Simon & Shuster, London 2003.
- REBELLATO, Dan, *1956 and All That: The Making of Modern British Drama*, Routledge, London 1999.
- RIETTI, Francesca Romana, *Jean Louis Barrault e il linguaggio del corpo*, in «Teatro e Storia», voll. 20-21, 1998-1999, pp. 155-161.
- EAD., *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Bulzoni, Roma 2010.
- ROSE, Martial, *Forever Juliet. The Life and Letters of Gwen Ffrangcon-Davies, 1891-1992*, Larks Press, Dereham 2003.
- ROWELL, George, *The Old Vic Theatre: A History*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- RUFFINI, Franco, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», vol. 10, 1991, pp. 3-55.
- ID., *Stanislavskij e il «Teatro Laboratorio»*, in «Teatro e Storia», vol. 26, 2005, pp. 143-172.
- SALMON, Eric, *Granville Barker: A Secret Life*, Heinemann Educational Books, London 1984.
- SANDERSON, Michael, *From Irving to Olivier: A Social History of the Acting Profession in England 1880-1983*, The Athlone Press, London 1984.
- SCHAFER, Elizabeth, *Lilian Baylis: A Biography*, University of Hertfordshire, Hatfield 2006.
- SCHINO, Mirella, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Bulzoni, Roma 2008.
- EAD., *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- EAD., *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.
- SIDNELL, Michael J., *Dances of Death: The Group Theatre of London in the Thirties*, Faber and Faber, London 1984.
- SMITH, Ronn, *American Set Design 2*, Theatre Community Group, New York 1992.
- SPEAIGHT, Robert, *Shakespeare on Stage*, Little, Brown & Company, Boston 1973.
- ID., *William Poel and the Elizabethan Revival*, Heinemann, London 1954.

- SPENSLEY, Philip, *A Brief History of the National Theatre School of Canada*, in Michel Garneau, Tom Hendry (a cura di), *L'École: Le Premier quart de siècle de l'École Nationale de Théâtre du Canada, or The School: The First Quarter of a Century of the National Theatre School of Canada*, Les Editions Internationales Alain Stanke, Montreal 1985, pp. 11-25.
- STOREY, Taryn, *Devine Intervention: Collaboration and Conspiracy in the History of the Royal Court*, in «New Theatre Quarterly», 28, n. 4 (November 2012), pp. 363-378.
- STRACHAN, Alan, *Secret Dreams: The Biography of Michael Redgrave*, Weidenfeld & Nicolson, London 2004.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos, *A History of Collective Creation*, Palgrave, New York 2013.
- SZONDI, Peter, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950* [1956], trad. it. Cesare Cases, Einaudi, Torino 1982⁴.
- TAIT, Peta (a cura di), *The Great European Stage Directors Volume 1: Antoine, Stanislavskij, Saint-Denis*, Bloomsbury Publishing, New York 2021.
- TANITCH, Robert, *Olivier: The Complete Career*, Abbeville Press, New York 1985.
- TAVIANI, Ferdinando, *Teatri, società e modi di produzione*, in *Enciclopedia Italiana*, VI Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_(Enciclopedia-Italiana)/>), 26 settembre 2023], recentemente ripubblicato in Taviani, Ferdinando, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 2021, pp. 311-339.
- ID., *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "Dilemma" di Osanai Kaoru: Teatro Euroasiano, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», vol. 26, 2005, pp. 263-313.
- TREWIN, J.C., *The Turbulent Thirties; A Further Decade of the Theatre*, MacDonald, London 1960.
- TUMARKIN, Pola, *An Historiographical Reading of the Founding of Canada's National Theatre School*, tesi di dottorato, York University, Toronto 2016.
- TYNAN, Kenneth, *Alec Guinness*, Theatre Book Club, London 1953.
- VICENTINI, Claudio, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio* [1987], trad. it. Giovanna Buonanno, Marsilio, Venezia 1992⁵, pp. 214-258.

