

Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia

Cecilia Carponi

Questa riflessione prende spunto da uno scenario inedito, *La guerre des filles et des garçons*, rinvenuto presso il Fonds Michel Saint-Denis (Bibliothèque nationale de France – Richelieu, Parigi) e messo a punto nel 1928 dall'autore svizzero Charles-Ferdinand Ramuz, da Jean Villard-Gilles e da Michel Saint-Denis per i Copiaus. Il «vague projet», mai sviluppato né portato in scena, è interessante soprattutto se messo a confronto con le altre creazioni collettive realizzate in Borgogna dagli allievi di Jacques Copeau. Infatti, in questo caso, la lingua puramente scenica dei Copiaus è alla ricerca di una forma drammaturgica strutturata e solida, contrariamente agli esperimenti precedenti e successivi, nei quali è la recitazione a guidare il processo creativo comune.

Il problema della drammaturgia: tra poesia e scena

Sebbene già a partire dal 1927 la presenza di Copeau all'interno del gruppo dei Copiaus sia ormai incostante, un tale ritrovamento ci obbliga a tornare sull'importanza che il Patron attribuisce alla drammaturgia. Copeau intende riscoprire le sorgenti del teatro e l'idea della *Comédie nouvelle*, ispirata alla Commedia dell'Arte, costituisce l'orizzonte ultimo – per quanto utopico – della sua ricerca. Come nota Claudio Meldolesi nel suo testo sul *dramaturg*,¹ quella portata avanti da Copeau è una ricerca fra letteratura e teatro, sin dall'adattamento de *I fratelli Karamazov* per il Théâtre des Arts di Jacques Rouché del 1911.

Già alla fine degli anni Quaranta, Francis Fergusson individua nel lavoro teorico e pratico di Copeau la forza motrice di quello che chiama «lo sforzo più considerevole per creare una poesia del teatro paragonabile a quella della tradizione».² Copeau si mostra insofferente al teatro dell'attore *cabotin* e dell'autore mediocre che prospera lungo i *boulevard* parigini tra fine Ottocento e inizio Novecento. È avverso al teatro dell'apparenza, della tecnica, dell'artificio, del divertimento, e si

¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Alla luce dell'ottone: fra Copeau, Jourdheuil, Bataillon, Dort e gli altri*, in Claudio Meldolesi e Renata Molinari (a cura di), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007, pp. 98-103.

² Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Princeton University Press, Princeton 1949; trad. it. di Raul Soderini, *Idea di un teatro*, Feltrinelli, Milano 1979³, p. 242.

propone di promuovere un rinnovamento della scena francese affinché in essa possa ripetersi il miracolo dell'arte. Al fine di purificare la forma drammatica, impegna le sue energie per creare un *milieu* culturale propizio: spinge l'attore all'esercizio dello spirito, avvicina il poeta al mestiere della scena, persegue l'accordo tra opera letteraria e architettura teatrale, e ricerca un'unità della rappresentazione.³ Nel 1931, nei *Souvenirs du Vieux Colombier*, Copeau riassume così il fulcro della sua vocazione: «Pretendevo di rivolgermi all'uomo nella sua interezza, fargli prendere coscienza di tutte le sue facoltà di espressione rispetto al teatro, mandare l'attore alla scuola di poesia e il poeta alla scuola della scena».⁴

Nel suo testo del 1971, Cruciani pone l'attenzione sulla differenza che intercorre per Copeau tra poeta drammatico e romanziere: occorre che il primo includa la scena, l'attore e il regista già nella fase di scrittura. «O, per lo meno, così è per il vero poeta drammatico, così è per Molière, così è per Shakespeare, nei quali l'attore, l'autore e il regista coincidevano».⁵ In un articolo del 1930, Copeau chiarisce il senso del suo indicare proprio Shakespeare e Molière come modelli: «Per mezzo loro non c'è più intermediario tra la creazione poetica e la sua realizzazione propriamente, tecnicamente teatrale. L'invenzione drammatica e la sua messinscena non sono che due momenti di un unico atto».⁶ Per Copeau, il rinnovamento del teatro si configura sempre più come un ritorno alle origini. Spinto dallo studio di Molière – che considera un «modello di trasformazione del *know how* degli italiani in scrittura poetica», come ha osservato Roberto Cuppone⁷ – e attraverso la ricerca per incrementare l'espressività del corpo dell'attore all'École du Vieux Colombier, il Patron risale alla Commedia dell'Arte, e di conseguenza all'interesse per la creazione di personaggi fissi moderni.

L'esperienza dei Copiaus in Borgogna costituisce senza dubbio il tentativo più radicale verso la *Comédie nouvelle*. Maria Ines Aliverti, nell'introduzione alla sua seconda antologia degli scritti di Copeau, parla del «passaggio obbligato per accedere a una concezione rinnovata del rapporto con il testo drammatico».⁸ Si tratta di una sperimentazione che non riguarda solo la figura autoriale, ma che

³ Cfr. Franco Cologni, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Cappelli, Bologna 1962, pp. 29-30.

⁴ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Latines, Paris 1931, ristampa anastatica 1975; *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di Annamaria Nacci, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 62.

