



**UNIVERSITÀ  
DI PAVIA**

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA**

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI  
CORSO DI LAUREA IN LETTERE**

**L'USO DELLA MASCHERA NELLA PEDAGOGIA TEATRALE DI COPEAU**

**RELATORE**

**Prof. Fabrizio Fiaschini**

**CORRELATORE**

**Prof.ssa Giulia Emma Innocenti Malini**

**Tesi di Laurea di  
Benedetta Carrara  
Matricola n. 482023**

**Anno accademico 2021/2022**

<b>Introduzione</b>	<b>2</b>
<b>Capitolo I</b>	<b>5</b>
<b>La Scuola del Vieux Colombier</b>	<b>5</b>
La necessità di un rinnovamento e il Vieux Colombier	5
Il progetto della scuola allo scoppio della guerra	7
Il periodo americano e il ritorno in Francia	8
La via di uscita: l'École du Vieux-Colombier	9
I corsi e i pilastri della Scuola	13
Un'educazione corporea e musicale	14
<b>Capitolo II</b>	<b>17</b>
<b>La maschera neutra</b>	<b>17</b>
La "scoperta" della maschera neutra	17
L'approccio alla maschera neutra	19
Gli esercizi corali e il percorso verso l'astrazione	22
I frutti della maschera: il Nō Kantan	25
<b>Capitolo III</b>	<b>30</b>
<b>La maschera-personaggio</b>	<b>30</b>
La fuga in Borgogna: continuare l'educazione del nuovo attore	30
Le prime maschere-personaggio	32
La nascita delle maschere moderne	34
Il rapporto col personaggio tra intelletto e intuito	37
La maschera: ostacolo o punto d'arrivo?	40
Dalle creazioni collettive alla polvere	42
<b>Conclusione</b>	<b>45</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>48</b>

## Introduzione

Alla stagnazione dell'arte, l'inizio del Novecento ha spesso risposto con delle vere e proprie rivoluzioni, dei moti repentini di negazione della tradizione a favore di formule nuove, diverse, incentrate su tutto quello che differenzia la nuova epoca da quelle passate. Anche il Teatro, come le altre arti, si ritrova nella necessità di cambiare i propri paradigmi per sottrarsi a una lenta, inesorabile decadenza. I protagonisti di questo processo, i cosiddetti «Padri Fondatori» del teatro del Novecento, lavorano a questo processo spesso sulla spinta di comuni fenomeni culturali, come la riscoperta del corpo e della ginnastica, o l'ideazione di uno spazio nuovo<sup>1</sup>. L'opera di rinnovamento dei «Registi Pedagoghi» usa questi elementi per formare affrontare la sfida del nuovo teatro dalle basi: oltre a far leva sul lavoro del regista, che proprio in questo periodo va affermandosi, infatti, si concentrano sulla figura dell'attore, sperimentando e studiando nuovi percorsi di formazione che lo rendano un artigiano, un artista, o in certi casi una macchina della scena. Gli approcci sono tra i più disparati: si va alla psicotecnica di Stanislavskij alla biomeccanica di Mejerchol'd, arrivando anche all'irrealizzabile progetto della Supermarionetta di Craig, che vede nell'attore un intralcio al movimento sul palcoscenico.

Non bisogna però dimenticare che ogni regista pedagogo opera anche in base alla tradizione teatrale del proprio Paese. In particolare, il protagonista di questo elaborato, Jacques Copeau, si rifà, nella sua opera di rinnovamento del teatro, a diverse componenti tradizionali del teatro occidentale e orientale, soprattutto il coro greco e la maschera, svolgendo un lavoro di ricerca che mira alla riscoperta e alla rinascita della tradizione stessa, tramite la formazione di attori disciplinati e dediti al teatro come i fedeli di una religione. La componente del progetto pedagogico di Copeau su cui ci concentreremo è la maschera, protagonista di alcuni dei più grandi momenti della sua attività, e causa anche di alcuni dei suoi più grandi fallimenti.

Il primo capitolo dell'elaborato sarà dedicato al percorso che porta Copeau dalla fondazione del suo teatro, il Vieux Colombier, alla fondazione della sua Scuola. La necessità di avere uno spazio dedicato alla formazione e allo studio dell'attore infatti precede e accompagna gli anni di attività del Teatro, e neanche la Grande Guerra e il soggiorno in America riescono a distogliere Copeau da questo obiettivo. Arrivati alla fondazione della Scuola, si passerà a una

---

<sup>1</sup> A riguardo, la Schino parla di una vera e propria «rete d'Indra», che è «una raffigurazione d'interrelazioni tra fenomeni lontani, apparentemente senza nulla in comune. Secondo la filosofia buddista, ogni cosa o idea che esiste o è esistita è uno snodo di questa rete, e ha l'aspetto di una perla, ognuna delle quali aumenta la sua luminosità riflettendo in sé anche le altre.» SCHINO, *L'età dei Maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Merjerchol'd, Artaud e gli altri*, Viella libreria editrice, Roma 2017, p. 16

presentazione della stessa e della pedagogia di Copeau, basata sull'improvvisazione e sul gioco e sulla volontà di strappare l'attore dalla strappare l'attore dall'istrionismo più bieco. Fonti per la stesura di questo capitolo sono, oltre alle conferenze e agli scritti di Copeau, gli studi di Cruciani, di Aliverti e di Cologni.

Il secondo e il terzo capitolo si concentreranno, invece, sull'uso della maschera nella sua pedagogia, e del rapporto tra questa e le vere e proprie produzioni teatrali.

Nel secondo, infatti, seguiremo la "scoperta" degli esercizi di maschera neutra: essa annulla i lineamenti dell'attore, liberandolo dal peso del giudizio proprio e altrui e permettendogli quindi di raggiungere la piena padronanza del proprio corpo, senza aggiungere il filtro di un vero e proprio personaggio. Si analizzerà questo strumento facendo riferimento sia alla testimonianza diretta di Copeau e dei suoi allievi, come sua figlia Majène, suo nipote Michel Saint-Denis e Jean Dasté, sia agli studi di Miglionico, sia citando Jacques Lecoq, pedagogo che ha ulteriormente lavorato sulla maschera neutra, affinandone ulteriormente la tecnica ed esportandola in diversi Paesi. Si passerà poi all'analisi del *Nō Kantan*, spettacolo che raccoglie i primi frutti del lavoro di maschera neutra e che segna la fine del Teatro del Vieux Colombier: l'impossibilità del debutto dello spettacolo per via di un infortunio è infatti causa della sua chiusura, nonostante sia in quel momento all'apice del suo successo. Si farà, qui, riferimento allo studio di Guidotti.

Nel terzo capitolo, invece, seguiremo Copeau in Borgogna, dove i suoi allievi saranno protagonisti del delicato passaggio dalla maschera neutra alle maschere-personaggio, tassello fondamentale nella rifondazione della Commedia dell'Arte. Durante le loro improvvisazioni in maschera, infatti, nasceranno dei personaggi veri e propri, dotati di spessore psicologico e pronti ad affrontare la prova di una drammaturgia complessa. Si farà quindi riferimento agli scritti di Copeau e alle testimonianze dei suoi allievi, in particolare di suo nipote Michel Saint-Denis, che nel periodo borgognone dà vita alla maschera di Oscar Knie. Testi di riferimento saranno le tesi di dottorato e gli articoli di Scapin e di Carponi, che si sono concentrate la prima sulla pedagogia di Copeau, la seconda su quella di Saint-Denis. Per rendere più completa la comprensione del delicato processo di nascita di una maschera, ci si rivolgerà poi al problematico rapporto tra personaggio e attore, riprendendo la prefazione al *Paradosso* diderotiano scritta da Copeau nel 1929. Infine, l'analisi delle maschere-personaggio verrà completata dalla presentazione delle opere collettive dei Copiaus, ovvero la compagnia di Copeau attiva in Borgogna tra il 1925 e il 1929. Queste opere, basate sull'utilizzo in scena delle maschere, scontenteranno molto Copeau, che ancora

una volta porrà fine a un progetto al suo apice, sfuggendo al successo e al rischio di un teatro fatto di risposte e non di domande<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Questa tendenza di Copeau di «scappare dal centro», che caratterizza tutta la sua carriera, questa sua incapacità di accontentarsi è il motore della sua attività, ed è analizzata con cura da CRUCIANI, *Scappare dal centro*, in CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria & Spettacolo, Roma 2006, pp. 195-215

## Capitolo I

### La Scuola del Vieux Colombier

#### 1. *La necessità di un rinnovamento e il Vieux Colombier*

Parlare dell'avventura pedagogica di Copeau<sup>3</sup> considerando solamente gli anni dall'effettiva fondazione della Scuola del Vieux Colombier e del periodo borgognone sarebbe quantomeno riduttivo. Fin dal suo primo approccio pratico con il mondo del teatro e dello spettacolo, Copeau guarda oltre il prodotto finito, interessandosi al processo che permette di giungere ad esso, al laboratorio che forma ed educa gli attori. Il contesto nel quale però si trova ad operare, cioè quello parigino di inizio Novecento, non è favorevole: il pubblico vede il teatro come un divertimento serale, ed è assuefatto a una forma teatrale commerciale, sclerotizzata, priva di *sincerità*<sup>4</sup> e di rispetto per le drammaturgie che porta in scena.

Davanti a questa situazione desolante, Copeau sente viva la necessità di cambiamento. Ma anziché teorizzare una rivoluzione del teatro, come già facevano le avanguardie storiche, Copeau mira a fare un'opera di rinnovamento del teatro, cioè un lavoro sul teatro del presente per costruire le basi del teatro del futuro. In tale ottica va letta la sua volontà e la necessità di formare, attraverso un'educazione culturale e pratica vasta e solida, degli attori e degli uomini nuovi, che possano alimentare tale rinnovamento attraverso il proprio operato e la propria devozione per l'arte teatrale.

Prima tappa nella creazione di questo teatro nuovo è la fondazione del Teatro del Vieux Colombier. Inaugurato il 23 ottobre 1913, è un teatrino piccolo - trecento posti in tutto - ed è posto sulla riva sinistra della Senna, tra il quartiere Latino e quello universitario, lontano

---

<sup>3</sup> Jacques Copeau (1879-1949) si forma innanzitutto come letterato e critico su *La Revue dramatique* e *L'Ermitage*. Dal 1905-06 è impiegato presso la Galerie d'Art Moderne di Georges Petit, e riesce a inserirsi nella vita culturale parigina, collaborando a diverse riviste. Nel 1913, fonda con Ghéon, Schlumberger, Ruyter, Arnauld e Gide *La nouvelle Revue Française*, che dirige fino al 1913, anno in cui fonda il Théâtre du Vieux-Colombier. Il successo lo porta, durante gli anni della Grande Guerra, a lavorare a New York, per esportare la cultura teatrale francese oltreoceano. Tornato a Parigi, riprende l'attività teatrale al Vieux Colombier, aprendo anche una scuola in cui formare nuovi, giovani attori. Ben presto, le difficoltà economiche e una crisi personale lo portano a chiudere il teatro e la scuola (1924), e a trasferirsi in Borgogna con alcuni dei suoi attori più fedeli. Anche l'esperienza borgognona si rivela, almeno dal suo punto di vista, un fallimento, e vi pone fine nel 1929. Gli ultimi anni della sua attività sono segnati da letture pubbliche, conferenze e Sacre Rappresentazioni (intorno al 1925 si pone infatti il suo percorso di avvicinamento al cattolicesimo). Grazie agli studi di Fabrizio Cruciani (1971), Copeau è entrato nella cerchia dei «Padri Fondatori» del teatro del Novecento e nel novero ancora più ristretto dei «Registi pedagoghi». Per altre informazioni circa la biografia di Copeau, si rimanda a CRUCIANI FABRIZIO, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2020, pp. 17-39

<sup>4</sup> La *sincerità* è uno dei principali fondamenti del teatro per Copeau: essa infatti «non è senza dubbio solo l'emozione o la gaiezza vere, ma un sentimento di calma e di potenza che permette all'artista [...] a un tempo di essere posseduto da ciò che esprime e di dirigerne l'espressione. Questo sentimento stesso è almeno qualche cosa di vero, di naturale, di sicuro», ALIVERTI, *Jacques Copeau, il teatro del XX secolo*, Editori Laterza, Bari 1997, p. 48

dagli altri teatri di Parigi. Esso rifiuta i facili successi del teatro commerciale, e si tiene distante dagli eccessi delle avanguardie, proponendo una stagione teatrale<sup>5</sup> che spazia dai classici francesi e stranieri (soprattutto Molière e Shakespeare) ai nuovi drammaturghi (scelti in base al gusto letterario di Copeau: Schlumberger, Jules Renard, Roger Martin du Gard, Paul Claudel). La vocazione culturale e non commerciale del teatro è sottolineata dai prezzi bassi dei biglietti e dall'impossibilità di lasciare mancia<sup>6</sup>.

Attorno al teatro, si crea fin dall'inizio un'opera pedagogica di formazione del pubblico e degli attori che mira a rendere il teatro un vero e proprio centro di cultura e di contatto umano, e non una mera attività serale. Vengono infatti istituite «*matinées poétiques*», cioè delle letture commentate di opere letterarie, e altre conferenze aperte al pubblico, per «rivelargli un'arte che ignorava, strapparla alle sue abitudini, collegarlo, infiammarlo, formarlo»<sup>7</sup> e per fare pubblicità al Teatro.