- WARDLE, Irving, *The Theatres of George Devine*, Jonathan Cape, London 1978.
- WATSON, Jan, *Sintesi di un'indagine sul training dell'attore negli USA*, in «Teatro e Storia», vol. 17, 1995, pp. 175-199.
- WILLIAMSON, Audrey, *Theatre of Two Decades*, Rockliff Publishing Corporation Ltd., London 1951.
- EAD., *Old Vic Drama*, Rockliff, London 1948.
- ZAZZALI, Peter, *Actor Training in Anglophone Countries: Past, Present and Future*, Routledge, London-New York 2022.
- ZEIGLER, Joseph Wesley, *Regional Theatre: The Revolutionary Stage*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977.
- ZIMMER, Heinrich, *Miti e simboli dell'India* [1946], a cura di Joseph Campbell, Adelphi, Milano 2018.
- ZUCKER, Carol (a cura di), *In the Company of Actors: Reflections on the Craft of Acting*, Theatre Arts Book-Routledge, New York 1999.
- ZUOLIN, Huang, *et al.*, *Tradition, Innovation, and Politics: Chinese and Overseas Chinese Theatre across the World*, in «The Drama Review: TDR», vol. 38, n. 2, 1994, pp. 15-71.

Indice dei nomi e delle cose notevoli

I nomi contenuti nei *Ringraziamenti* e nella *Bibliografia* non sono indicizzati.

- Aaron, S. 16n, 21n.
Abirached, R. 80n.
Adamov, A. 76.
Adler, S. 27.
Aliverti, M.I. 14n, 35, 67n, 68n, 85n, 106n.
Allen, J. 61.
Allgood, S. 46.
American Center for Alexander Technique 21n.
American Method 10n, 18n, 27, 96n, 102n, 110n.
Andersen, H.C. 48.
Anderson, J. 46, 90n.
Andrews, H. 47.
Anouilh, J. 48, 75, 114n.
Antoine, A. 71, 79, 84-86, 94, 113.
Appia, A. 113.
Arden, J. 113n.
Aristofane 75.
Artaud, A. 51.
Ashcroft, P. 41, 46-48, 55n, 56n, 89.
Ayrton, N. 128n.
- Baldwin, J. 14n, 18n, 20n, 58n.
Balzac, H. de 136.
Barrault, J.-L. 70, 76, 78, 79, 81, 90, 113, 128.
Barsacq, A. 91.
Baty, G. 79.
Baylis, L. 56, 73n.
Beaumarchais, P.-A.C. de 65.
Beaumont, F. 71.
Beckett, S. 76n, 77, 78n, 90.

Bellingeri, E. 10n, 86n, 110n.
Benedetti, J. 10n.
Benjamin, R. 45.
Bérard, C. 69.
Berio, L. 30n.
Bernstein, L. 104n.
bible [cfr. Juilliard bible]
Bigliuzzi, S. 106n.
Bing, S. 13n, 14n.
Blanchart, P. 75n.
Blau, H. 77n.
Blin, R. 77n.
Body, J. 75n.
Boleslawski, R. 10n.
Bond, E. 113n.
Brando, M. 6.
Braque, G. 69.
Brecht, B. 48, 70, 77, 90, 91, 113, 115.
Breuer, M. 41.
Bridges, J. 61n.
Brook, P. 16, 29n, 43, 61, 120n.
Brunetti, S. 18n.
Buffon 103.
Bulgakov, M. 47.
Burke, M.A. (Lady Cunard) 46.
Byam Shaw, G. 13, 42, 47, 55, 58, 89, 90, 129.

Cabanis, A. 35n.
Calderon de la Barca, P. 48.
Campbell, J. 38n.
Camus, A. 76, 90.
Capriolo, E. 60n.
Carnicke, S.M. 10n.
Carponi, C. 13n, 14n, 22n, 36n, 58n.
Cartesio 65.
Cecchini, P.M. 20n.