⁵ Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 1971, p. 109.

⁶ Jacques Copeau, *Le poète au théâtre*, «La Revue des Vivants», maggio-giugno 1930, p. 769; trad. it. di Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau* cit., p. 109.

⁷ Roberto Cuppone, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, p. 349.

⁸ Cfr. Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Ead., La casa Usher, Firenze 2009, pp. 9-88, per la citazione p. 35.

implica un modo di fare teatro differente da quello praticato sulle scene parigine degli anni Venti, un teatro in cui autore e attore interagiscono al fine di partecipare in egual misura a una creazione comune. Questa nuova modalità di produzione degli spettacoli prevede dunque che le competenze drammaturgiche non siano di sola pertinenza degli autori, e che tutte le figure che contribuiscono alla creazione scenica siano effettivamente degli uomini di teatro *nuovi*.

L'insieme delle tecniche e degli esercizi che compongono l'opera pedagogica di Copeau, sommati all'aspetto ideologico, quindi etico e poetico, del suo percorso di apprendistato per attori, forniscono ai Copiaus un patrimonio di pratiche teatrali basate più sul linguaggio corporeo che sul registro declamatorio di derivazione letteraria. Si tratta di quella che Copeau chiama «la tradition de naissance»,⁹ ovvero un «distillato dalla reinvenzione delle pratiche teatrali del passato», dal teatro greco a Molière fino alla Commedia dell'Arte.¹⁰

Prendendo nuovamente in esame le esperienze e i fenomeni avvenuti tra la fine del 1924 e la prima metà del 1929, appare opportuno individuare le ragioni del naufragio dell'avventura in Borgogna nello scarto esistente tra il progetto di addestramento attoriale elaborato da Copeau, e le effettive dinamiche di produzione scenica adottate dai Copiaus. L'interesse suscitato da questa distanza consiste nella modalità in cui gli allievi-attori tentano di mettere in pratica i dettami della *Comédie nouvelle*, e quindi di produrre effettivamente degli spettacoli, svincolati però dalla guida autoritaria e talvolta castrante del Patron, che aveva sempre assegnato a se stesso il ruolo di *dramaturg*.

Le creazioni collettive

In larga parte, i Copiaus sono costretti a dipendere dal Patron, che si occupa di adattare i testi scelti alla compagnia, o di elaborarne di inediti sul modello dei classici. Allo stesso tempo, però, il gruppo inizia a lavorare collettivamente alla creazione di piccole drammaturgie per la scena. Ne è un esempio *La célébration du vin, de la vigne et des vigneronns*, andato in scena il 14 novembre 1925 a Nuits-Saint-Georges; in accordo con l'attenta analisi che ne fa Miloš Mistrík, questo spettacolo è a tutti gli effetti frutto di un lavoro collettivo, sebbene Copeau sia citato come unico autore dello scenario.¹¹

⁹ Cfr. Jacques Copeau, *Registres II, Molière*, a cura di André Cabanis, Gallimard, Paris 1976, pp. 73 sgg.

¹⁰ Guido Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, p. 17.

¹¹ Cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, vydavatel'stvo SAV, l'Amandier, Bratislava, Paris, Veda, Éditions de l'Amandier 2014, p. 101.

Soprattutto a partire del 1926, con il prolungarsi delle assenze di Copeau da Pernand-Vergelesses, i Copiaus intensificano il loro lavoro collettivo:¹² procedono con gli esercizi sull'improvvisazione, sul mimo, sull'utilizzo delle maschere e creano dei veri e propri tipi fissi che diventano i protagonisti di brevi *divertissement*. Questi componimenti vanno a unirsi alle scene improvvisate e arrivano a formare parti di spettacoli elaborati collettivamente: faccio riferimento a scenari come *La guerre*, *Les musiciens* e *Le printemps*, che costituiscono una trasposizione immediata delle tecniche apprese all'École du Vieux-Colombier, la cui proposta pone le basi per tutte le successive creazioni collettive dei Copiaus.¹³ Copeau sembra apprezzare l'esito di queste creazioni collettive. Tra il 25 e il 26 febbraio 1927 scrive nel suo diario: «I miei Copiaus mi mostrano la serie dei loro esercizi, che seguono quasi interamente la giusta via».¹⁴ Pochi giorni dopo, in una lettera alla moglie, si mostra fiducioso nel loro impegno: «Il loro lavoro mi dà grande speranza. A poco a poco vedo delinearci questa forma nuova che attendo da molto tempo».¹⁵

Nel 1927, i Copiaus iniziano a lavorare a uno spettacolo creato completamente da loro: si tratta di *La danse de la ville et des champs*, allestito per la prima volta a Mersault il 4 marzo 1928.¹⁶ Lo scenario è scritto da Saint-Denis con musiche di Villard, ma ha in realtà una lunga fase di gestazione. Nello spettacolo, che unisce danza, acrobatica, canto, mimo, maschere e improvvisazione, fa il suo debutto il tipo fisso creato da Saint-Denis, Oscar Knie. La trama dello scenario è quasi inconsistente: François vuole abbandonare la campagna per trasferirsi in città, ed è quindi costretto a lasciare la sua innamorata Jeanne che preferisce restare in Borgogna. Impreparato alla vita cittadina, perde il suo denaro ed è costretto a tornare in campagna; sulla via del ritorno incontra Knie, un borghese decaduto che vuole abbandonare la città per la Borgogna. Tornato a casa, François si sente rifiutato da tutti, e per riconquistare la fiducia dei suoi compagni dovrà salvare il villaggio da una tempesta mettendo a rischio la sua stessa vita. Alla fine, Knie scopre di aver ereditato un'ingente somma di denaro e offre la cena a François e Jeanne che si riappacificano.