A quest'altezza cronologica, ancora non è stata fondata una scuola del Vieux Colombier. Ciò non significa che Copeau non abbia già chiare le proprie intenzioni, cioè:

«Strappare l'attore al *cabotinage*<sup>8</sup> (*décabotiner*), creargli attorno un'atmosfera più favorevole al suo sviluppo di uomo e di artista, coltivarlo, dargli la coscienza della sua arte e iniziarlo alla moralità di essa: a ciò tendono tenacemente i nostri sforzi. Mireremo sempre alla duttilità dei doni individuali e alla loro subordinazione all'insieme. Lotteremo contro l'invasione dei trucchi del mestiere, contro tutte le deformazioni professionali, contro la fossilizzazione della specializzazione. Infine faremo del nostro meglio per rendere di nuovo normali quegli uomini e quelle donne la cui vocazione è di fingere tutte le emozioni e tutti i gesti umani».<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> CRUCIANI FABRIZIO, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, p. 20

<sup>6</sup> L'apertura del teatro era stata annunciata con dei manifesti su cui era presente il simbolo del teatro, cioè due colombe che si guardano (riprese, queste, dal pavimento di San Miniato al Monte di Firenze), e un richiamo: «*Appello del teatro del Vieux Colombier ai giovani, per reagire contro tutti gli imbrogli del teatro mercantile e difendere le manifestazioni più libere e sincere di una nuova arte drammatica; al pubblico alfabetizzato, per mantenere il culto dei capolavori classici, francesi e stranieri, che costituiranno la base del suo repertorio; a tutti, per sostenere un'impresa che si imponga per il buon funzionamento dei suoi spettacoli, per la loro varietà e per la qualità della loro interpretazione e della loro messa in scena*». Manifesto consultabile in <https://webzine.theatrounepointzero.it/tag/vieux-colombier/> (data di accesso: 10/08/2022)

<sup>7</sup> COPEAU JACQUES, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 23

<sup>8</sup> Il *cabotinage* è ciò che fa l'attore che pensa più ad attirare l'attenzione del pubblico che all'interpretazione del personaggio, «un virus che per Copeau infetta prima che il teatro, la vita stessa degli uomini», ALIVERTI, *Jacques Copeau, il teatro del XX secolo*, p. XII

<sup>9</sup> COPEAU JACQUES, *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux-Colombier (1913)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009, p. 107

Insomma, un'opera di demolizione delle abitudini dell'attore a lui contemporaneo, un lavoro di decostruzione e ricostruzione dell'attore e dell'uomo per giungere a una nuova *sincerità* sulla scena. Un lavoro che inizia ben prima della fondazione della Scuola, inizialmente con un periodo di studio e prove nella villa di campagna di Copeau (che i suoi allievi e attori chiamavano "*Patron*"), a Limon - cinque ore di studio del repertorio al giorno, a cui si aggiungono altre due ore di letture a prima vista, spiegazioni di testi ed esercizi fisici; gli attori avevano inoltre limitatissimi contatti con l'esterno e faceva vita comune - e poi con le lunghe prove in teatro, che si protraggono, nel caso specifico di questa prima stagione, per un mese e mezzo prima del debutto. Fatto di non poca importanza, considerato che all'inizio del XX secolo una così lunga durata delle prove non era scontata, vista la continua richiesta di messe in scena per assecondare i ritmi frenetici dell'industria dello spettacolo.

## 2. *Il progetto della scuola allo scoppio della guerra*

Allo scoppio della Grande Guerra (1914-1918), il percorso del Vieux Colombier subisce un arresto. Molti dei giovani attori partono per il fronte, e lo stesso Copeau è mobilitato a Parigi nei servizi ausiliari. Il tumulto di quegli anni non gli impedisce, tuttavia, di continuare a fare teatro. Proprio nel 1915, ad esempio, ha l'occasione di incontrare Craig e Appia<sup>10</sup>, e nel novembre dello stesso anno fonda una embrionale scuola di teatro con l'aiuto di Suzanne Bing<sup>11</sup>: un gruppo di bambini che si ritrovano ogni giovedì sera svolgendo esercizi fisici e canori. Inoltre, da dicembre dello stesso anno riprende a trovarsi in teatro con alcune delle attrici e degli attori non mobilitati, continuando sulla stessa linea adottata a Limon<sup>12</sup>.

Sulla spinta di queste esperienze, arriva a elaborare un progetto di scuola drammatica più solida, espressa in uno scritto del 1916<sup>13</sup>. Qui Copeau riconosce l'apparente paradossalità di aver fondato innanzitutto un teatro. Ma la Francia di inizio Novecento, a differenza di altri Paesi europei, ancora non conosce le scuole di arte drammatica, ne è sprovvista. Per questo si

---

<sup>10</sup> Gordon Craig (1872-1966), attore, scenografo e regista teatrale, teorico della Supermarionetta, che condivide con Copeau l'idea che la scuola debba porsi come base per il rinnovamento del teatro; i due si incontrano a Firenze. Adolphe Appia (1862-1928), scenografo e teorico del teatro, si incontra con Copeau a Ginevra (centro della sua collaborazione con Jaques-Dalcroze). Appia continua a seguire il lavoro di Copeau e, in occasione delle prove del *Kantan* (che poi non debuttò mai per un infortunio del protagonista), gli scrive: «I vostri *piccoli* sono tutta la mia speranza». Per i loro incontri con Copeau, cfr. SCHINO, *L'età dei Maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Merjerchol'd, Artaud e gli altri*, pp. 128-132

<sup>11</sup> Suzanne Bing (1885-1967), collaboratrice e partner di Copeau; a lei si devono molti degli appunti sulle lezioni del *Patron* e sulle prove degli spettacoli.

<sup>12</sup> ALIVERTI, *Jacques Copeau, il teatro del XX secolo*, p. 37

<sup>13</sup> Il testo a cui si fa riferimento, qui e lungo il paragrafo, è: COPEAU JACQUES, *L'École du Vieux-Colombier. Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica (1916)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009, pp. 169-181



era dovuto innanzitutto «fornire la prova di ciò che una compagnia di attori, per la maggior parte debuttanti, in un anno, poteva dare sotto la nostra guida» prima di poter aprire una scuola in cui insegnare il lavoro teatrale, un lavoro che si fa «anche con il corpo e il cuore, con tutta la persona, tutte le sue facoltà, tutto il suo essere».

Il testo prosegue poi con la proposta della creazione dell'École du Vieux-Colombier sulla base di un'*Organizzazione del soccorso di guerra*, di porla in campagna e di ospitare lì 10 allievi bambini, 10 allievi adulti e 6 professori. Passa poi a descrivere il programma di studi, vasto e culturalmente aggiornato, che prevede: lo studio della ginnastica ritmica attraverso il metodo Dalcroze<sup>14</sup>, della ginnastica tecnica e della danza, in modo da garantire all'attore il pieno possesso e controllo delle sue facoltà fisiche; il solfeggio e il canto, oltre che un approccio ai diversi strumenti musicali; le arti pratiche, come il disegno, la modellatura, il taglio e il cucito<sup>15</sup>; un'istruzione generale per i bambini, e un arricchimento culturale per gli adulti, e ancora letture ad alta voce e studio del repertorio. Ed è su quest'ultimo punto che Copeau torna a parlare di rinnovamento e introduce due concetti che saranno fondamentali nel suo lavoro successivo: il gioco e l'improvvisazione. Essi sono, in un certo senso, punto di arrivo di questa ideale esperienza formativa, ma anche punto di partenza: è proprio dall'incontro tra ginnastica, gioco naturale e improvvisazione che il *Patron* spera di trovare «forse il segreto dal quale scaturirà il mio metodo», e anche di poter far rinascere il genere della Commedia all'improvviso, usando però personaggi e soggetti nuovi. Si inizia quindi a intravedere un passaggio dalla ricerca in generale sul teatro e quindi anche sull'attore, alla ricerca principalmente sull'attore come professionista e come uomo.

### 3. *Il periodo americano e il ritorno in Francia*

Questo progetto non vede la luce: Copeau, su ordine del ministro Georges Clemenceau, deve partire per New York, con l'obiettivo di fondare le basi per creare un Teatro Francese in America. Il periodo americano, che dura dal 1917 al 1919, rappresenta per Copeau un momento se non di crisi quantomeno di infelicità e insoddisfazione: all'iniziale gioia di poter di nuovo fare teatro lontani dalle preoccupazioni belliche, si sostituisce ben presto il peso di doversi dedicare a una «produzione intensiva e senza gioia quale è imposta dalla necessità di

---

<sup>14</sup> Sviluppato da Jaques-Dalcroze (1865-1950), con forti influenze degli studi di Appia, questo metodo è basato su tre componenti - la ritmica, il solfeggio, l'improvvisazione - attraverso cui si propone di fare della musica una parte integrante dell'organismo. Copeau conosce Dalcroze e i suoi studi durante una visita al suo Istituto a Ginevra, nel 1915.

<sup>15</sup> Frutto, questa parte, dell'influenza di Craig; cfr SCAPIN, «*Il s'agit d'être*». *Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, 2012, pp. 90-97

vivere e di cercare successo»<sup>16</sup>, particolarmente gravoso per il *Patron*. In questo periodo, Copeau è impegnato in una serie di conferenze e interventi sull'educazione, senza però avere tempo e spazio per proseguire le proprie ricerche. Le sue giornate infatti sono impegnate dall'organizzazione del teatro. L'allestimento di almeno cinquanta commedie, le prove due volte al giorno, un nuovo debutto ogni settimana: un periodo di «sfruttamento», come lo definisce lo stesso Copeau, capace di «distruggere l'artista».

È proprio la delusione umana e professionale di questo periodo che fa sorgere in Copeau una nuova necessità: non solo rinnovare il teatro, ma anche «difendere dallo sfruttamento prematuro le necessarie esperienze»<sup>17</sup>. Necessità che pure il pubblico francese frustra, richiedendo nuovi allestimenti, nuovi spettacoli, nuove conferenze... Copeau, però, è talmente provato dall'esperienza a New York da non riuscire a trovare più gusto nei suoi lavori, avendo l'impressione di offrire solo brandelli di sé stesso. Certo, il Vieux Colombier (che era stato riaperto tra il 1919 e il 1920, con l'inizio della nuova stagione teatrale nel febbraio 1920) è ora un teatro di successo, ma tale successo implica semplicemente una ancor maggiore necessità di assecondare il «funzionamento dell'orribile macchina per allestire spettacoli», e non è quindi in grado di soddisfare l'animo di Copeau: anzi, addirittura lo mortifica e lo inaridisce. Del resto, Copeau stesso afferma:

«Il successo non mi portava né riposo, né sollievo. Supponiamo che questa sia la mia debolezza, a me piace immensamente il lavoro. Al successo non riconosco volentieri il suo posto e la sua importanza. [...] Quasi sempre, invece, sento che il successo è contro di me. È un estraneo. Non che lo disdegni. Dico che non mi soddisfa»<sup>18</sup>.

#### 4. La via di uscita: l'École du Vieux-Colombier

La via d'uscita da questo sentimento di *impasse* artistico/umano è offerta dalla ripresa dei progetti pedagogici di cui abbiamo già parlato sopra. Anzi, l'inaridimento dell'esperienza americana rafforza la volontà del *Patron* di dedicarsi alla formazione degli allievi attori,

---

<sup>16</sup> COPEAU JACQUES, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, p. 55

<sup>17</sup> Ivi p. 57

<sup>18</sup> Ivi, p. 58

seguendo formule non dissimili da quelle di Stanislavskij<sup>19</sup> (che iniziò i propri Studi proprio negli anni in cui il Vieux Colombier venne fondato). Infatti,

«L'arte si impoverisce o si disorienta se non poggia sui principi della scuola, che valgono a sostenere certuni, a stimolare certi altri, sia pure colpendoli. [...] La pratica vale quel che vale. Se si deforma sta alla teoria rettificarla. Solo la scena fa l'attore, come fa l'autore. Ma li distrugge anche. Può essere opportuno, di quando in quando, riprenderglieli»<sup>20</sup>.

Nel febbraio del 1920 Suzanne Bing e Copeau iniziano a lavorare all'organizzazione della scuola. Gli studenti, selezionati dal *Patron* in persona sulla base non tanto delle competenze teatrali quanto sulla loro attitudine, vengono divisi in due categorie: gli allievi attori, che non pagano alcuna quota di iscrizione ma che sono legati al Teatro e alle sue esigenze (gli si richiede, quindi, di recitare negli spettacoli del Vieux, ma anche di occuparsi di mansioni più umili, come la pulizia degli spazi utilizzati); gli allievi, che non sono legati al Teatro al di fuori dell'orario delle lezioni, ma che sono paganti. Sono inoltre ammessi gli uditori, sottoposti anche loro a pagare una quota d'ascolto. Le lezioni vengono fissate ogni lunedì, mercoledì e venerdì mattina dalle nove alle dodici, e agli allievi si richiede una ferrea disciplina, che riguarda sia la puntualità alle lezioni, sia il buon comportamento durante le stesse.

Già in autunno, Copeau rivela a Léon Chancerel<sup>21</sup> che da quel momento trascorrerà «la maggior del mio tempo qui - presso la scuola - al riparo dalla baraonda incessante, e libero dalle incombenze»<sup>22</sup>. Insomma, la Scuola - prima collocata in una baracca nel cortile del Vieux Colombier, poi trasferita a Rue de Cherche Midi - diventa per Copeau centro della sua attività, un luogo da dove «esaminare le cose entro più ampie prospettive, lavorare più in profondità...»<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938) è stato un attore, regista e pedagogo russo. La sua attività pedagogica era caratterizzata da dei periodi dedicati alle prove e al lavoro dell'attore su sé stesso, guidato da figure di spicco come Suler, M. Čekov, Vachtangov, cioè gli Studi (anni '10; un primo tentativo, fallimentare, era stato tentato nel 1905 con Mejerhold). Tra Stanislavskij e Copeau c'era un rapporto di stima: nei *Ricordi*, Copeau parla della visita di Stanislavskij il 21 dicembre 1922 al Vieux Colombier; inoltre, Copeau scrive la prefazione alla prima traduzione francese di *La mia vita nell'Arte*, autobiografia del regista russo.