Cechov, A. 41, 46-48, 50, 56n, 58n, 64, 75, 87, 90, 97, 113, 125, 142.
Centre Dramatique de l'Est 13n, 18n, 19, 42, 47, 49, 80n.
Certeau, M. de 37n.
Cervantes, M. de 113.
Chapman, R. 18, 24, 62.
Churchill, W. 51.
Claudel, P. 76, 113.
Clavé, A. 80n.
Clurman, H. 27, 60.
Cocteau, J. 48.
Comédie-Française 42, 65, 67, 69, 70, 78, 79n, 84, 87, 97, 118.
Comici dell'arte 65, 135, 140.
Commedia dell'arte 68, 86, 92, 100, 135, 140.
Compagnie des Quinze 12, 15, 19, 34, 40, 41, 45, 49, 55, 64, 88, 89, 115n.
Consolini, M. 6n, 14n.
Copeau, J. 5, 6, 13, 14n, 18n, 19, 35, 38-40, 42, 44, 45, 49-51, 63-64, 67, 68, 69n, 71, 72n, 78, 79, 84-86, 88, 89n, 90, 106n, 109, 113, 122n, 128, 138n, 142n.
Copeau, M. 39.
Copeau, M.-H. [cfr. Dasté, M.-H.]
Copiaus 13n, 14n, 19, 22n, 35, 40, 41, 44.
Corneille, P. 45, 65-67, 69, 72.
Cornford, T. 6n.
Craig, E.G. 113.
Crawford, C. 27.
Cristini, M. 6n, 18n.
Crommelynck, F. 47.
Cruciani, F. 5, 10n.
Cruikshank, A. 46, 90n.

D'Amico, S. 75n.
D'Amora, M. 5n, 60n.
Damrosch, F. 59n.
Darlington, W.A. 55n.
Dasté, C. 122n.
Dasté, J. 42, 80n, 122n.

Dasté, M.-H. 50, 122n.
Davis, C. 48.
De Marinis, M. 139n.
Dean, B. 47n.
Decroux, É. 21n, 138n.
Defoe, D. 136.
Dehelly, J. 87.
Dekker, T. 46, 90n.
Delbo, C. 11.
Dench, J. 48, 55n.
Devine, G. 13, 41, 42, 46, 47, 55, 58, 89, 90, 129.
Di Palma, G. 5n.
Dickens, C. 136.
Doone, R. 46.
Dostoevskij, F. 136.
Drama Division (Juilliard School) 14n, 15, 16-20, 24, 29n, 30, 31, 36, 43, 59n, 61n, 63n, 128n.
Dressner, H.R. 17, 18n, 20.
Duchesne, J. (M. Saint-Denis) 12, 41, 42, 49, 51.
Dullin, C. 40, 67, 69n, 71, 78, 79, 90, 125, 128.
Duse, E. 9n, 10n.

Eckersall, P. 18n.
École des Quinze 14, 41.
École du Vieux-Colombier 13n, 40, 44.
École supérieure d'art dramatique 15, 21n, 42, 49n, 50, 61n, 128.
English Stage Company 113, 129.
Erskine, J. 59n.
Eschilo 65.
Esslin, M. 76n, 78n.
Euripide 48, 65.
Evans, E. 46, 89, 90n.

Fabrizi, A. 29n.
Farrah, A.E. 22n, 48.
Fasanelli, M.R. 10n.

Faulkner, W. 113.
Federicci, G. 6n.
Ffrangcon-Davis, G. 47.
Fiske, A. 50.
Fletcher, J. 71.
Freed, M. 21.
Freud, S. 72.
Ford Foundation 14, 16-18, 43.
Ford, J. 46, 71, 90n.
Fry, C. 75n.

Galdieri, M. 5n.
García Lorca, F. 47, 49.
Gaulle, C. de 74n, 80n.
Gautier, B. 40, 83n.
Gautier, M.-M. 40, 83n.
Geddes, N.B. 99.
Gémier, F. 69n, 71.
Genet, J. 76.
Geraci, S. 69.
Ghéon, H. 48, 50.
Gielgud, J. 12n, 41, 46, 48, 50, 55, 56n, 58, 89, 90.
Gignoux, H. 80n.
Ginzburg, C. 11n.
Giono, J. 48.
Giorgio IV (Prinny, principe del Galles) 59.
Giraudoux, J. 47, 48, 75, 113, 114n.
Goethe, J.W. von 119n.
Goetschel, P. 80n.
Gogol', N.V. 96, 97.
Goldoni, C. 44.
Gontard, D. 14n.
Goodner, C. 47.
Goodwin, B. 21n, 61.
Gordon, M. 10n.
Goring, M. 41, 46, 47.