¹² Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini, Gallimard, Paris 2017, pp. 312-314.

¹³ Ivi, p. 315.

¹⁴ «Mes Copiaus me montrent la série de leurs exercices qui presque tous sont dans la bonne voie». Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, a cura di Claude Sicard, Seghers, Paris 1991, par. 2: 1916-1948, p. 253. Salvo diversa indicazione, la traduzione in italiano è a cura di chi scrive.

¹⁵ «Leur travail me donne un grand espoir. Je vois peu à peu se dessiner cette forme nouvelle que j'attends depuis si longtemps». Lettera di Jacques Copeau a Agnès Copeau, 1 marzo 1927. *Ibid.*

¹⁶ Uno scenario dello spettacolo, incompleto, è conservato presso la Bibliothèque nationale de France – Richelieu (d'ora in avanti BnF – Richelieu), nel Fonds Michel Saint-Denis (d'ora in avanti FMSD). Cfr. Michel Saint-Denis, Jean Villard, *La danse de la ville et des champs*. FMSD, 4-COL-83/355(1-4).

In tutto lo spettacolo, è il gioco dinamico degli attori a prevalere sulla drammaturgia: attraverso un uso espressivo del corpo, i Copiaus ricreano la primavera che arriva dopo la fine dell'inverno, la natura che si risveglia, ma anche la vita frenetica della città, la confusione nelle strade, il lavoro meccanico. La pièce segue un ritmo sostenuto, gli attori entrano ed escono di scena e cambiano più volte costume. In accordo con la formazione ricevuta dal Patron, nello spettacolo creato dai Copiaus non c'è spazio per il gesto statico né per la declamazione tradizionale, tipiche caratteristiche dell'attore *cabotin*.¹⁷

La danse de la ville et des champs incontra una sincera approvazione da parte del pubblico; ma la critica, che ne loda la parola scenica creata dal corpo, dalla voce, dal movimento e dal gesto, non si risparmia nel constatare i problemi legati alla drammaturgia. Lo scenario, infatti, parte da un'azione estremamente semplice, e aspira a iscriversi nel lavoro di ricerca sulla *Comédie nouvelle*, ma, come nota Gontard nell'introduzione al *Journal de bord des Copiaus*, si tratta di un esempio ancora imperfetto, per quanto pieno di promesse.¹⁸ La reazione di Copeau allo spettacolo, ricordata da Villard nella sua autobiografia, sconcerta e ferisce profondamente i Copiaus: il Patron, che sembrava entusiasta al momento degli applausi, l'indomani si dimostra fin troppo duro, stroncando la messinscena.¹⁹ Al contrario, il *Journal de bord des Copiaus* riassume così il colloquio col Patron sullo spettacolo: «nell'esaminare quali sono stati i problemi, le difficoltà, “andare al nucleo e fargli dire i suoi segreti”, invece di abbozzare già la grande opera: se l'opera tragica deve esistere, essa sarà il risultato di queste esperienze».²⁰ Indipendentemente dalla reale reazione di Copeau, l'episodio mette in luce l'enorme distanza tra la prospettiva del maestro e quella della compagnia. Gli attori desiderano portare in scena ciò che hanno appreso nel corso di una lunga formazione; ma per Copeau il mimo, la maschera, la pratica corale e in generale l'ampliamento dell'espressione corporea non devono portare a creazioni teatrali autonome e originali, se non all'interno dello spazio del laboratorio. Per il Patron si tratta di un *work in progress* in vista di una creazione totale, da stabilire su fondamenta nuove e per un nuovo pubblico.²¹

¹⁷ Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 381-399.

¹⁸ Denis Gontard, *Introduction*, in Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di Denis Gontard, Segher, Paris 1974 pp. 31-32.

¹⁹ Cfr. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, Rencontre, Lausanne 1970, pp. 142-143. Il brano è tradotto in italiano da Di Palma. Cfr. Guido Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera» cit., p. 41, n. 49.

²⁰ Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., pp. 134-135. Anche per questo estratto, ho utilizzato la traduzione di Di Palma. Cfr. Guido Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera» cit., p. 41, n. 49.

²¹ Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 381-382.