<sup>20</sup> COPEAU JACQUES, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, p. 61

<sup>21</sup> Léon Chancerel (1886-1965), attore e regista, la cui attività deve molto agli insegnamenti di Copeau.

<sup>22</sup> COLOGNI, *Jacques Copeau, il Vieux Colombier, i Copiaus*, Cappelli Editore, Bologna 1962, p. 76

<sup>23</sup> *Ibidem*

Appunto nel concetto di *profondità* dobbiamo vedere uno dei nodi fondamentali della pedagogia teatrale di Copeau<sup>24</sup>. Davanti all'eredità del teatro del Grande Attore ottocentesco, caratterizzata da una recitazione totalmente rivolta all'esterno e all'esibizione quasi narcisistica del proprio talento, Copeau oppone un netto rifiuto, che lo porta a concentrare i propri sforzi sulla dimensione interiore, umana della recitazione. Non prospetta spettacoli grandiosi o progetti rivoluzionari ma sterili, bensì una costante ricerca classicista di equilibrio e di solidità morale. Nel 1923, Copeau scrive:

«Mi sono affaticato, da dieci anni, a ritrovare per me stesso, e poi a rendere sensibili, per coloro che volevano seguirmi, le condizioni di lavoro e i principi essenziali di un'arte privata dei suoi metodi e per così dire destituita dalle sue ambizioni. È ciò che vien chiamato il mio "spirito didattico"»<sup>25</sup>.

Copeau quindi identifica la via da perseguire non nell'estetica, ma nell'etica. L'estetica è anzi una questione quasi marginale: basti pensare che il primo spettacolo del Vieux, *Une femme tuée par la douceur* scritto da Heywood e diretto da Copeau, è stato addirittura accusato di giansenismo per via della scenografia scarna e tesa alla semplicizzazione geometrica degli spazi e per i costumi scuri degli attori<sup>26</sup>; critiche aspre, certo, ma del resto lo stesso Copeau scrive: «Per l'*oeuvre nouvelle* mi si dia un palcoscenico nudo»<sup>27</sup>. Il palcoscenico infatti non deve essere riempito di oggetti e costumi raffinati, ma deve essere vissuto da attori-«monaci»<sup>28</sup> la cui vita è dedicata all'arte.

Se vogliamo essere ancora più precisi, la via di Copeau è nella ricerca dell'etica, ovvero in un percorso di continuo miglioramento umano. L'obiettivo del *Patron* non è la formazione di Grandi Attori, né tanto meno di atleti. Il suo obiettivo è formare uomini e donne colti (perché la cultura è una via di accesso alla creatività<sup>29</sup>) e sensibili, capaci di andare al di là della riproduzione esteriore delle passioni, scavando invece nel profondo di queste, e arrivando a

<sup>24</sup> Ciò è valido anche per altri registi pedagoghi, come per esempio Stanislavskij, cfr nota 17

<sup>25</sup> CRUCIANI FABRIZIO, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, p. 62

<sup>26</sup> Ivi, p. 82

<sup>27</sup> COLOGNI, *Jacques Copeau, il Vieux Colombier, i Copiaus*, p.66

<sup>28</sup> Paragone fatto da Gignoux nell'articolo *Une chartreuse de comédiens*, in «Le Figaro», Paris, 25 agosto 1913 descrivendo le prove a Limon precedenti la prima stagione del Vieux Colombier, riportato da COLOGNI, *Jacques Copeau, il Vieux Colombier, i Copiaus*, p. 37. La tendenza ascetica e quasi religiosa della concezione del teatro di Copeau può essere vista anche in relazione alla conversione al cattolicesimo negli anni '20, che influenza profondamente la sua attività negli anni '30 e '40.

<sup>29</sup> In uno scritto, ad esempio, Copeau propone come letture per gli allievi del primo anno quelli che lui definisce «qualche grande libro o poema essenziale: il *Rāmāyana*, l'*Edda*, il Corano, le *Mille e una notte*, la Bibbia, l'*Iliade* e l'*Odissea*», ma propone anche come possibili materie di studio la storia e il folklore francesi. COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 205-206

conoscerle o per esperienza personale o per «quella sorta di divinazione propria dell'artista»<sup>30</sup>. La preparazione corporea è la base che permette di rispondere adeguatamente agli sforzi fisici che la scena richiede, rispondendo alle necessità interiori di essa, nei confronti dei quali l'attore ha un ruolo per così dire "subordinato". Infatti

«L'artista drammatico, in riposo e in azione, ha una conoscenza interiore dello spettacolo che dà. Nel momento in cui egli la esprime, la passione o il movimento drammatico di cui è l'interprete hanno cessato di essere per lui oggetto di studio, ma non hanno cessato di essere oggetto di coscienza. Egli li dirige, ma ne è posseduto»<sup>31</sup>.

Altro aspetto fondamentale della sua pedagogia è l'importanza del dialogo e del confronto tra gli allievi, che Copeau invita a diventare critici di sé stessi e degli altri spingendoli a scendere dal palco e a porsi nella condizione di spettatori, per poter constatare loro stessi cosa è funzionale o meno alla rappresentazione<sup>32</sup>. Bisogna infatti ricordare che, per quanto rifiuti il *cabotinage*, Copeau non rinnega mai la componente spettatoriale del teatro, né l'importanza del rapporto col pubblico e con la comunità in cui il teatro si colloca<sup>33</sup>.

La pedagogia di Copeau però si configura come continua ricerca etica anche per un altro motivo, e cioè per la sua consapevolezza che i frutti del suo lavoro non sono immediati, e che anzi essi inizieranno a nascere solo quando avrà educato completamente i bambini: solo allora avrà fatto il suo *primo passo*. Per questo la sua attenzione si rivolge ai bambini, seguiti nelle lezioni soprattutto da Suzanne Bing, e ai ragazzi (primi tra tutti i suoi figli), con cui crea un rapporto molto stretto, di grande fiducia e quasi di devozione, tanto che quando nel '24 chiude il Vieux Colombier e sposta la sua attività pedagogica in Borgogna, molti di loro lo seguiranno, e continueranno ad essere influenzati dai suoi insegnamenti per tutta la vita<sup>34</sup>. Il progetto che propone loro, infatti, non si esaurisce nelle ore passate a teatro, ma coinvolge tutta la loro esistenza, mirando all'utopia del raggiungimento di un'armonia perfetta tra arte, attore e comunità<sup>35</sup>. Più avanti, ne *Le théâtre populaire* (1942), Copeau scrive:

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 196

<sup>31</sup> Ibidem

<sup>32</sup> Ivi, p. 199

<sup>33</sup> Questo è evidente sia nell'attività parigina e americana, con le conferenze pubbliche, sia nel periodo borgognone (1924-1925), durante il quale gli allievi attori si esibiscono durante feste popolari, vivendo e interagendo con la comunità del posto.

<sup>34</sup> COPEAU, *Une rénovation dramatique est-elle possible?*, conferenza tenuta a Bruxelles il 16 febbraio 1926; testo pubblicato in *Reg. I*, Gallimard, Paris 1974, pp. 253-273 [tr. italiana di Clelia Falletti in CRUCIANI, FALLETTI (a cura di), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 137-151]

<sup>35</sup> COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p. 193-194

«Praticando il teatro, studiando le sue origini e il suo sviluppo, mi sono convinto che esso non progredisce al modo delle conoscenze pratiche e scientifiche, cioè abbandonando delle verità acquisite per arrivare a verità che sostituiscono le precedenti, esse stesse destinate ad essere corrette o rimpiazzate; no, in arte il rinnovamento delle forze interiori avviene come il gigante della favola, per un ritorno periodo al focolare primitivo del grembo materno.

Se quindi vogliamo fare opera sana e naturale, opera vitale, essenziale e durevole, dobbiamo rivolgerci al *rinnovamento delle forze interiori*»<sup>36</sup>.

### 5. *I corsi e i pilastri della Scuola*

Tenendo a mente tutto questo, e soffermandoci proprio sull'esperienza della Scuola, possiamo notare come il progetto educativo di Copeau includa una grande varietà di corsi. Tra quelli aperti, troviamo: un corso teorico sulla tragedia greca (tenuto da Copeau), e uno di teoria dell'architettura teatrale greca (tenuto invece da Jouvet<sup>37</sup>); un corso di tecnica poetica, che prevede lo studio della disciplina dall'antichità fino all'età contemporanea e a cui si affianca un corso di lavori di tecnica poetica; un corso sulle scuole e sulle comunità nella vita greca; un corso di dizione e un corso di canto. Tra i corsi chiusi, invece, notiamo una più spiccata tendenza pratica. Infatti, i corsi offerti agli allievi attori comprendono: un corso di educazione fisica, per raggiungere la padronanza del corpo; un corso di musica; diversi corsi di lingua francese, di lettura e di dizione; un corso di memoria; un corso di educazione dell'istinto drammatico, a cui segue un corso di sviluppo del senso drammatico; e, ovviamente, i lavori di laboratorio teatrali, autogestiti dagli allievi sotto la guida/supervisione di una di loro, durante cui si dà libero spazio all'improvvisazione<sup>38</sup>.

Il progetto che il *Patron* porta avanti in questi anni, infatti, si regge su due pilastri: il teatro greco e la Commedia dell'Arte.

Il teatro greco innanzitutto, in quanto Copeau nel parlare della formazione della compagnia parla della formazione di «*un coro*, nel senso antico del termine», e definisce il coro come la

---

<sup>36</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, XY.IT Editore, Arona 2009, p. 177

<sup>37</sup> Louis Jouvet (1887-1951), attore francese e collaboratore di Copeau (è uno dei fondatori del Teatro del Vieux Colombier).

<sup>38</sup> CRUCIANI FABRIZIO, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, pp. 143-145; come nota Cruciani, ivi, p.145-146: «La scuola per l'attore come "uomo completo" è necessariamente la scuola per l'uomo completo come *anche* attore: l'educazione al teatro diventa un mezzo ordinato a un fine che lo trascende. Non è più una riforma teatrale ma una riforma dell'uomo, il rinnovamento estetico sbocca in una problematica etica».

«cellula madre di ogni poesia drammatica»<sup>39</sup>. La Commedia dell'Arte invece rientra nella formazione dell'attore sotto forma di improvvisazione e creazione di maschere-personaggio da utilizzare poi all'interno di canovacci e testi nuovi, originali. Queste due basi quindi non vengono prese nella loro accezione più tradizionale e sclerotizzata (quella osservabile all'interno dei teatri commerciali, dove attori mediocri - o anche grandiosi, non fa differenza - lavorano testi lacerati con espressioni stantie): l'imitazione del grande teatro del passato, infatti, non è di alcun interesse per Copeau, che intende invece reinventare le pratiche del passato, dando vita alla *tradition de la naissance*<sup>40</sup>.

Il percorso inizia quindi con la formazione ed educazione di un'unità corale, preparata in tutti gli aspetti pratici, tecnici e artistici dello spettacolo (man mano che i singoli interessi e talenti si fossero resi evidenti, poi, lo studio si sarebbe differenziato). Particolare rilievo è dato all'educazione corporea dell'attore, che risente fortemente del metodo Dalcroze, e all'educazione musicale, in cui possiamo vedere l'influenza di Appia. Ma a livello pratico, il progetto educativo rimane quello del 1916: ginnastica ritmica, ginnastica sportiva, solfeggio, canto, strumenti musicali, letture ad alta voce, giochi e improvvisazione, oltre a studio teorico e laboratori pratici e di artigianato, per formare artisti e uomini completi.

#### 6. *Un'educazione corporea e musicale*

Per comprendere meglio però cosa si intenda con educazione corporea e musicale, può essere utile dare una scorsa al *Piano per un Corso di Plastica (Educazione e Arte del movimento a teatro)*<sup>41</sup>. Questo testo dattiloscritto, forse stilato direttamente da Copeau o forse da Jane Erb (che insegnò Plastica alla Scuola nel 1921), struttura il corso in quattro moduli. Il primo è dedicato all'educazione del movimento, e quindi si compone di esercizi di rilassamento, di respirazione e di stiramento, finalizzati a far conoscere all'attore il meccanismo del suo corpo. Si prosegue col secondo modulo, su educazione fisica e tecnica corporea. Si passa, qui, ad esercizi di ginnastica, per rafforzare i muscoli e migliorare l'equilibrio e la coordinazione. Nel terzo modulo, agli esercizi fisici si aggiunge la componente musicale: esso è infatti dedicato allo studio dei rapporti tra il ritmo musicale, il canto e il movimento. Una volta affrontati questi moduli, che costituiscono essenzialmente la parte di *training* del

---

<sup>39</sup> COPEAU, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, pp.62-63

<sup>40</sup> Da un punto di vista pratico, questo si traduce con la ripresa di tecniche e modalità espressive del passato, che vengono proposte agli studenti come terreno di indagine e non come oggetto di studio teorico. Gli allievi quindi hanno prima di tutto occasione di entrare in contatto con la tecnica e di farla propria, e solo dopo viene loro spiegata più approfonditamente la teoria. Il loro lavoro quindi non è imitativo di ciò che li ha preceduti, ma si inserisce naturalmente nella linea del passato apportando, in modo spontaneo, dei rinnovamenti.