Gourmel, J.-B. 6n.
Granville-Barker, H. 72, 113.
Griffith, R.E. 104n.
Gropius, W. 41.
Group Theatre (UK) 61n.
Group Theatre (USA) 10n, 60, 123.
Guerrieri, G. 10n.
Gueullette, T. 44.
Guinness, A. 46, 47, 89.
Guthrie, T. 41, 46, 56n, 89.

Haggard, S. 47.
Hall, G. 129n.
Hall, P. 16, 43, 51, 77n, 120n.
Hamsun, K. 113.
Hapgood, E.R. 10n.
Harris, A.S. 89n.
Harris, M. 89n.
Heywood, T. 71.
Hill, L. 75n.
Hill, M. 59n.
Hitler, A. 69n.
Holland, P. 55n.
Houseman, J. 16, 17, 18n, 20-22, 24, 25, 27-30, 31n, 36, 59n, 61.
Hugo, V. 70, 71.
Hunt, M. 47.

Ibsen, H. 64, 94, 102, 113.
International Theatre Institute (ITI) 23, 24, 43, 70n.
Ionesco, E. 76n, 77, 78n, 90.

Jackson, R. 55n,
Jean Bourguignon 35, 40, 44, 45.
Jellicoe, A. 113n.
Jones, R.E. 99.
Jonson, B. 71.

Jouvet, L. 11,40, 69, 75n, 79, 85, 86n, 90, 93, 128.
Joyce, J. 77.
Juilliard, A. 59n
Juilliard bible 20, 23, 24, 28, 31-33, 36, 37, 76.
Juilliard School 14n, 15, 16-20, 23, 24, 28, 29n, 30n, 31, 33, 36, 37, 42, 43, 59, 60, 61n, 63n, 128n.
Jullien, F. 9n.

Kafka, F. 77.
Kahn, M. 21n, 36.
Kazan, E. 27.
Kennedy, M. 47.
Kleist, H. von 124.
Knipper, O. 40, 87.
Kyd, T. 71.

La MaMa Experimental Theatre Club 21n.
La Fontaine, J. De 45.
La Potterie, C. de 30n, 40, 83n.
Landau, J. 61.
Langton, B.C. 47.
Laurent, J. 80n.
Laurents, A. 104n.
Lecoq, J. 6, 30n, 88n, 131n, 140n.
Leibowitz, J. 21n.
Lewis, R. 27.
Lewis, R.M. 29n.
Lincoln Center 18n, 59n, 60.
Lindsay, V. 41.
Linklater, K. 29n, 30n.
Lloyd, F. 47.
Lombardo, A. 57n, 108n.
London Theatre Studio 14, 15, 19, 41, 42, 48, 55, 61n, 89, 122n, 123n, 128, 129.
Luigi XIII, re di Francia 65.
Luigi XIV, re di Francia 65.

Luigi XV, re di Francia 65.
Lulli, J.-B. 65.
Lumley, F. 50.
Lunari, G. 55n, 90n.

Malcovati, F. 10n.
Magito, S. 13n, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 28-31, 32, 36, 37, 42, 43, 48, 51, 83n, 129.
Malraux, A. 79n, 80n.
Marceau, M. 21n, 113.
Marivaux, P. de 65, 70.
Markham, D. 47.
Marrey, J.C. (Baptiste-Marrey) 51.
McCall, M. 123n.
McNeil Lowry, W. 15, 16n.
McVay, G. 56n.
Meisner, S. 27.
Mendelssohn, F. 117.
Mennin, P. 16, 17, 29n.
Merimée, P. 48.
Metodo Feldenkrais 21n.
Miles, P. 56n.
Miller, A. 38, 144.
Mistrík, M. 51.
Mitchell, Y. 122n.
Modena, G. 9n.
Molière 11, 35n, 44-46, 65-70, 72n, 81, 85, 93, 106n, 124, 143.
Molina, T. de 46.
Montaigne, M. de 65.
Montale, E. 57n.
Montgomery, E. 89n.
Morpurgo, A. 10n.
Motley (casa d'arte e atelier) 89, 90n.
Moyes, P. 75n.
Mroczkowski-Ostroga, M. 40.
Mullin, M. 90n.