L'anno seguente, i Copiaus lavorano a una nuova creazione collettiva, dal titolo *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*.²² Una prima elaborazione dello scenario, a opera di Saint-Denis e Villard con l'aiuto degli allievi, risale al 20 dicembre 1928; nel *Journal de bord des Copiaus* lo scenario viene così riassunto: «il fulcro centrale è un sogno, nel quale è necessario l'uso della maschera: interventi improvvisati di Michel e Dasté». ²³ Il debutto è previsto per marzo 1929, e i personaggi principali sono Knie e Monsieur César. Il processo creativo è apparentemente molto più rapido rispetto allo spettacolo precedente, per quanto incidentato: «Fine gennaio, lavoro sulle parti dei personaggi. I testi vengono messi per iscritto a causa della fretta e a causa dello stato non ancora pienamente sviluppato del personaggio fisso di Dasté: sulla base dei testi ritroveranno l'improvvisazione». ²⁴ Questa annotazione consente di denotare un aspetto fondamentale del *modus operandi* dei Copiaus, ovvero che l'elaborazione scritta delle parti segua il lavoro di improvvisazione; sovvertire la successione delle fasi del processo creativo corrisponde a una misura straordinaria causata dal poco tempo a disposizione e dall'acerbezza di una delle maschere-personaggio. L'imminenza del debutto prende il sopravvento, a discapito della scansione creativa. Eppure, per quanto eccezionale, il provvedimento non basta a far sì che lo spettacolo sia pronto nei tempi previsti, complici un inverno rigidissimo e l'influenza stagionale che colpisce gran parte degli attori. ²⁵ La première subisce diversi rinvii, e lo spettacolo debutta a Beaune il 27 aprile 1929.

In realtà, l'inversione dei passaggi creativi consente ai Copiaus di costruire una struttura drammaturgica più solida, per quanto la trama mantenga un intreccio semplice. Inoltre, *Les jeunes gens et l'araignée* dimostra un maggiore controllo sul linguaggio del corpo (pantomima, acrobatica e danza), al punto che una sequenza di oltre venti minuti è interamente mimata. Nella prospettiva dei Copiaus, convinti di aver se non raggiunto almeno intravisto la meta, César e Knie si propongono come prototipi della *Comédie nouvelle*. Convinzione peraltro alimentata dalla criti-

²² Il manoscritto completo si trova presso la BnF – Richelieu, nel Fonds Jacques Copeau, Fol-Col-1(52), ed è oggi pubblicato a cura di Mistrík: cfr. Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «*Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*», in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui* cit., pp. 259-378.

²³ «Invention du scénario dont le point central est un rêve, où s'impose l'emploi du masque : intervention des personnages improvisés de Michel et Dasté». Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 151.

²⁴ «Fin janvier, travail sur les parties des personnages. Les textes en sont écrits à cause de la hâte et à cause de l'état non encore pleinement développé du personnage fixe de Dasté : sur la base des textes ils retrouveront l'improvisation». Ivi, p. 154.

²⁵ *Ibid.*

ca, che arriva a individuare una parentela tra Knie e i personaggi della Commedia dell'Arte.²⁶

Come accaduto in precedenza, la materia narrativa rispecchia l'esperienza comune: César, seguito dal suo servitore Knie, si mette alla ricerca di un luogo incontaminato dove fondare una società nuova; allo stesso tempo, una comitiva di giovani trascorre la giornata in campagna, ma a causa di una lite, le ragazze decidono di proseguire la gita da sole. Per caso, i due gruppi si rifugiano in un castello in rovina, lo stesso scelto da César e Knie come luogo d'elezione per fondare la nuova società. L'arrivo della notte trasforma il castello in un luogo insidioso, apparentemente infestato dai fantasmi; Byd, un etnologo alle prime armi che osserva il comportamento dei ragni, è deciso a spaventare le ragazze per vendicarsi dei dispetti della bella Irène, che ha schiacciato intenzionalmente l'oggetto del suo studio, ma di cui si è comunque innamorato. L'indomani, dopo una lunga serie di equivoci, scherzi e lotte contro nemici immaginari, i giovani riescono a uscire dal castello ritrovando la libertà, si riappacificano e ridono insieme della nottata. Knie decide di lasciare il suo padrone e tornare a Parigi, mentre César, convinto di essere perseguitato dagli spettri, perde la ragione.²⁷

Non è difficile ritrovare nell'utopia di César una trasposizione, più o meno intenzionale, della parabola di Copeau, che lascia Parigi per rifondare il teatro alla ricerca della *Comédie nouvelle*. Anche il ruolo interpretato da Saint-Denis (nipote di Copeau, che inizia la sua collaborazione col Vieux-Colombier all'inizio degli anni Venti, nella speranza di lavorare come attore e regista, ma fino al trasferimento in Borgogna ricopre essenzialmente il ruolo di segretario generale e amministrativo) è fortemente emblematico della condizione in cui si trova nella vita reale. Esattamente come Saint-Denis si trova nel ruolo di intermediario tra Copeau e la compagnia, all'interno del castello è proprio Knie che entra in contatto con i ragazzi, e finisce col fare da mediatore tra i giovani e César, ormai divenuto folle, che chiede di essere celebrato come un duca. O ancora, in apertura, proprio come Saint-Denis sbriga tutte le faccende pratiche e organizzative che riguardano il Patron e la sua comunità, Knie ripete più volte e con una certa insofferenza di essere il «mulo» di César,²⁸ costantemente pungolato a occuparsi di tutto.