<sup>41</sup> COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 189-190

corso, si può passare alla realizzazione di danze ed esercizi di espressione drammatica (quarto modulo). Svolti gli esercizi singolarmente, si giunge al punto di arrivo del corso di Plastica, cioè la Plastica-corale, disciplina collettiva in cui gli attori, lavorando come *coro*, realizzano disegni, attitudini imposte e attitudini improvvisate.

Come è facilmente intuibile, gli esercizi di espressione drammatica sono quelli che comportano un maggior grado di creatività da parte degli allievi. Affinché questa creatività sia produttiva, però, sono necessari alcuni elementi: innanzitutto, una fase iniziale di raccoglimento, di stato preparatorio che precede l'azione scenica; poi la leggibilità dell'azione scenica attraverso la direzione del movimento; la continuità di stato e di direzione; ma soprattutto la *necessità* del movimento e dell'azione, principio chiave dell'arte teatrale<sup>42</sup>.

Altri esercizi che meritano di essere citati sono quelli sugli animali, che hanno poi influenzato la strutturazione di altri metodi, tra cui quello di Lecoq<sup>43</sup>. Tali esercizi si basano prima di tutto sull'osservazione dell'animale che deve essere rappresentato: l'attore lo osserva nei movimenti, nelle attitudini, nella fisionomia, e, passando da una imitazione realistica di quanto osservato, arriva poi ad elaborarne una sua interpretazione umana ed estetica. Un'operazione che è però principalmente fisica, e non offuscata dal filtro dell'elemento intellettuale, primo passo verso il temuto *cabotinage*. Un esempio celebre di questi esercizi è quello del *Gatto e del vecchio Topo*, che prende nome dalla favola che Copeau racconta ai suoi allievi bambini prima di invitarli a scegliere un personaggio con cui fare delle improvvisazioni. Caratteristica di questo esercizio, ma in generale del lavoro pedagogico di Copeau, è la libertà lasciata agli allievi. Copeau infatti non svolge il ruolo di un direttore, bensì quello di un osservatore che, con grande rispetto e attenzione, pone delle domande: «tu hai già visto un gatto saltare così?», «dove sono le vostre tane?», «come marcia un gatto?»<sup>44</sup>. Copeau tende poi a usare il frutto delle sue osservazioni sul gioco naturale (*jeu naturelle*) dei bambini a favore del gioco degli attori. Egli è infatti convinto che nel gioco naturale risieda il principio puro del teatro<sup>45</sup>, perché i bambini non sono viziati da imposizioni sociali, pose sceniche o altre sovrastrutture, ma sono invece liberi di disporre del proprio corpo e della propria immaginazione, dimostrando sempre grande spontaneità e *sincerità*. Gli attori e gli

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 213-214

<sup>43</sup> Jacques Lecoq (1921-1999), attore teatrale, mimo e pedagogo teatrale; è stato collaboratore di Jean Dasté, attraverso cui ha conosciuto l'opera e la pedagogia di Copeau, che ha influenzato il suo insegnamento, descritto in LECOQ, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano 2000

<sup>44</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, pp. 136-143

<sup>45</sup> ALIVERTI, *Jacques Copeau, il teatro del XX secolo*, p. 41



allievi attori più adulti, al contrario, sono perlopiù inibiti, quasi timidi e impacciati nei movimenti<sup>46</sup>. Per questo, la pedagogia di Copeau si avvale di uno strumento capace di liberare la mente e il corpo dell'attore: la maschera.

---

<sup>46</sup> «"... L'arte di imitare tutto", dice Diderot. C'è nel bambino, allo stadio di facoltà istintiva. Essa si anchilosa via via che l'uomo si determina, che il carattere si forma, poi si indurisce», da COPEAU, *Riflessioni di un attore sul Paradoxe di Diderot (1929)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p. 247

## Capitolo II

### La maschera neutra

#### 1. La “scoperta” della maschera neutra

Quando comunemente si pensa all’attività dell’attore, si è portati ad identificarla con l’elemento verbale della recitazione, cioè con le battute dei dialoghi e con i monologhi. A questa dimensione si ricollega quella dell’espressività facciale, fatto paradossale se si pensa che, in un teatro di grandi dimensioni, non tutto il pubblico riesce a godere di questo aspetto fino in fondo: la visione di uno spettatore nelle prime file è ben diversa da quella di uno in balconata. E per quanto la parola e la mimica facciale siano elementi effettivamente molto importanti (almeno nel teatro di prosa), a dominare lo spettacolo teatrale è invece il corpo, capace di compiere incantevoli movimenti coreutici e ginnici ma anche di esprimere emozioni e sentimenti.

Nel progettare l’educazione del nuovo attore, Copeau ha la necessità di trovare un modo per spostare l’attenzione degli allievi dal volto e dalla parola, su cui la loro attenzione si riversava in modo pressoché totale, al corpo. Anche negli esercizi di improvvisazione, infatti, Copeau riscontra una certa difficoltà degli allievi nel lasciarsi andare: timore e timidezza li rendono impacciati, bloccando la naturalità, la *sincerità* dei loro gesti. Michel Saint-Denis<sup>47</sup> racconta di un giorno in cui le prove si fermano proprio per l’incapacità di una giovane attrice di esprimere i sentimenti del proprio personaggio attraverso un’azione adeguata. Al che il *Patron* le mette un fazzoletto sul volto, facendole poi ripetere la scena. L’aver il volto coperto comporta due cose: in primo luogo, l’impossibilità di fare affidamento all’espressività di questo; in secondo luogo, la sensazione di essere più “protetti” dallo sguardo altrui, e quindi potersi esprimere liberamente e sentendo meno il peso del giudizio altrui. Ed è proprio quello che succede: l’attrice supera la timidezza e i limiti che poco prima

---

<sup>47</sup> Michel Saint-Denis (1897-1971), nipote e collaboratore di Copeau, seguì da vicino la sua attività teatrale, prima dal punto di vista imprenditoriale, seguendo l’organizzazione del Vieux Colombier, poi prendendo parte all’esperienza borgognona tra il 1924 e il 1929. Al fallire di questa avventura pedagogica, fondò, insieme ad alcuni altri ex attori di Copeau, la *Compagnie des Quinze*, attiva fino al 1934. Negli anni ‘30, con la fondazione del London Theatre Studio (1935), esportò in Inghilterra una versione normalizzata della pedagogia di Copeau. Tale opera di normalizzazione però si traduce, di fatto, in una cristallizzazione del lavoro del *Patron*, e non in un approfondimento delle sue ricerche. Si può quindi dire che Saint-Denis snatura l’eredità di Copeau, pur dando vita a scuole valide dal punto di vista tecnico. Il suo ruolo di pedagogo è approfondito in CARPONI, *Michel Saint-Denis, il normalizzatore: dalla scuola al teatro*, in «Biblioteca teatrale» 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 123-146

sembravano insormontabili, e riesce a portare a compimento l'esercizio, permettendo la ripresa delle prove<sup>48</sup>.

Questo racconto, suggestivo oltre che utile a cogliere il carattere di Copeau<sup>49</sup>, racconta la "scoperta" della maschera *nobile*, oggi universalmente nota come maschera *neutra*<sup>50</sup>, intesa come strumento pedagogico per liberare l'attore dalle pressioni interne ed esterne, arrivando così a conquistare totale controllo della propria espressione corporea. Sarebbe però ingenuo pensare a questo evento come del tutto casuale. Come già si è detto, la pedagogia di Copeau si appoggia molto sul lavoro degli allievi, si modella sulle loro esigenze: l'idea di coprire il volto infatti non è il gesto impulsivo di un uomo esasperato, bensì una proposta di lavoro basata su un'osservazione di cui troviamo già traccia nel *Journal* del 1919, e cioè che: «È chiaro che i peggiori attori son quelli che più guardano e ascoltano sé stessi»<sup>51</sup>. Il lavoro con la maschera neutra aiuta l'attore a togliersi da questa dimensione narcisistica di compiacimento estetico, e, come osserva De Marinis:

«[...] aiuta l'allievo nell'addestramento a quella condizione indispensabile, secondo Copeau, per la creazione scenica che è la *sincerità* costringendolo a rendersi conto che all'inizio, prima di e per poter poi mostrare efficacemente (cioè sinceramente, appunto, o in maniera credibile, come direbbe Stanislavskij) i sentimenti, è necessario "sperimentare ciò che accade quando li si prova (ciò che accade all'esterno, di ciò che si prova)"; in altre parole, occorre "constatare che *provarli* [i sentimenti] è la prima condizione per avere da mostrarli, che c'è dunque, *precedentemente* a ogni azione, uno stato»<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> L'episodio è raccontato in SAINT-DENIS, *Training for the Theatre*, e riportato in CARPONI, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze*, in «Biblioteca Teatrale», 113-114, gennaio-giugno 2015, p. 128: «The use of Masks in the training of actors had its origins in an incident that happened many years ago at a rehearsal at the Vieux-Colombier Theatre, when a young actress held up a rehearsal because she could not overcome her self-consciousness and express her character's feelings through the appropriate physical actions. Tired of having to wait for her to relax, Jacques Copeau, the director, threw a handkerchief over her face and made her repeat the scene. She at once relaxed and her body was able to express what she had been asked to do. This inspired incident led to our exploring the possibilities of mask work in the training of actors. We found that by covering his face with a mask, the actor was often able to forget his inhibitions and to go beyond his usual limits. While it increased the power of his physical expression, it at the same time taught him economy of gesture. It encouraged him to dare to communicate without the help of words. This was, indeed, a valuable discovery».

<sup>49</sup> La stessa figlia di Copeau, Marie-Hélène (detta Majène, 1902-1994; allieva di Copeau e attrice, e in seguito moglie dell'attore Jean Dasté), lo ricorda come un «Maestro impossibile da soddisfare, perché nulla era all'altezza del suo sogno.» in DI PALMA, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera». *Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus*, in «Biblioteca teatrale» 104, 4, 2012, p. 43

<sup>50</sup> LECOQ, *Il corpo poetico*, p. 50; il termine maschera nobile, con cui questa tecnica nasce e si sviluppa con l'opera di Copeau e di Dasté, viene sostituito da maschera neutra successivamente, con la pedagogia di Lecoq. Il successo del suo metodo, che ha portato alla fondazione di diverse scuole in tutto il mondo, ha di fatto consacrato tale tecnica come una delle più importanti del teatro novecentesco e contemporaneo, e di conseguenza al termine *nobile* si è preferito *neutro*, che verrà appunto adottato anche in queste pagine.

<sup>51</sup> CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, p. 171

<sup>52</sup> DE MARINIS, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni editore, Roma 2000, p. 170

## 2. *L'approccio alla maschera neutra*

Se andiamo un po' più in là rispetto al racconto di Saint-Denis, e ci spostiamo quindi a quando la Scuola è già attiva da più di un anno, osserviamo subito come la maschera neutra assuma una forma più solida: da quel fazzoletto improvvisato si passa a delle vere e proprie maschere d'argilla, fabbricate dagli allievi e modellate sui loro stessi volti, sotto la guida di Monsieur Marque<sup>53</sup>. Caratteristica estetica di queste maschere, che tenderanno poi a un'estetica giapponesizzante<sup>54</sup>, è la neutralità e la calma dell'espressione, che rimanda già a una condizione di equilibrio. Infatti,

«È meglio non fare portare a un debuttante, una maschera espressiva, poiché l'espressione della maschera rischia di influenzare la sua maniera di lavorare, e di falsarla. Bisogna farlo iniziare quanto più vicino possibile a sé stesso - e affinché osi essere completamente sincero, nascondergli il volto, dargli un riparo dietro un volto impassibile, cancellare le sue smorfie»<sup>55</sup>.

Come tutte le maschere, essa non deve aderire perfettamente al volto, ma deve lasciare un lieve spazio tra la pelle e la superficie interna della maschera: da un lato questo evita di rendere intollerabile la maschera stessa, permettendo all'attore di respirare con agio; dall'altro permette di mantenere una certa distanza tra l'attore e l'oggetto: proprio nel sottile spazio vuoto che li separa si crea lo spazio della recitazione<sup>56</sup>. A proposito delle lezioni di Monsieur Marque, nelle note di Suzanne Bing leggiamo:

«La lezione di modellatura insegna le proporzioni del viso umano, e a costruire una semplice rassomiglianza. Nell'atto stesso di modellare un viso che si osserva, si prepara la conoscenza del viso umano, e l'impiego ulteriore della maschera anche a gradi superiori. Il procedimento materiale, la lavorazione dell'argilla, la pratica del modellare, le ricerche con il cartone, sono i più esaltanti e istruttivi tra i lavori manuali»<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Èmile-Albert Marque (1872-1939), scultore francese. Insieme a Jouvet, ricopre il ruolo di consigliere tecnico degli *Ateliers* della Scuola del Vieux Colombier dalla sua apertura ufficiale (1921-1922); il corso di modellatura da lui tenuto prevedeva circa quattro ore di lezione alla settimana.

<sup>54</sup> Questo anche per l'influenza degli studi fatti per il primo spettacolo preparato dagli allievi per la messa in scena pubblica, il *Nō Kantan*, di cui parleremo più approfonditamente in seguito.