Musset, A. de 71.

Nacci, A. 14n.

National Theatre School of Canada 15, 19.

Nelson, H. 59.

Nemirovič-Dančenko, V.I. 96.

Nowak, H. 110.

O'Neill, E. 64, 113.

Oberlé, J. 41, 42.

Obey, A. 12n, 41, 45, 46, 48, 49, 88, 115.

Odets, C. 123.

Offenbach, J. 132.

Old Vic Theatre 13, 16n, 42, 47, 56n, 72, 73n.

Old Vic Theatre Centre 12, 13, 42, 47, 49, 58, 59, 90.

Old Vic Theatre School 13-15, 19, 21n, 42, 49, 58, 61n, 90, 122n, 128, 129, 133, 134, 143.

Olivier, L. 6, 41, 42, 46, 47, 53, 55, 57n, 59n, 89, 90, 125.

Olmstead, A. 59n.

Oscar Knie 22, 35, 40, 45.

Ouspenskaya, M. 10n.

Pascal, B. 65.

Perevoscikova, M.L. 86n.

Philipe, G. 69.

Pichette, H. 70.

Pirandello, L. 113, 125.

Pisk, L. 21n.

Pitoëff, G. 71, 79.

Planchon, R. 77n.

Plauto 45, 65.

Playwrights' Company 75n, 114.

Poel, W. 72, 73n.

Poole, A. 55n.

Poussin, N. 65.

Prince, H. 104n.

Proust, M. 77.

Puppa, P. 35n.

Rabelais, F. 64.

Racine, J. 65-68, 71, 72, 75, 94, 106n.

Redgrave, M. 41, 46, 47, 89.

Regnard, J.-F. 65.

Reinhardt, M. 113.

Renaud, M. 70n.

Richardson, R. 47, 48.

Robbins, J. 104n.

Rockefeller, J.D. III 18n.

Rockefeller Foundation 14n, 18n, 21, 60.

Rojas, F. de 45.

Rokison, A. 55n.

Rolland, R. 35n.

Ross, D.B. 129n.

Rowley, W. 46, 90n.

Royal Court Theatre 113.

Royal Shakespeare Company 15, 16, 19, 22n, 24, 29n, 43, 48, 120n, 129n.

Rueda, L. de 44.

Ruzante 45.

Saint-Denis bible [cfr. Juilliard bible]

Saint-Denis, Cha. 40.

Saint-Denis, Chr. [cfr. La Potterie, C. de]

Saint-Denis, J. 17n, 40, 42, 83.

Saint-Denis, M. [cfr. Mroczkowski-Ostroga, M.]

Saint-Denis, Suz. 39.

Saint-Denis, Sur. [cfr. Magito, S.]

Salacrou, A. 45.

Sanzenbach, S. 51.

Sarrazin, M. 80n.

Sartre, J.-P. 76, 90.

Schehadé, G. 76.

Schino, M. 9n.

Schlumberger, J. 39.
Scott, A. 16n.
Seldes, M. 21n.
Shakespeare, W. 44-49, 51, 55n, 56, 57n, 61, 70-72, 73n, 76, 78, 81, 88n, 89, 90, 94, 104, 105, 106n, 108n, 110, 115, 116, 120, 123, 142.
Shaw, Ge.Be. 64, 113.
Shaw, Gl.By. 13, 42, 47, 55, 58, 89, 90, 129.
Sicard, C. 14n.
Skinner, E. 21n.
Smith, E. 21n.
Sofocle 47, 48, 65, 90.
Sokolow, A. 21n.
Sondheim, S. 104n.
Sonrel, P. 91.
Soyinka, W. 113n.
Spencer, T. 61, 63n.
Stanislavskij, K. 5, 10, 40, 41, 50, 51, 60, 79, 86, 87, 94, 96, 97, 102, 109, 110, 113, 123, 138.
Stephens, J.F.M. 50.
Stevenson, R.L. 48.
Strasberg, L. 6, 18n, 27.
Stratford Studio 15, 16n, 19, 24n, 29n, 43.
Stravinsky, I. 48.
Strehler, G. 11n.
Strindberg, A. 76, 94, 102, 113, 125.
Supervielle, J. 46, 48.
Svetonio 67n.
Sweeting, D. 15.
Synge, J.M. 46.