La relazione tra i due personaggi sembra ricalcare quella tra Don Chisciotte e Sancho Panza, di cui avevano ascoltato le avventure a Morteuil, quando il Patron allietava le serate con le sue letture:²⁹ César è un idealista e un sognatore, incapace

²⁶ Cfr. Vincent Vincent, «*Les Jeunes Gens et l'Araignée*» ou «*La Tragédie imaginaire*», «Comœdia», 12 maggio 1929. L'articolo è pubblicato quasi per intero da Mistrík. Cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau* cit., pp. 119-121.

²⁷ Per un resoconto dello spettacolo, cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau* cit., pp. 117-128.

²⁸ Cfr. Miloš Mistrík (a cura di), *Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis* cit., pp. 272-273.

²⁹ Nel *Journal de bord des Copiaus* la lettura del Don Quichotte da parte del Patron ricorre almeno due

di porre limiti alle proprie utopie; Knie è pragmatico e concreto, pensa soprattutto al proprio tornaconto, ma si lascia ammaliare dalla possibilità di future glorie, pur non avendo gli strumenti per comprendere i discorsi del suo padrone. Nel gruppo dei ragazzi riecheggiano i rapporti amorosi, d'amicizia e l'intermittenza dell'armonia che accompagnano gli attori nel percorso in Borgogna. Spesso i nomi dei personaggi sono gli stessi degli attori che li interpretano, e i dialoghi – come osserva Mistrík – risultano naturali e spontanei.³⁰

Un «vague projet»

Una delle maggiori difficoltà incontrate dai Copiaus è costituita dall'assenza di un autore che conosca gli attori e collabori con la compagnia. Il gruppo ha sviluppato una grande capacità di immaginazione e ha rafforzato le competenze tecniche, ma la mancanza di un drammaturgo che sia in grado di sfruttare il potenziale degli attori della compagnia inizia a pesare sull'attività di creazione collettiva. Nel 1928, subito dopo la messinscena di *La danse de la ville et des champs* e prima di dedicarsi all'elaborazione di *Les jeunes gens et l'araignée*, Saint-Denis e Villard entrano in contatto con Ramuz, un autore svizzero interessato al lavoro di Copeau e dei suoi allievi.³¹ Come riportato nel *Journal de bord des Copiaus*, a luglio di quell'anno i tre annunciano alla compagnia che inizieranno a lavorare a un nuovo scenario.³² Nella sua autobiografia, Villard descrive l'incontro tra l'autore e i Copiaus come la promessa di una collaborazione tra poeta drammatico e *troupe* di attori: Ramuz non ha esperienza come drammaturgo (l'esperienza più vicina al teatro era stata la scrittura del libretto per l'opera da camera *Histoire du soldat* composta da Igor Stravinskij nel 1918), ma lo stile bucolico dei suoi racconti sembra coincidere con la poetica dei Copiaus; a loro volta, i Copiaus avevano impressionato e ispirato la creatività di Ramuz, che aveva assistito a una rappresentazione in Svizzera di *La danse de la ville et des champs* e ne aveva lodato le qualità innovative in una lettera indirizzata a Copeau.³³ Saint-Denis e Villard trascorrono un mese a Muzot, in Svizzera, dove lavorano con Ramuz al nuovo progetto di messinscena:³⁴ l'inte-

volte, ad aprile e a giugno 1925. Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 74 e p. 81.

³⁰ Cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau* cit., p. 124.

³¹ Sul progetto di collaborazione, cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 399 sgg.

³² Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 140. Come nota Gontard nel *Commentaire*, il banchiere Marc Chavannes avrebbe interamente coperto le spese di allestimento e tournée; cfr. *ivi*, p. 210, n. 270.

³³ Lettera di Charles-Ferdinand Ramuz a Jacques Copeau, 17 giugno 1928. Cfr. Gilbert Guisan (a cura di), *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, VI, 1919-1939, La Bibliothèque des arts, Lausanne-Paris 1970, p. 177, citato da Gontard in Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., pp. 209-210, n. 265.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 141.

sa creativa sembra perfetta ed entusiasmante, e produce uno scenario che Villard ricorda come «remarquable».³⁵

Una copia dattiloscritta dello scenario, intitolato *La guerre des filles et des garçons*, è stata spedita da Ramuz a Saint-Denis il 18 luglio del 1930, ma la data riportata sul documento, e quindi presumibilmente di redazione, è il 20 giugno 1928. Sin dall'inizio, lo scenario presenta una struttura ben definita; vengono subito indicate:

La durata dell'azione: un giorno.

Il vero tema: i lavori e le recite di una giornata d'estate.

Un sabato. Ci sarà una festa la sera. L'"argomento" si sovrappone al tema e gli presta la sua "curva".

La scenografia: un gran cielo di cui si potranno far variare i colori attraverso l'uso delle luci – e, sopra, delle "costruzioni".³⁶

Segue il riassunto di quella che sarà – o meglio, che avrebbe dovuto essere – la trama: la mattina della festa del villaggio, due innamorati litigano e decidono di lasciarsi per colpa degli intrighi – non meglio specificati – di una pettegola; tutti i ragazzi del villaggio prendono le parti dell'innamorato, mentre tutte le ragazze si schierano con l'innamorata. La lite causa una serie di dispute tra le due fazioni, al punto che entrambi i gruppi decidono di disertare la festa. La conclusione della recita prevede una riconciliazione generale, così che la festa possa finalmente avere luogo.