<sup>55</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p. 99

<sup>56</sup> Queste considerazioni si ritrovano anche in LECOQ, *Il corpo poetico*, p. 52

<sup>57</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p. 90

Si crea quindi un forte rapporto tra attore e maschera: non si tratta dell'incontro tra un uomo e un oggetto qualsiasi, come di fatto è il fazzoletto citato da Saint-Denis, ma della creazione del proprio strumento attraverso un processo di studio e di lavoro pratico. Lo stesso processo di modellazione della maschera è in un certo senso anticipazione del lavoro dell'attore, perché «La lotta dello scultore con l'argilla è nulla, se paragonata alle resistenze opposte all'attore dal suo corpo, dal sangue, dalle membra, dalla bocca e da tutti gli organi»<sup>58</sup>. Resistenze che fanno sempre parte del lavoro dell'attore; infatti, anni dopo, Lecoq riporta come alcuni suoi studenti provano, al primo contatto con la maschera, una sensazione soffocante e di forte rigetto, mentre altri trovano una nuova calma e «scoprono il loro corpo»<sup>59</sup>.

L'intimità di questa relazione passa dalla fase di modellatura della maschera a quella di approccio ad essa, che possiamo ricostruire dalla testimonianza di Jean Dasté<sup>60</sup>. Innanzitutto, gli attori vengono messi in una condizione di neutralità già a partire dal vestiario: nessun costume di scena, nessun vestito che possa in alcun modo influenzare la loro *performance*, semplicemente un costume da bagno. L'atto di "calzare" la maschera<sup>61</sup> è preceduto dalla fase di silenzio e raccoglimento; una volta messa la maschera, si inizia a fare conoscenza con questo strumento e a fare ricerca sul rapporto che si viene a creare tra esso e il proprio corpo. Per fare questo, bastano esercizi molto semplici, come piegare il gomito, flettere il polso, alzare le dita: azioni semplici, ridotte ai minimi termini, ma amplificate dalla presenza della maschera neutra<sup>62</sup>. Nelle note di Majène, come primo approccio con la maschera troviamo un'altra semplice proposta: l'attore si prepara tenendo le mani sul muro; calzata la maschera, cammina fino a una sedia posta al centro della stanza, e si siede con le mani sulle ginocchia; da questa posizione di immobilità, l'attore alza la mano sinistra per tre volte, riportandola ogni volta nella posizione di riposo, e fa poi lo stesso con la destra, senza mai muovere la maschera e senza uscire da questo stato di attenzione<sup>63</sup>.

---

<sup>58</sup> COPEAU, *Riflessioni di un attore sul Paradoxe di Diderot (1929)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p. 250

<sup>59</sup> LECOQ, *Il corpo poetico*, p.53

<sup>60</sup> Jean Dasté (1904-1994), attore e allievo di Copeau, che seguì fino in Borgogna. Prende parte, dopo lo scioglimento dei Copiaus, alla Compagnie des Quinze, e allo scioglimento di questa fonda il Théâtre des Quatre Saisons (1937). Dopo il 1945, è tra i protagonisti del movimento di decentralizzazione teatrale prima a Grenoble, poi a Saint-Étienne. Qui si fa riferimento a SAINT-DENIS, *Una testimonianza sulla scuola: Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis* in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 257-269

<sup>61</sup> L'espressione, derivante dal francese *chausser le masque*, è nata nella Scuola del Vieux Colombier per indicare la perfetta aderenza della maschera al volto.

<sup>62</sup> DI PALMA, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera». Jacques Copeau, *Suzanne Bing e i Copiaus*, pp. 25-26

<sup>63</sup> COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p.216

Se è vero che, una volta indossata la maschera, «si sente improvvisamente una forza e una padronanza completamente sconosciute» e «si ritrova la confidenza, la sicurezza e si osa quello che mai si oserebbe a viso scoperto»<sup>64</sup>, è anche innegabile che «quando si ha una maschera sulla faccia, non si può fare i gesti nello stesso modo di quando non la si ha»<sup>65</sup>. Il lavoro con la maschera quindi richiede di imparare un nuovo modo di comunicare: le azioni quotidiane vengono smontate, spezzettate e analizzate<sup>66</sup>, in un processo di ricerca finalizzato a trovare un linguaggio comprensibile anche al pubblico, ovvero dei gesti evidenti e leggibili che rendano chiare le azioni e reazioni degli attori, pur eliminando parola e mimica facciale. Al contrario di quanto si potrebbe pensare, Copeau non partecipa attivamente a queste ricerche: fa delle lezioni teoriche, soprattutto sul teatro greco e sul coro<sup>67</sup>, ma non fa dimostrazioni pratiche, non sperimenta lui stesso sulla sua pelle e non si intromette nel lavoro dei suoi allievi. «Il principio, sin dall'inizio,», scrive Copeau nel 1927, «è stato quello di non chiedere niente all'apprendista attore, niente se non ciò che era in grado di sentire, di comprendere, di trarre veramente da sé stesso»<sup>68</sup>. Per usare le parole di Lecoq,

«Per recitare bene con la maschera non dobbiamo dire come si fa. Il tecnico potrebbe farlo, ma il pedagogo se lo deve impedire. Dare indicazioni agli allievi sarebbe il modo migliore per impedirgli di portare la maschera; avrebbero continuamente la preoccupazione di dover fare bene, mentre devono innanzitutto sentire le cose»<sup>69</sup>.

Ciò non implica una totale mancanza di confronto: esso viene mantenuto, ma sotto forma di dialogo tra gli studenti. Gli allievi infatti, seduti in tondo, fanno a turno nel proporre scene, nel guardarle e nel criticarsi gli uni con gli altri, con l'obiettivo di individuare per ogni azione il gesto più chiaro (abbiamo già notato, del resto, che per il *Patron* è fondamentale che l'attore sia anche spettatore). Majène, che durante questi esercizi funge da capogruppo, annota:

---

<sup>64</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p. 95

<sup>65</sup> *Una testimonianza sulla scuola: Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis* in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p. 264

<sup>66</sup> Già altri pedagoghi avevano lavorato sull'analisi e scomposizione delle azioni quotidiane, basti pensare agli esercizi della biomeccanica di Mejerchol'd (1874-1940, attore, regista e pedagogo russo, vicino agli ideali rivoluzionari ma poi travolto da questi stessi - viene infatti processato e condannato a morte dal regime).

<sup>67</sup> *Una testimonianza sulla scuola: Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis* in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 261-262

<sup>68</sup> COPEAU, *La fuga in Borgogna. I Copiaus (1927)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p. 231

<sup>69</sup> LECOQ, *Il corpo poetico*, p. 52

«Un movimento che sarà sufficientemente espressivo a viso scoperto diventa illeggibile una volta mascherato il viso, perciò domanda di essere molto accentuato e amplificato - purificato anche. Tra il numero dei movimenti o delle attitudini per le quali si esprimerà un sentimento a viso scoperto, bisogna sceglierne uno solo, il più espressivo, e spingerlo al suo più grande grado e sviluppo»<sup>70</sup>.

Un esercizio sulla continuità e direzione dell'azione eseguito da Majène ci permette di capire la natura di queste ricerche: nell'esercizio in questione, la parte del corpo attirata, e che quindi funge da motore dell'azione, è l'orecchio, e la direzione dell'azione è il punto da cui proviene il rumore. Come sempre, si parte dalla fase di raccoglimento e di silenzio, a cui seguono la calzatura della maschera e l'azione preparatoria<sup>71</sup>: Majène, seduta a gambe incrociate su una sedia, intreccia un cestino. Un rumore fa scattare l'azione: Majène solleva il capo e, facendo partire il movimento dall'orecchio, lo volge verso il lato da cui il rumore proviene; resta quindi in ascolto, e continua a lavorare, fino a quando un altro rumore, proveniente da un'altra direzione, non le fa nuovamente volgere il capo, con un movimento sempre diretto dall'orecchio; lo stesso motivo si ripete ancora, prima con un terzo rumore proveniente da una terza direzione, poi con il ripetersi, a intervalli sempre più ravvicinati, dei tre rumori. La paura e il continuo volgere il capo le fanno abbandonare il lavoro e la spingono ad alzarsi in piedi, e a sporgere non più il solo capo, ma tutto il corpo, in una sorta di danza<sup>72</sup>. Nel *dossier* sugli esercizi con la maschera sono poi riportati altri esempi, basati sui temi più diversi: il risveglio dell'essere dopo l'inverno, la battaglia, il furto, il mal di pancia... Dalle danze più poetiche agli eventi più banali della quotidianità, tutto può essere indagato attraverso l'uso della maschera, che «*esige* che tutto il corpo reciti e che partecipi *in rapporto alla maschera*»<sup>73</sup>.

### 3. *Gli esercizi corali e il percorso verso l'astrazione*

Come già detto nel primo capitolo, uno degli obiettivi della Scuola è la creazione di *un coro* che riprenda la tradizione del teatro greco, ovviamente rinnovandola. Per questo, agli esercizi di maschera eseguiti individualmente si affiancano degli esercizi corali:

---

<sup>70</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p. 95

<sup>71</sup> Non si tratta di un'azione fondamentale nell'economia dell'esercizio; potrebbe infatti essere sostituita da uno stato di immobilità come succede altrove.

<sup>72</sup> COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p.217

<sup>73</sup> Dalle note di Léon Chancerel, in MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p.103

«[...] si tratta di eseguire, in *accordo*, una certa azione. Bisogna dunque accordarsi (come si accordano gli strumenti di un'orchestra prima di attaccare una sinfonia).<sup>74</sup> Perché questo si svolga bene, bisogna che qualcuno nel gruppo (che sarà designato all'inizio da colui che dirige il lavoro) assuma il ruolo di diapason, cioè accordi gli altri, che dovranno subordinarsi a lui. Costui sarà il conduttore del gioco, o il corifeo»<sup>75</sup>.

L'azione corale deve quindi essere armonizzata da un capo, ma non deve essere svolta dietro un segnale o comando: a creare questa armonia deve essere l'autorità del capo stesso e la disciplina del coro.

Da un punto di vista tematico, le azioni corali spesso riprendono le improvvisazioni individuali. È il caso, ad esempio, di un esercizio nato da una proposta di Dasté e basato su uno spunto tematico molto semplice: l'attesa. Inizialmente, una sola persona è sulla spiaggia che scruta l'orizzonte, in attesa di veder tornare un battello di pescatori. A questa persona, se ne aggiungono altre, creando un coro di uomini e donne che con angoscia scrutano le acque e l'orizzonte vuoti. L'esercizio entusiasma Copeau, che li invita a elaborarlo oltre. Allora, all'attesa soffocante e grave di silenzio segue un momento di speranza: si vede, in lontananza, una barca (formata dal corpo di un attore), e il coro le precipita addosso, solo per rendersi conto che la barca si è rovesciata in mare, e che la loro speranza è vana - i marinai non faranno ritorno. Solo a questo punto, un rumorio sale, accompagnando il movimento delle persone che si disperdono, si allontanano dal battello e dalla speranza ormai appassita<sup>76</sup>.

Un esercizio molto simile, intitolato *Il ritorno del marinaio o il marinaio disperso* viene riportato negli appunti di Majéne: la situazione drammatica è la stessa, ovvero l'attesa di qualcosa sulla spiaggia; essendo questa una sceneggiatura (e non il breve racconto di un esercizio, come in quello sopra), le azioni dei personaggi sono descritte con maggiore minuzia. La prima persona in scena, una donna, attende il marinaio, sola; nell'attesa si stringe nello scialle, si scosta i capelli dalla fronte, fa qualche passo, sospira. Man mano si aggiungono due persone, che come la donna guardano davanti a sé, sospirano, si scambiano qualche parola inintelligibile (negli esercizi di maschera, infatti, la parola assume un ruolo del tutto secondario), e ancora attendono. Il momento di svolta nell'azione drammatica si ha con l'arrivo, dal fondo, di altre persone, di cui alcune che parlano con voci basse e tristi, e

---

<sup>74</sup> Bisogna notare che il riferimento alla musica nella pedagogia di Copeau è alquanto frequente: l'educazione corporale è un'educazione dell'istinto musicale dell'allievo, dote naturale che non può in alcun modo essere creata. DI PALMA, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera». Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus, pp. 22-23

<sup>75</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p.101

<sup>76</sup> Una testimonianza sulla scuola: Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 265-266



altre che gemono: a questo punto, il lamento si gonfia sempre più, e da lamento della singola persona diventa lamento del coro. Poi, la prima donna si sporge in avanti, e tutti si sporgono con lei. Cessa il lamento, e cala un silenzio perfetto. Lentamente, il coro si scioglie, e la donna rimane di nuovo sola nella sua attesa<sup>77</sup>.

A questi esercizi, che affondano le proprie radici in situazioni realistiche, si affiancano altri dalla vocazione più astratta o comunque fiabesca, come *Il risveglio dell'essere dopo l'inverno*:

«Tutto il mondo immobile, ciascuno acquattato in un angolo. Charles, al centro si sveglia, danza, va a svegliare [i]l primo essere - danza - secondo essere - danza - terzo essere - danza - danza generale - arriva un grosso demone - fuga»<sup>78</sup>.

Come si può vedere da questa breve descrizione, si tratta di un esercizio corporeo vicino alla danza, ma non basato sulla presenza di una coreografia - che rischierebbe di imbrigliare i corpi degli attori in una condizione di affettazione e di automatismo - bensì sulla naturezza e sulla libertà del movimento svolto in maschera neutra.