Tacito 67.
Tagore, R. 40, 44.
Tandy, J. 46.
Tarasova, A. 40, 86n.
Terenzio 65.
Théâtre du Vieux-Colombier 12n, 14n, 19, 20, 39, 40, 44-46, 49, 51, 64,

67n, 68n, 69n, 71, 84-86, 88, 91.

Thompson, M. 16n, 17n.

Thorndike, S. 47.

Tito, imperatore di Roma 67n.

Tolstoj, L. 136.

Tony Award 21n, 75n, 104n.

Totò 5n.

Tourneur, C. 71.

Tumarkin, P. 15n.

Turgenev, I. 47.

Tynan, K. 57n.

Vanbrugh, J. 48.

Variot, J. 45.

Vauthier, M. 76.

Vicentini, C. 10n.

Vilar, J. 69, 70, 71n, 78, 79, 81, 90, 124-126, 127n, 128.

Vildrac, C. 85.

Villard-Gilles, J. 51.

Vinogradskaja, I.N. 110n.

Watson, J. 6n.

Watson, M. 6n, 61.

Watteau, A. 120.

Webster, J. 71.

Weill, K. 132.

Welles, O. 61n, 89n.

Wesker, A. 113n.

Whitehead, R. 75n.

Wilder, T. 49, 115, 143.

Wilmurt, A. 12n, 49.

Wise, R. 104n.

Woodman, W. 21n, 24.

Worsley, T.C. 49.

Yakim, M. 21n.

Yeats, W.B. 47, 113, 115.

Zazzali, P. 5n.

Zimmer, H. 38n.

Zola, É. 94.

“Teatro. La riscoperta dello stile”, pubblicato nel 1960, rappresenta il testo più significativo e rappresentativo del regista e formatore di attori Michel Saint-Denis. Lo scritto, incentrato sull’idea di stile, cardine dell’esperienza teatrale del pedagogo francese, è corredato da una sezione in cui sono raccolte nota biografica, cronologia degli spettacoli e cronologia dei principali testi da lui pubblicati. Nel saggio introduttivo, dedicato ai testi di Saint-Denis, Cecilia Carponi prende in considerazione la parabola teatrale dell’autore come il caso esemplare di un fenomeno ricorrente nel corso del Novecento, ma ancora poco studiato: la reintegrazione da parte delle accademie d’arte drammatica istituzionali delle pratiche sviluppate nei contesti della ricerca e della sperimentazione, nel pieno rifiuto del sistema teatrale e recitativo vigente.

Michel Saint-Denis

allievo e nipote di Jacques Copeau, Michel Saint-Denis (1897-1971) è oggi considerato uno dei pedagoghi più influenti negli Stati Uniti, secondo solo a Stanislavskij. E se anche l’Inghilterra lo designa come il fondatore del cosiddetto “Physical Theatre” (insieme a Lecoq), la Francia tarda a riconoscerne il ruolo nella trasmissione della cultura teatrale fermentata nell’officina di Copeau.

Cecilia Carponi

si occupa prevalentemente di storia del teatro, con particolare attenzione al lavoro e alla pedagogia dell’attore nel Novecento, attraverso una prospettiva volta a problematizzare e storicizzare i sistemi di trasmissione delle pratiche attoriali. Ha curato diversi volumi collettanei dedicati a progetti di teatro nel sociale, e nel 2023 ha pubblicato per Bulzoni la monografia “L’arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell’interprete”.