La vicenda è ambientata in un villaggio di campagna. I personaggi sono ancora indefiniti, fatta eccezione per i due innamorati, la pettegola, il gobbo e «celui qui parle tous le temps»; sono inoltre segnalati il padre dell'innamorato, la madre dell'innamorata,³⁷ le ragazze e i ragazzi, gli abitanti del villaggio (uomini, donne, anziani e bambini) e diversi «personnages épisodiques». Lo svolgimento della pièce è scandito in quattro parti; emergono numerose scene d'insieme, che rappresentano le occupazioni tipiche delle giornate estive, le faccende, gli scherzi, i dispetti tra le due squadre contrapposte.

Questo breve scenario si rivela in realtà di grande interesse, perché sembra contenere al suo interno diversi aspetti della ricerca espressiva portata avanti sia

³⁵ Cfr. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi* cit., p. 154.

³⁶ «Durée de l'action : un jour. Le vrai thème est : une journée d'été, avec ses travaux et ses jeux. Un samedi. Il doit y avoir une fête le soir. Le "sujet" se superpose au thème et lui emprunte sa "courbe". Le décor : un grand ciel dont on pourra faire varier les colorations par l'éclairage, - et, dessus, des "constructions"». Michel Saint-Denis, Jean Villard, Charles-Ferdinand Ramuz, *La guerre des filles et des garçons*. FMSD, 4-COL-83/369.

³⁷ Il padre dell'innamorato e la madre dell'innamorata vengono citati nell'elenco dei personaggi, seguiti da un punto interrogativo, ma non appaiono in alcuna scena. Cfr. *ivi*, p. 1.

all'École che in Borgogna. Per esempio, l'interesse per la partitura espressiva che sembrano compiere i coltivatori, gli artigiani e gli operai nell'esercizio del loro mestiere emerge nella prima parte dello scenario, che si apre infatti con i «jeux de travail», suddivisi tra una prima scena dedicata ai mestieri tipicamente maschili – falciatura e mietitura – e una seconda sui mestieri tipicamente femminili – il bucato presso la fontana del villaggio.³⁸ Riferendosi a questa seconda scena, lo scenario raccomanda: «Questa parte assolutamente simmetrica alla precedente. In particolare, far sentire nella recitazione e nella sua andatura la differenza dei sessi, per cui la guerra è sempre possibile, – e, nella costruzione della pièce, una solidità in più». ³⁹ Allo stesso modo, la terza parte si apre con una scena dal forte impatto visivo: «Un altro posto del villaggio. Un muro. Una porta al centro del muro. Le ragazze sono sedute da un lato della porta, i ragazzi dall'altro lato sul muro, con le gambe a penzolari; le ragazze guardano il pubblico, i ragazzi gli danno le spalle». ⁴⁰ Simili didascalie, che entrano nel merito della costruzione scenica, dimostrano non solo la presenza di uno sguardo compositivo molto più acuto rispetto a *La danse de la ville et des champs*, ma anche una forte considerazione del materiale attoriale a disposizione nella fase di scrittura.

Altri aspetti della lingua scenica dei Copiaus trovano spazio all'interno dello scenario. Soprattutto per la squadra delle ragazze, si tratta di costituire e portare in scena un coro: «Parlano tutte contemporaneamente: quando un ragazzo passa, tacciono tutte insieme. Un ragazzo sul suo cavallo. Silenzio»⁴¹. Nella prima parte, il passaggio di una ragazza con delle mucche lascia pensare che gli autori abbiano intenzione di inserire nello spettacolo anche il lavoro fatto dagli allievi sugli animali. Nella quarta parte, dedicata alla festa del villaggio, hanno luogo diverse danze: la danza dei vecchi, la danza dei bambini, la danza dei due gruppi di ragazzi final-

³⁸ Come nota Aliverti, la ricerca espressiva in Borgogna possiede aspetti profondamente antropologici, evidenti già in un precedente scenario proposto da Maiène nell'autunno del 1925, *Le lavoir* (cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 90). Lo studio dei gesti dei lavoratori, che nei movimenti del loro corpo portano il segno visibile di una tradizione millenaria, è infatti parte integrante dell'indagine condotta dai Copiaus. Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., p. 75; Roberta Collu, Raphaëlle Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, 2013, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00981265>>, pp. 31 sgg.

³⁹ «Cette partie tout à fait symétrique à la précédente. Faire sentir particulièrement dans le jeu et son allure la différence des sexes, d'où la guerre toujours possible, - et, dans la construction de la pièce, une solidité de plus». Michel Saint-Denis, Jean Villard, Charles-Ferdinand Ramuz, *La guerre des filles et des garçons* cit., seconda parte.

⁴⁰ «Autre place du village. Un mur. Une porte au milieu du mur. Les filles sont assises d'un côté de la porte, les garçons de l'autre côté sur le mur, les jambes pendantes ; les filles font face au public, les garçons lui tournent le dos». Ivi, terza parte.