Nel corso delle ricerche sulla maschera, questa tendenza all'astrazione è destinata ad acuirsi, perché Copeau si rende conto che «per offrire una cosa comprensibile, si deve forse qualche volta fare il contrario della realtà»<sup>79</sup>. Se inizialmente i gesti sono quindi realistici, ancorati nella quotidianità per meglio rappresentarla, nel corso delle improvvisazioni qualcosa cambia: per esempio, la corsa viene rappresentata restando fermi sul posto, la discesa compiendo un movimento ascendente. Ci si spinge poi ancora più in là, individuando i nuovi temi degli esercizi negli astratti: le nuvole, la tempesta, il chiaro di luna, la circolazione, la città. Sempre Dasté racconta:

«Mi ricordo [che] un giorno aveva detto "città": mi interessa, mi precipito alla maschera e faccio una certa mimica. Chiudo gli occhi. Chiudevo sempre gli occhi quando avevo una maschera, per concentrarmi meglio. Con le dita suggerisco le luci di una città che si illumina a poco a poco; con le mani, con i pugni chiusi, e poi con i gomiti, suggerisco il

---

<sup>77</sup> COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 221-222

<sup>78</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p. 98

<sup>79</sup> SAINT-DENIS, *Una testimonianza sulla scuola: Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis* in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p. 267

movimento, il ritmo, la circolazione di una città. Ero in una specie di stato di trance e alla fine tutti avevano capito che era una città e il Patron era assolutamente incantato»<sup>80</sup>.

È interessante notare come Dasté faccia riferimento, qui, al concetto di *trance*, ricollegandosi all'esecuzione di un esercizio tecnico. Ciò infatti implica che, nell'esecuzione dell'esercizio stesso, l'attore non si limiti a esercitare controllo sul proprio corpo, ma che riesca anche, a contempo, a seguire una via negativa, cioè a svuotarsi progressivamente per diventare veicolo di qualcosa altro da sé - in questo caso specifico, per diventare una città.

#### 4. I frutti della maschera: il Nō Kantan

«*Saint-Denis*: Ma non siete mai stati stimolati da Copeau o da qualcun altro, con discorsi sui giapponesi, sui cinesi o sull'arte mimica...

*Dasté*: Madame Bing ci ha fatto una lunga serie di corsi sul Nō giapponese.

*Saint-Denis*: Ma quando? Non all'inizio?

*Dasté*: No, non all'inizio.

*Saint-Denis*: Avete cominciato come dei selvaggi? Come dei bambini?

*Dasté*: Come dei selvaggi, assolutamente.

*Saint-Denis*: Senza alcuna idea estetica?

*Dasté*: Assolutamente senza»<sup>81</sup>.

I primi anni della Scuola del Vieux Colombier sono stati all'insegna della ricerca artistica condotta in modo spontaneo. Gli attori vengono formati culturalmente<sup>82</sup>, certo, ma soprattutto li si lascia liberi di vivere la recitazione come il *jeu naturelle* dei bambini, permettendo loro di scoprire (o meglio, *riscoprire*) le basi del teatro puro. Come abbiamo visto, una di queste riscoperte è appunto la maschera neutra, che non deve però essere considerata come un punto di arrivo: essa è un tassello dell'educazione corporea e spirituale dell'attore, che deve poi portare i frutti di questo lavoro sul palcoscenico, oltre che mantenerli nella sua vita quotidiana. Se ciò si nota fino ad un certo punto in spettacoli come *Le misanthrope*<sup>83</sup> o *La*

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 268

<sup>81</sup> Ivi, p. 267

<sup>82</sup> La scuola infatti forniva corsi di ortografia, di dizione, corsi sulla storia del teatro e altri corsi pratici, oltre ad invitare gli studenti alla lettura e studio di opere letterarie e teatrali.

<sup>83</sup> Commedia in cinque atti di Molière, regia di Copeau. Va in scena per la prima volta nella stagione del 1918-19 al Garrick Theatre di New York, e viene poi ripreso nelle successive stagioni al Vieux Colombier. Cfr. elenco delle stagioni del Vieux Colombier, in CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, pp. 20-35

*locandiera*<sup>84</sup> - infatti, lì si può cogliere una diversa qualità della recitazione, ma il linguaggio teatrale usato è noto al pubblico -, appare evidente in uno spettacolo che, pur non avendo mai debuttato, risulta fondamentale nella storia pedagogica di Copeau: il Nō<sup>85</sup> *Kantan*<sup>86</sup>.

Facciamo, innanzitutto, un passo indietro: l'interesse di Copeau per il teatro giapponese affonda probabilmente le sue radici in diverse esperienze parigine, come la *performance* di Sada Yacco<sup>87</sup> del 1908 o il tentativo di ripresa del repertorio Kabuki<sup>88</sup> di Lugné-Poe<sup>89</sup> del 1910. È inoltre già visibile nell'impostazione spaziale data al Vieux Colombier dopo i lavori di rinnovamento del 1913, curati da Francis Jourdain<sup>90</sup>: la buca dell'orchestra viene ricoperta dal palcoscenico, che così ampliato viene collegato alla platea da una scalinata centrale fissa, tipica del Teatro Nō, in una ripresa estetica che deve essere intesa come volontà di ripresa del rigore etico e tecnico di tale tradizione. E per l'appunto dieci anni dopo questi lavori, Copeau e la Bing decidono di portare in scena il *Kantan*, perché «questa forma [*il Nō*] è la più rigorosa che conosciamo e richiede all'interprete una eccezionale formazione tecnica»<sup>91</sup>.

Tra il novembre 1923 e il marzo 1924, quindi, gli allievi della Scuola ritrovano la lentezza, il rigore e l'essenzialità della maschera neutra nelle prove del Nō *Kantan*, sotto la guida di Suzanne Bing. La trama del testo, composto di otto scene suddivise in due parti più un intermezzo mimato, è la seguente:

---

<sup>84</sup> Commedia in tre atti di Carlo Goldoni, adattata da M. Ile Darsenne, regia di Copeau. Va in scena nella stagione del 1923-24 del Vieux Colombier. Cfr. ibidem

<sup>85</sup> «Genere teatrale giapponese che combina elementi drammatici, canto e danza, nato verso la fine del 14° sec. dalla fusione di precedenti forme di spettacolo[...]Elementi costitutivi sono, oltre al testo (*yōkyoku*), la declamazione (*utai*), la danza (*mai*), l'accompagnamento dell'orchestra (*hayashi*), composta da flauto e tamburi, e il coro (*jiutai*), che in particolari momenti interviene per dar voce alle parole e ai pensieri del protagonista. I personaggi principali sono lo *shite* (protagonista), il *waki* (secondo attore) e gli *tsure* (accompagnatori). Più che azione di personaggi, il nō è una suggestiva evocazione di sentimenti attraverso una tecnica d'interpretazione altamente virtuosistica; gli interpreti sono esclusivamente uomini e indossano ricchi costumi; gli attori principali hanno il volto coperto da una maschera», dall'Enciclopedia Treccani online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/no/> (data di accesso: 26/07/2022)

<sup>86</sup> GUIDOTTI, *Suzanne Bing e il Nō Kantan (1924)*, in «Biblioteca Teatrale», 104, 4, 2012, pp. 53-92

<sup>87</sup> Sada Yacco (1871-1946), attrice e ballerina giapponese. Nel corso della sua brillante carriera, si esibisce all'Esposizione Universale di Parigi (1900) e nelle maggiori capitali d'Europa, oltre che negli Stati Uniti e in Russia.

<sup>88</sup> Forma teatrale giapponese basata su danza, recitazione e canto che porta in scena problemi ideali e drammi della società contemporanea; dall'Enciclopedia Treccani online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/kabuki> (data di accesso: 22/07/2022)

<sup>89</sup> Lugné-Poe, nome d'arte di Aurélien Marie Lugné (1869-1940), attore, regista e impresario teatrale francese. Il teatro da lui fondato nel 1893, l'Œuvre, segnerà il teatro del ventesimo secolo con la rappresentazione, nel 1896, dell'*Ubu Roi* di Jarry (1873-1907, drammaturgo, scrittore, poeta francese). Il 18 novembre 1910 invece mette in scena una tragedia giapponese tratta dal repertorio Kabuki, *L'Amour de Késa*, senza però riscontrare successo.

<sup>90</sup> Francis Jourdain (1876-1958), pittore e designer francese.

<sup>91</sup> COPEAU, *Ricordi del Vieux-Colombier*, p.66

«Un giovane che va per il mondo a cercare fortuna si ferma in una locanda dove incontra un saggio che gli presta un cuscino. Mentre il servo scalda il miglio, il giovane si appisola sul cuscino e sogna di entrare nella vita pubblica, di essere promosso ad alte cariche, di essere degradato, di essere richiamato, di affrontare le fatiche di campagne lontane, di essere accusato di tradimento, di essere condannato a morte, di essere salvato all'ultimo momento e infine di essere in età avanzata. Svegliandosi dal sogno, il giovane si accorge che il miglio non è ancora cotto. Durante un lungo sonno ha vissuto le vicissitudini di una lunga carriera pubblica. Convinto che nel grande mondo "agli onori segue presto il disonore e all'elevazione la calunnia", torna al villaggio da cui è venuto. Questa è la versione più comune della storia del sogno di Rosei nel Kantan [...] secondo il signor Arthur Waley»<sup>92</sup>.

I personaggi previsti sono: il padrone di casa, il protagonista Rosei, il messaggero, due portantini, un giovane danzatore, due cortigiani e il coro. Si può quindi ipotizzare la presenza di 15 attori: quattro attori per i ruoli principali, tre per quelli minori, un assistente, un musicista e sei attori per il coro, che risente fortemente del rigore richiesto già dagli esercizi di maschera corali<sup>93</sup>.

Lo spettacolo si caratterizza per l'uso di maschere, fatte inizialmente di segatura agglomerata, tenuta insieme da un tessuto e ricoperte di lacca, e successivamente in legno intagliato; esse discendono dalle maschere Nō tradizionali, che codificano ogni personaggio o gruppo di personaggi, e si dividono in due gruppi: le maschere per coloro che devono parlare, caratterizzate dalla presenza di una grande bocca; mentre quelle per i personaggi che non devono parlare sono caratterizzate queste dal disegno di una bocca chiusa e dalla presenza di una paletta interna che, stretta dai denti dell'attore, permette di tenerle indosso. A proposito delle maschere, poi, la Bing annota una legge generale: «Non si tratta solo di una generalizzazione del carattere del personaggio o del genio che rappresenta, per adeguarsi alle

---

<sup>92</sup> GUIDOTTI, *Suzanne Bing e il Nō Kantan (1924)*, in «Biblioteca Teatrale», p. 69: «Un jeune homme, partant dans le monde pour se faire sa fortune, s'arrête en chemin à une auberge où il rencontre un sage, qui lui prête un oreiller. Pendant que le servant fait chauffer le millet, le jeune homme s'assoupit sur l'oreiller, et rêve qu'il fait son entrée dans la vie publique, est promu à des hautes fonctions, dégradé, rappelé, affronte la rigueur de lointaines campagnes, est accusé de trahison, condamné à mort, sauvé au dernier moment, et finalement à un âge avancé. Se reveillant de son rêve, le jeune homme s'aperçoit que le millet n'est pas encore cuit. Pendant un instant de sommeil il a vécu les vicissitudes d'une longue carrière publique. Convaincu que dans le grand monde «les honneurs sont bientôt suivis de la disgrâce, et l'élévation de la calumnie», il s'en retourne vers le village d'où il était venu. Telle est dans ses grandes lignes, la version la plus commune de l'histoire du rêve de Rosei à Kantan [...] d'après M. Arthur Waley».

<sup>93</sup> Ibidem: «Plus rude la discipline, plus constante la patience qu'il faut à sic d'entre eux pour s'accorder à la fois au poème et ensemble; puor se livrer individuellement à lui et se faire qu'un avec se cinq camarades.»; tr. it.: «Più dura è la disciplina, più costante è la pazienza che occorre a ciascuno di loro per sintonizzarsi con la poesia e tra di loro, per abbandonarsi individualmente e diventare un tutt'uno con i cinque compagni».

sue variazioni, ma deve rafforzare le sue caratteristiche importanti per accentuare l'intensità delle emozioni durante la rappresentazione»<sup>94</sup>.

Le prove vanno avanti per diversi mesi, lavorando sulla lentezza e precisione dei gesti, sulla musicalità e l'armonia dell'insieme: è la *summa* di quanto gli allievi hanno imparato nei tre anni di scuola, la dimostrazione della loro crescita artistica e professionale, del rigore tecnico e spirituale che hanno assimilato.