⁴¹ «Elles parlent toutes à la fois : quand un garçon passe, elles se taisent toutes ensemble. Un Garçon sur son cheval. Silence». Ivi, seconda parte.

mente riappacificati; a conclusione dello spettacolo è infine prevista una «scena di mimo».⁴²

L'accresciuta solidità dell'impianto drammaturgico emerge anche nell'equilibrio tra i personaggi: oltre ai due cori di ragazzi, compare una coppia di innamorati che si profonde in lamenti per le pene d'amor perduto: nella prima parte, arriva l'innamorato, «che non è più buono a nulla» e «racconta la sua storia»;⁴³ subito dopo l'uscita di scena del gruppo dei ragazzi, entra l'innamorata, «lamento della fidanzata (solo di clarinetto)»;⁴⁴ nella seconda parte, l'entrata dell'innamorata che si dispera è seguita dalla dicitura: «Non mi ama più; viene consolata».⁴⁵ A questa coppia, si contrappone quella dei due personaggi grotteschi, probabilmente in maschera, ovvero la pettegola e il gobbo. La figura di «celui qui parle tous le temps» appare come una sorta di cantastorie: nella prima parte, la sua comparsa è accompagnata dalla dicitura «La guerra di Troia, la bella Elena»,⁴⁶ nella seconda narra «le guerre, la guerra»,⁴⁷ nella terza gli viene assegnato un «discorso sulle donne» (quello sugli uomini è assegnato «a una vecchia»),⁴⁸ mentre nella quarta è lui che deve spiegare al popolo il perché dell'assenza dei giovani danzatori alla festa del villaggio.⁴⁹ La presenza dei numerosi monologhi – i lamenti degli innamorati e i racconti di «celui qui parle tous le temps» – sono probabilmente lo specchio di una maggiore attenzione, da parte dei Copiaus, all'uso della voce.

Per quanto appena abbozzato, lo scenario sembra incontrare l'equilibrio tra la lingua dei Copiaus – ovvero una lingua pensata e sviluppata esclusivamente per la scena – e una struttura drammatica più congrua rispetto alle creazioni collettive precedenti. Purtroppo, l'ingerenza di Copeau, che preme per leggere il testo non appena sia stato scritto, convince Ramuz di non avere né l'approvazione del Patron, né l'indipendenza necessaria all'elaborazione, e lo spinge a tirarsi indietro.⁵⁰ Nel *Journal de bord des Copiaus*, un'annotazione del 12 dicembre 1928 riporta: «Ramuz non ha potuto comporre il suo spettacolo entro i limiti previsti a causa del numero ridotto dei membri della compagnia. Il progetto è annullato».⁵¹ Chiaramente il resoconto di Suzanne Bing si mostra edulcorato: l'abbandono del

⁴² «Scène mimée». Ivi, quarta parte.

⁴³ «Arrivée de l'amoureux qui n'est plus bon à rien ; il raconte son histoire». Ivi, prima parte.

⁴⁴ «Départ des garçons. Arrivée de la fiancée. Lamente de la fiancée (solo de clarinette)». Ibid.

⁴⁵ «Arrivée de l'amoureuse qui se désole : il ne m'aime plus ; on la console». Ivi, seconda parte.

⁴⁶ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS : la guerre de Troie, la belle Hélène». Ivi, prima parte.

⁴⁷ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS. Les guerres, la guerre». Ivi, seconda parte.

⁴⁸ «Discours sur les femmes (par celui qui parle tout le temps). Applaudissement des garçons. Jeu. Discours sur les hommes (par une vieille). Applaudissement des filles. Jeu». Ivi, terza parte.

⁴⁹ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS. Explication de l'absence des danseurs». Ivi, quarta parte.

⁵⁰ Cfr. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi* cit., p. 154.

⁵¹ «Ramuz n'a pu composer son spectacle dans les limites imposées par le petit nombre de la troupe. Le projet est annulé». Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 151.

progetto da parte di Ramuz non deriva da impedimenti concreti, che sarebbero stati facilmente aggirabili in fase di scrittura.

Nel testo *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Jane Baldwin sostiene che Copeau percepisse la relazione tra Ramuz e i Copiaus come un'usurpazione del suo ruolo di guida autoriale all'interno della compagnia.⁵² Dalla ricostruzione effettuata da Gontard, tra luglio e dicembre del 1928 Ramuz dapprima ritira la proposta dello scenario, per avanzare un'idea di messinscena ispirata alla vicenda biblica di Noè; successivamente pensa invece a una ripresa del suo *Histoire du soldat*.⁵³ Dallo scambio epistolare tra Saint-Denis e Ramuz si evince che l'autore svizzero preferisce abbandonare il progetto pur di non andare incontro alla disapprovazione del Patron.⁵⁴ Nel settimo volume dei *Registres*, Aliverti, che analizza il carteggio incrociato tra Saint-Denis, Ramuz e Copeau, ricostruisce le cause della rinuncia alla messinscena da ambo le parti: da un lato, Ramuz, che aveva aderito al progetto senza mettere in conto le conseguenze che la sua partecipazione avrebbe avuto nel rapporto col Patron – il quale si era impegnato a interpretare il ruolo del Recitante nell'*Histoire du soldat* di Ramuz e Stravinskij, come effettivamente accade il 5 marzo 1929⁵⁵ – cerca di tirarsi indietro; dall'altro, i Copiaus mostrano qualche ripensamento, poiché il banchiere svizzero Marc Chavannes, che aveva dato la sua disponibilità a sostenere economicamente il progetto, non acconsente ad accrescere il suo contributo finanziario rispetto a quanto stabilito in precedenza.⁵⁶

Certo, molte caratteristiche dello scenario appena abbozzato permangono e rivivono nel copione di *Les jeunes gens et l'araignée*. L'aspetto più evidente è la contrapposizione tra i sessi e la «guerre» che ne deriva. Anche l'ambientazione rurale rimane una costante, e forse è possibile scorgere nello strano personaggio contraddistinto dall'appellativo di «celui qui parle tous le temps», un parente prossimo di Byd, che in *Les jeunes gens et l'araignée* intrattiene gli altri con le sue osservazioni della natura.

L'esistenza stessa dello scenario *La guerre des filles et des garçons* testimonia una volta di più lo scollamento tra la direzione di Copeau e quella dei suoi attori. Il tentativo, da parte dei Copiaus, di instaurare una relazione stabile e duratura con un autore da stimolare, con un poeta drammatico che conosca le potenzialità sceniche degli attori della compagnia e sappia sfruttarle e valorizzarle, sembra muoversi

⁵² Cfr. Jane Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Praeger, Westport, Connecticut 2003, p. 37.

⁵³ Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 210, n. 270.

⁵⁴ Corrispondenza inedita tra Michel Saint-Denis e Charles-Ferdinand Ramuz, 28-30 giugno 1928. FMSD, 4-COL-83/250.

⁵⁵ Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 153.

⁵⁶ Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 410-413, in particolare p. 587, n. 134.

in linea con le ricerche del Patron sulla *Comédie nouvelle*. Eppure, il desiderio di allontanare Copeau dalla loro attività creativa e produttiva è ogni giorno più radicato ed evidente.

La Compagnie des Quinze

Il fallimento del progetto inasprisce ulteriormente le condizioni di lavoro dei Copiaus. Nel maggio del 1929, Copeau, preso dalla propria conversione e proiettato verso il possibile incarico come direttore della Comédie Française, scioglie i Copiaus e congeda tutti i componenti della compagnia. Molti anni dopo, sia Saint-Denis che Villard, ricordando quel momento particolare della vicenda borgognona, parlano del loro gruppo come di uno strumento scenico pregnante della cultura teatrale che Copeau aveva faticosamente riscoperto, al quale mancava solo un autore in grado di elaborare dei testi a misura delle competenze attoriali che avevano sviluppato nell'arco di quasi dieci anni, ma che fossero anche validi sul piano drammaturgico.⁵⁷

Questa nuova formula produttiva si pone alla base della poetica della Compagnie des Quinze, fondata da Saint-Denis e da alcuni ex Copiaus a Parigi, subito dopo lo scioglimento del gruppo. Parte integrante della compagnia, è il drammaturgo André Obey, che non solo è tra i pochi ad aver assistito alla prova generale del *Nô Kantan* ai tempi dell'École, ma ha anche seguito con assiduità le tournée dei Copiaus. Con Obey, le risorse espressive del gruppo (danza, canto, mimo e maschere) sono perfettamente integrate alla scrittura, e poste al servizio di drammi ben più solidi degli spettacoli collettivi creati in Borgogna. Gli esercizi corporei, che compongono il repertorio espressivo costruito sin dagli anni dell'École, divengono gli elementi di una lingua scenica messa al servizio di un autore capace di dar forma a strutture drammaturgiche consistenti.

Questo nuovo assetto produttivo è fondamentale al fine di comprendere il passaggio dalla classica figura di autore a quella di *dramaturg*. Infatti, Obey sfrutta la rinnovata arte dell'attore dei discepoli di Copeau per vivificare l'arte della drammaturgia; si impegna a recuperare quello che Fergusson chiama «realismo antico e medievale»,⁵⁸ ovvero quelle forme drammatiche che si erano sviluppate prima del razionalismo moderno: la commedia popolare francese fino a Molière, il teatro elisabettiano e la Commedia dell'Arte. Ed è proprio per questa connivenza tra autore e attori, entrambi rivolti verso un'antica tradizione drammatica, che i primi spettacoli della Compagnie des Quinze, in particolare *Noé* e *Le Viol de*

⁵⁷ Cfr. Michel Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books, New York-London 1982, pp. 26-27; Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi* cit., pp. 153-154.

⁵⁸ Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre* cit., p. 256.

Lucrèce, si ispirano alla *Comédie nouvelle*, e quindi all'idea di quel teatro nuovo che Copeau ricercava da circa vent'anni.

Il ruolo che Obey ricopre all'interno della Compagnie des Quinze è dunque quello che si può definire, parafrasando Meldolesi, garante della comunicabilità tra dramma e scena.⁵⁹

⁵⁹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Introduzione*, in Claudio Meldolesi, Renata Molinari (a cura di), *Il lavoro del dramaturg* cit., pp. 13-14.