Nel mese di marzo, quando ormai il lavoro è terminato e restano da fare le ultime rifiniture, alcune figure di spicco del mondo teatrale assistono alle prove: il sipario ancora non si è alzato, e già lo spettacolo colleziona lodi. Nei *Ricordi*, Copeau scrive:

«Stanislavskij, a Parigi di passaggio, mi incoraggiava. Adolphe Appia mi scriveva: “i vostri *piccoli* sono tutta la mia speranza.” Granville Barker, presente alla prova del Nō, balzava sulla scena per complimentare i giovani attori. Diceva loro: “Fino ad oggi non ho creduto alla efficacia di una educazione drammatica, ma voi mi avete convinto. Ormai, potete sperare tutto...”<sup>95</sup>

Insomma, gli sforzi compiuti fino a quel momento non si sono rivelati vani: gli allievi da lui formati sono degli attori riformati, capaci di dare nuova vita al teatro. Granville Barker continua a rimarcare che vede in loro il futuro<sup>96</sup> del teatro, e potrebbe quindi sembrare che il

---

<sup>94</sup> Per completezza, si riporta l'intera nota sulle maschere, ivi, p. 75: «*Masques Nō - matière - Bois sculpté*. Les premiers étaient en sciure de bois agglomérée qu'on renforçait d'une tissue, d'une trame servant d'armature, et qu'on recouvrait d'une couche de laque. [...] *Dimension* - À part les masques de certains génies, ils affectent les dimensions de la figure humaine. La nécessité de laisser sortir la voix de l'acteur oblige à faire la bouche assez largement ouverte. La dimension intérieure prévoit le gonflement du visage et la transpiration pendant le jeu. *Masques Nō - Optique* [...] Certains masques à bouche fermée sont tenus par une palette intérieure entre les dents de l'acteur. *Caractère* Les grands maîtres pendant des siècles ont étudiés les différents caractères apparaissant dans les Nō. et formulé un masque convenant à chaque caractère, ou à chaque famille de caractères. *Loi générale* pour *Le Masque*. Il n'est pas seulement une généralisation du caractère du personnage ou du génie qu'il représente, afin de s'accorder à ses variations, mais il doit renforcer ses *importantes caractéristiques* afin d'accentuer l'intensité des émotions au cours de la pièce.»; tr. it.: «*Maschere Nō - materiale - legno intagliato*. Le prime maschere erano fatte di segatura agglomerata, rinforzata con un tessuto, una trama che fungeva da cornice, e ricoperta da uno strato di lacca. [...] *Dimensione* - A parte le maschere di alcuni geni, hanno le dimensioni della figura umana. La necessità di far emergere la voce dell'attore costringe ad allargare la bocca a dovere. La dimensione interna prevede il gonfiore del viso e la sudorazione durante la recitazione. *Maschere Nō - Ottica* [...] Alcune maschere a bocca chiusa sono tenute da una palette interna tra i denti dell'attore. Carattere I grandi maestri per secoli hanno studiato i vari caratteri che compaiono nel Nō. e hanno formulato una maschera adatta a ogni carattere, o famiglia di caratteri. *Legge generale per la Maschera*. Non si tratta solo di una generalizzazione del carattere del personaggio o del genio che rappresenta, per adeguarsi alle sue variazioni, ma deve rafforzare le sue caratteristiche importanti per accentuare l'intensità delle emozioni durante la rappresentazione».

<sup>95</sup> COPEAU, *Ricordi del Vieux-Colombier*, p. 67

<sup>96</sup> Dopo aver assistito alle prove dello spettacolo,, Granville Barker (1877-1946, commediografo, attore, regista e critico inglese) scrive: «I wanted to make it even clearer than enthusiastic words will, how impressed I was by that rehearsal [...] while the Nō was in itself as complete and beautiful thing of its kind as I have ever seen (Oh!

progetto pedagogico ed estetico di Copeau abbia già raggiunto il suo apice. Ma l'infortunio del protagonista, Aman Maistre<sup>97</sup>, impedisce il debutto dello spettacolo, previsto per il 24 marzo 1924. La crisi di Copeau, che già dall'esperienza americana sente più forte la necessità di occuparsi della scuola, si fa quindi più profonda.

Certo, «Non è facile fermarsi, rinunciare a quanto si è fatto a gran fatica, svincolarsi, rompere, rifiutarsi tutt'a un tratto»<sup>98</sup>, ma questa inaspettata battuta d'arresto, unita seppur marginalmente alle problematiche di tipo economico<sup>99</sup>, offre una possibilità di fuga a Copeau. Il 25 aprile 1924 annuncia l'annullamento dello spettacolo<sup>100</sup>, chiude il Teatro e la Scuola del Vieux Colombier e si trasferisce, accompagnato da alcuni dei suoi più fedeli attori, a Morteuil, in Borgogna. Lì, lontani dal ritmo soffocante dell'industria dello spettacolo e immersi in un contesto quasi estraneo al teatro<sup>101</sup>, Copeau e i suoi Copiaus<sup>102</sup> continuano le loro ricerche, spingendosi oltre la maschera neutra e verso il recupero della tradizione della Commedia dell'Arte e della maschera personaggio: rincorrono, ora, il sogno della *comédie nouvelle*.

---

falling short of perfect execution of course, but *right* always in intention), what stirred me was that I could see the future in it», da GUIDOTTI, *Suzanne Bing e il Nō Kantan (1924)*, p. 88

<sup>97</sup> Aman-Julien Maistre (1903-2001), attore, regista e cantante francese.

<sup>98</sup> COPEAU, *Ricordi del Vieux-Colombier*, p. 68

<sup>99</sup> Ibidem: «Se per conservare il *Vieux Colombier* non fosse occorso che del denaro, sarebbe stato semplice comprimere talune spese e trovare nuovi cespiti. Qualche mese prima della chiusura, per rimediare a certi disavanzi, non avevo impiegato più di un'ora a trovare le somme necessarie. Al momento di cui parlo, un nuovo gruppo mi offriva considerevoli sussidi, con la sola condizione che trasferissi l'impresa in una sala di maggiore rendimento. C'era dunque una qualche via d'uscita».

<sup>100</sup> Nella lettera che quello stesso giorno manda ad André Gide (1869-1951), sostiene che si tratti di una soluzione provvisoria: in realtà, il Teatro non aprirà più, e lo spettacolo non debutterà mai.

<sup>101</sup> Inteso nella sua accezione più tradizionale, cioè come forma artistica basata sulla messa in scena, all'interno di un luogo deputato e da parte di attori professionisti, di un testo drammatico.

<sup>102</sup> Nome della compagnia di attori che lo segue in Borgogna.

### Capitolo III

#### La maschera-personaggio

##### 1. *La fuga in Borgogna: continuare l'educazione del nuovo attore*

Prima di passare a parlare della maschera-personaggio, è doveroso inquadrare il contesto nel quale questa diventa fulcro della ricerca teatrale degli allievi di Copeau.

Nell'ottobre del 1924<sup>103</sup>, Copeau e i suoi allievi si lasciano alle spalle Parigi e partono per la Borgogna, dove si stabiliranno al castello di Morteuil. Il progetto è quello di riprendere l'attività pedagogica lontani dall'industria dello spettacolo, sostenendosi per un anno con le donazioni di un gruppo di ricchi sostenitori. Ben presto, iniziano i problemi: innanzitutto, il mancato rispetto della parola data da parte del gruppo finanziatore e quindi l'impossibilità di far fronte alle spesa; inoltre, una nuova crisi personale di Copeau, dovuta al lutto per l'amico Jacques Rivière<sup>104</sup>. Il *Patron* decide di sciogliere la Scuola, licenziare gli attori e riconoscere di aver fallito nel suo tentativo di rinnovamento. Appuntando degli spunti per l'annuncio di questa sconfitta, scrive:

«La storia di tutte le iniziative che si sono proposte uno scopo reale è storia di successi parziali e di ripetuti insuccessi, fino al trionfo finale. Questo trionfo finale è una questione di resistenza, di volontà e, quando si tratta di un'impresa collettiva, di solidarietà»<sup>105</sup>.

Queste parole riverberano nell'animo di alcuni degli allievi (tra cui Léon Chancerel, Auguste Boverio<sup>106</sup>, Michel Saint-Denis, Aman Maistre, Suzanne Bing, Majéne, Jean Dasté) che decidono di non fare ritorno a Parigi e di restare invece al suo fianco, per continuare a rincorrere il suo, il *loro* sogno di un nuovo teatro. Nel novembre del 1925 questa colonia di 20 attori si trasferisce a Pernand, nella Côte d'Or, un paesino di 250 abitanti, «in mezzo alle vigne, in pieno sole»<sup>107</sup>. Copeau all'inizio teme di incontrare delle resistenze da parte dei locali, o che ci siano quantomeno delle incomprensioni. Invece, dopo un anno di permanenza

---

<sup>103</sup> Si fa qui riferimento al resoconto dato dallo stesso Copeau durante la seconda conferenza tenuta all'American Laboratory Theatre nel gennaio 1927, COPEAU, *La fuga in Borgogna. I Copiaus (1927)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 227-234

<sup>104</sup> Jacques Rivière (1886-1925), amico di Copeau e direttore della «Nouvelle Revue Française» dalla ripresa del dopoguerra (giugno 1919), morto dopo tre giorni di agonia in seguito a un incidente automobilistico.

<sup>105</sup> CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, p. 207

<sup>106</sup> Auguste Boverio (1886-1950), attore francese.

<sup>107</sup> COPEAU, *La fuga in Borgogna. I Copiaus (1927)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p. 230

afferma: «Siamo diventati per i viticoltori i loro migliori amici. Hanno capito che siamo, come loro, operai. Noi amiamo il buon vino ed essi amano le nostre commedie»<sup>108</sup>. È proprio ai viticoltori che si deve il nome che poi designerà questa giovane compagnia, Copiaus; esso è sia una storpiatura del cognome di Copeau, che è la figura di spicco del gruppo, sia un riferimento ai trucioli della potatura della vite (in francese *copeaux*, in dialetto borgognone appunto *copiaus*)<sup>109</sup>. C'è quindi un rapporto di amicizia e di stima: per i contadini, gli attori sono a tutti gli effetti parte della comunità, sono i *loro* attori che mettono in scena i *loro* spettacoli, e questo è il *loro* teatro.

Gli attori, nel frattempo, continuano in modo non dissimile, nelle modalità e negli intenti, da quanto fatto fino a quel momento a Parigi: la loro formazione parte innanzitutto dall'educazione fisica, e solo più avanti si dedicano alla recitazione parlata (per Copeau è fuor di dubbio che anche gli esercizi muti e la danza sono forme di recitazione, al pari dell'interpretazione di testi di prosa). Rispetto all'esperienza parigina, però, il ruolo che l'arte svolge nelle loro vite diventa più permeante. In un'intervista fatta da Silvio d'Amico<sup>110</sup>:

*Copeau:* [...] Vivono [*gli allievi*] immersi, tuffati nell'arte. Ma è un insegnamento libero, piacevole, vissuto con gioia. Sono essi a comporsi le prime scenette, improvvisandole, come scherzi.

*D'Amico:* Dunque ritorno alle origini? Farse attiche, mimi siciliani e latini, commedia dell'arte?

*Copeau:* Appunto: io mi studio di riportarli a contatto con le forze vergini da cui nacquero il dramma tragico e quello comico»<sup>111</sup>.

Col passare del tempo, però, la presenza di Copeau in Borgogna si fa sempre più sporadica, e sembra quasi che il suo interesse per questo progetto vada perdendosi. Negli ultimi anni, tra il 1927 e il 1929, si limita a delle brevi incursioni in cui valuta il lavoro dei suoi attori-«monaci», dando loro pareri e consigli. Il lavoro dei Copiaus che andremo ad

---

<sup>108</sup> Ibidem

<sup>109</sup> Ivi, p. 234: «Essi [*gli allievi attori*] sono divenuti, tutti quanti, molto popolari nell'intera regione dove i contadini, non conoscendo i nomi di ciascuno, li hanno chiamati molto spontaneamente con il mio nome lievemente alterato: i *Copiaus*. Quando essi passano nei villaggi, motorizzati o a piedi e il più delle volte cantando, li si saluta allegramente. Ogni ragazzo e ogni ragazza è conosciuto come un *Copiau* ed è benvenuto in ogni casa dove gli si offre da un bicchiere di vino novello. Se uno di questi ragazzi viaggia in bicicletta di notte senza fanale, il vigile stesso lascia correre dal momento che il peccatore è un *Copiau*. Forse in futuro, tra cinquanta o cento anni, per i contadini di Borgogna questo nome di Copiau significherà semplicemente attore».

<sup>110</sup> Silvio d'Amico (1887-1955), critico teatrale e docente italiano, a cui si deve la trasformazione della Regia Scuola di Recitazione di Roma in Accademia nazionale d'arte drammatica.

<sup>111</sup> MIGLIONICO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, p. 164



analizzare quindi parte da un impulso fornito da Copeau, ma si sviluppa senza la sua costante supervisione.

## 2. *Le prime maschere-personaggio*

Come già a Parigi, gli allievi dividono il proprio tempo tra improvvisazioni e letture di testi letterari e teatrali. Soprattutto le improvvisazioni stimolano la creatività dei giovani attori, che iniziano a utilizzare la maschera in termini creativi, espressivi e drammaturgici, e quindi a creare dei personaggi. Le prime ricerche erano basate sulla maschera neutra, che negli scritti di Saint-Denis figura come *basic mask* e che di fatto non richiede all'attore alcun tentativo di creare un personaggio o di approfondire la psicologia da cui scaturiscono le azioni, permettendo all'attore di rimanere sé stesso<sup>112</sup>. Ora invece si ha un nuovo strumento, cioè la maschera-personaggio: all'improvvisazione corporea si affianca così una definizione psicologica ed estetica del tipo rappresentato, con costumi e oggetti di scena che ne definiscono la personalità e ne facilitano la relazione con l'attore.

Le prime tracce della creazione di maschere-personaggio risalgono alle ultime settimane di vita della Scuola a Morteuil, prima che la compagnia si sciogla momentaneamente per le difficoltà economiche<sup>113</sup>: Auguste Boverio elabora il personaggio di Bidouille (o Bicouille), lo mette alla prova nelle improvvisazioni, ma non fa in tempo a presentarlo al pubblico; Pascal Copeau<sup>114</sup>, all'incirca nello stesso periodo, crea invece il personaggio di Monsieur Valentin; destinati a perdersi dopo qualche serata di improvvisazione sono invece i personaggi, appena abbozzati, del «fou» di Dasté e della «princesse de conte» di Majéne<sup>115</sup>. Queste figure fugaci, che ricordano i frutti delle improvvisazioni dei figli e degli allievi bambini osservate da Copeau già a metà degli anni '10, ci permettono di vedere l'obiettivo verso il quale i Copiaus si stanno muovendo: sono proprio questi abbozzi di personaggi che, ripresentandosi sera dopo sera o anche solo lasciando una timida traccia del loro passaggio in un'inflexione o un gesto, permettono alle maschere-personaggio di formarsi e di consolidarsi<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> Michel Saint-Denis lo nota più avanti, descrivendo la sua attività di pedagogo all'Old Vic Theatre; SAINT-DENIS, *Theatre: the rediscovery of style*, Theatre Art Books, New York 1960, pp. 90-110

<sup>113</sup> Ciò avvenne il 22 febbraio 1925.

<sup>114</sup> Pascal Copeau (1908-1982), figlio di Copeau, si è formato come attore seguendo le lezioni del padre, ma si è poi dedicato alla politica.

<sup>115</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, tesi di dottorato, Università di Roma Sapienza 2018, pp. 84-85

<sup>116</sup> L'improvvisazione nei giochi dei bambini e la loro creazione di personaggi e tipi fissi è trattata in SCAPIN, «*Il s'agit d'être*». *Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, pp. 215-220

Michel Saint-Denis, che fino a quel momento aveva svolto un ruolo organizzativo e amministrativo all'interno del Teatro del Vieux Colombier senza seguire assiduamente le lezioni<sup>117</sup>, durante il periodo borgognone non solo diventa allievo della Scuola, ma rivela anche di avere grande potenziale teatrale e di essere molto propositivo. Seguendo gli insegnamenti di Copeau, allena il proprio fisico all'espressività, svolgendo sia attività ginniche, sia esercizi con la maschera neutra, e arriva poi a creare la prima maschera-personaggio dei Copiaus presentata al pubblico: Jean Bourguignon<sup>118</sup>. L'ispirazione alla base di questa maschera sono i viticoltori borgognoni «peau cuite et gorge pelée»<sup>119</sup>, insieme a caratteristiche, intelligenza e furbizia, che lo avvicinano alla maschera di Arlecchino, e a una tendenza alla derisione che trova libero sfogo nei vari prologhi agli spettacoli. Questo personaggio, elaborato già a partire dall'aprile 1925, debutta durante la prima rappresentazione dei Copiaus, il *Prologue*, andato in scena il 17 maggio dello stesso anno; ad agosto, il pubblico si è già affezionato a questa figura che fa da ponte tra il loro mondo e quello degli attori.

Un prologo di Jean Bourguignon agli spettacoli della serata ci permette di gustare la *verve* del personaggio, che si identifica come uno dei viticoltori ma al contempo dà voce a quella nota di malcontento che già inizia a sentirsi tra i Copiaus, prendendo bonariamente in giro Copeau e il suo essere incontentabile.

«Ebbene, se voi vedeste questo metodo di fabbricazione, c'è da morir dal ridere. L'attore arriva nell'atelier, si sveste, tenendosi addosso a mala pena una camicia o delle mutande striminzite, per conservare un minimo di pudore. Là c'è il signor Copeau col suo grande naso, che se ne va in su e in giù, in tutte le direzioni: "Bisogna che sia così, bisogna che sia colà", e spiega. "Bisogna che abbia un ventre appuntito in avanti e un vitino sottile". Ed ecco che fabbricano un ventre sul povero disgraziato. Un po' di ovatta qui, un po' di ovatta là. Va bene? No, non va bene, la pancia è troppo bassa, la pancia è troppo alta, la pancia è di traverso. Quando il ventre è finalmente al suo posto, allora il petto è troppo piccolo. Ovatta sul petto! E il tutto viene fissato con degli spilli. Sì, ah... e il disgraziato sta là in piedi come un palo, costretto a restare immobile, mentre il signor Copeau gli gira intorno come una mosca, si avvicina, si allontana, per giudicare l'effetto. Oh! Che

---

<sup>117</sup> La sua presenza è comunque attestata dalle trascrizioni di diversi esercizi di Madeleine Gautier.

<sup>118</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze*, in «Biblioteca Teatrale», 113-114, gennaio-giugno 2015, p. 130

<sup>119</sup> Ibidem: «Pelle cotta e gola imberbe».

trovata! Bisogna armarsi di pazienza e avere uno sguardo attento. Ebbene, questi fanno tutto ciò con allegria»<sup>120</sup>.

Le modalità del monologo, sommate all'attenzione alla messa in scena che in questo periodo occupa i Copiaus, volenterosi di donare alla comunità che li ha accolti un repertorio sempre più vario, testimoniano quindi una tendenza a non occuparsi solo della nobile ricerca di un nuovo attore, di un nuovo teatro, ma anche a guardare all'efficacia scenica. La stessa descrizione di Copeau, introdotta dal riferimento al suo grande naso e poi arricchita dallo sberleffo delle sue indicazioni, si presta a cambi vocali ed esagerazioni grottesche. Grottesca è anche la descrizione dei costumi, le cui modifiche vanno a deformare esageratamente gli attributi fisici degli attori, che sottostanno a queste piccole vessazioni con allegria, amando il loro lavoro e avendo in esso la possibilità di ironizzare sul tutto.

Questo tipo di situazione scenica, che gioca sull'appartenenza degli attori a entrambi i mondi, cioè sia quello attoriale sia quello spettatoriale (e contadino), è definita dai Copeau *induction*; ovvero, con le parole di Aman Maistre:

«Un'azione preparatoria, a sipario aperto, destinata al tempo stesso a situare il luogo dell'azione grazie alla scena che vi si svolge, a preparare gli attori e gli spettatori al contatto, e a far entrare poco a poco gli spettatori nell'azione, in modo che non ci sia quella specie di stupita e violenta rottura data dal sipario all'italiana, e di passare dall'esistenza dei Copiaus all'esistenza di attori, per la gente che ci conosceva»<sup>121</sup>.

Sono, queste, le forme di improvvisazione e di lavoro di maschera-personaggio che Copeau maggiormente apprezza e approva, tanto che esse vengono mantenute come prologhi agli spettacoli della compagnia, come introduzione alla messa in scena, invito a prestare attenzione e saggio delle abilità degli attori.

### 3. *La nascita delle maschere moderne*

I primi esperimenti di creazione di personaggi incontrano il favore di Copeau che, speranzoso di aver trovato in questi la chiave per giungere finalmente al «trionfo totale», incoraggia i suoi allievi a creare nuove maschere moderne, ovvero maschere che rispecchino nella tecnica

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 132

<sup>121</sup> Ivi, p. 105

la tradizione della Commedia dell'Arte<sup>122</sup>, ma che siano nello spirito rappresentazione ed espressione dell'uomo contemporaneo, perché solo così esse potranno davvero rivolgersi al pubblico.

Gli allievi rispondono con entusiasmo a questo invito, dando vita<sup>123</sup> a diversi personaggi: Léon Chancerel crea il suo Sebastien Congre, Jean Villard crea Gilles, e Aman Maistre il vago "Intermédiaire". Tra questi, spiccano quelli di Saint-Denis e Dasté: Oscar Knie, fifone realista, e César, impavido avventuroso. Lo stesso Copeau, fornendo una serie di esempi di possibili canovacci, li identifica come coppia comica:

«César è a casa, preso dalle sue riflessioni; Knie giunge spinto dal bisogno di raccontargli qualcosa, ma viene distratto da un cattivo odore; César, che dapprima non avverte l'olezzo, ammette di percepirlo a sua volta; tentano allora insieme di capire da dove provenga, fin quando Knie finisce col comprendere che proviene dalla bocca di César; Knie se ne va lasciando César umiliato»<sup>124</sup>.

Questo canovaccio, però, si limita a offrire uno spunto per un lavoro fisico, e non permette di cogliere la psicologia di Knie e César, coppia che dalla critica è stata a più riprese paragonata a Sancho Panza e Don Chisciotte.

Per comprendere meglio la natura di questo duo, ci viene incontro *Histoire de Knie*<sup>125</sup>: questo documento, scritto da Saint-Denis e composto di due fogli sfusi e non datati, contiene la descrizione di un breve scenario, *Gli animali*, in cui Oscar e César si ritrovano ad affrontare una situazione concreta tale da sottolineare la loro diversità. Oscar Knie infatti sta aspettando César, che è in ritardo, e nell'attesa parla con dei bambini di Parigi, della scuola, della bellezza del contatto con gli animali. Arriva César; dopo un breve litigio sul luogo dell'appuntamento, lui e Oscar riprendono a parlare coi bambini. César li vuole invitare a vedere le belve feroci, ma sia i bambini sia Oscar sono spaventati. Grazie a un «appello all'eroismo», César convince i bambini a entrare con lui in una gabbia, e Oscar li segue a malincuore, dopo aver vanamente cercato di opporre resistenza. A questo punto, entrano in scena una tigre, un leone, un orso, una scimmia e una mucca, che minacciosi si stringono

---

<sup>122</sup> L'ammirazione di Copeau per la Commedia dell'Arte e per l'abilità tecnica dei comici dell'epoca è testimoniata in *Le théâtre populaire* di Copeau, in un brano riportato in Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, pp. 182-184

<sup>123</sup> L'utilizzo delle espressioni "nascita" e "dare vita" in riferimento ai personaggi è dovuto al tipo di rapporto che, per Copeau, si instaura tra attore e personaggio, che verrà analizzato in queste pagine.

<sup>124</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, p. 93

<sup>125</sup> Ivi, pp. 88-95

attorno ai due e ai bambini: Oscar, terrorizzato, si rassegna alla morte, mentre César resiste, anche se con tremito. La scena potrebbe quindi rapidamente evolvere in tragedia, ma improvvisamente si sente una musica, e gli animali indietreggiano: sono arrivati i guardiani, che spiegano che gli animali erano fuggiti, ma che loro li stanno riprendendo attirandoli con una danza. A questo epilogo rassicurante segue un momento comico: la mucca, infatti, ha fatto delle *avances* al pavido Knie.

Come si può vedere, questi due personaggi devono molto della propria caratterizzazione al rapporto che instaurano con l'altro – César è impavido perché Oscar Knie è fifone, Oscar Knie è responsabile perché César è avventuroso, in un gioco di alimentazione reciproca. Lo stesso Saint-Denis afferma: «Tramite gli sketch con Dasté, ho iniziato a scoprire ogni piccolo ma importante aspetto di Oscar»<sup>126</sup>. Effettivamente, la biografia di queste maschere-personaggio è basata su un rapporto di dipendenza: il personaggio di César nasce oltre un anno dopo Knie, e nasce proprio da un lavoro di improvvisazione che Dasté fa a partire dagli *input* di Saint-Denis. Nel maggio 1927, Dasté infatti gli scrive: «[...] Non vedo l'ora di lavorare con te, potremmo certamente fare dei progressi insieme. Alcuni atteggiamenti o parole del tuo “Knie” si imprimevano nella mia memoria come un canto, come il *principio di qualcosa*»<sup>127</sup>, e a partire dall'inverno 1928-1929 compare, nel *Journal de bord des Copiaus*, un personaggio improvvisato da Dasté, poi chiaramente identificato con César. Per quanto riguarda la nascita di Oscar Knie, essa è ben documentata in *Training for the Theatre: Premises & Promises* di Michel Saint-Denis. Secondo quanto riporta, Oscar Knie inizia a formarsi nelle improvvisazioni, ma non assume forma definita fino a quando non vengono introdotti, in questi momenti di ricerca, degli oggetti scenici – un vecchio cappotto di fine ottocento, dei pantaloni frusti e malandati, un bastone e un pezzo di un vecchio tappeto arrotolato – che danno avvio al vero e proprio processo di nascita del personaggio; infatti:

«Un oggetto non è solo un oggetto, né un bastone è solo un bastone: possono diventare, in qualche modo, estensioni dell'attore e la gamma di trasformazione di cui sono capaci è quasi inesauribile.

Questi quattro oggetti inanimati, il cappotto, i pantaloni, il tappeto e il bastone, hanno destato la mia immaginazione, hanno modellato e iniziato a dar forma alla mia prima

---

<sup>126</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze*, p. 138

<sup>127</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, p. 91

intuizione di Oscar. Tutto questo non è avvenuto a un livello intellettuale; non avevo nessuna “idea” rispetto a Oscar, era piuttosto qualcosa che sentivo dentro le ossa»<sup>128</sup>.

Partendo quindi dal fisico e da ciò che è a esso connesso, cioè lo spazio e gli oggetti, Saint-Denis arriva alla definizione di un carattere e di una psicologia, in un processo che subordina la riflessione intellettuale<sup>129</sup> al corpo e all'improvvisazione.

«Dopo tutti questi tentativi ed errori – improvvisando, provando diverse scene, fissandole senza più cambiarle, se non mutandone dei piccoli dettagli o il livello di intensità – Oscar Knie era nato: ingenuo, svagato, sentimentale, debole (ma imperioso quando la spuntava), incline agli estremi, facile alla rabbia e alla disperazione, spesso ubriaco, un gran chiacchierone, sanguigno e, a volte, osceno»<sup>130</sup>.

Questo processo fatto di tentativi e intuizioni, errori e illuminazioni, ci porta a trattare di un argomento spinoso: l'ispirazione, ovvero la componente non definibile razionalmente che c'è nella recitazione.

#### 4. *Il rapporto col personaggio tra intelletto e intuito*

Che nella formazione dei Copiaus e degli allievi tutti di Copeau ci sia sempre stata grande accettazione del lavoro non intellettuale è chiaro; lo stesso Dasté, che già abbiamo visto usare il termine *trance* per descrivere un esercizio, ci offre un'interessante testimonianza circa la sensazione che l'attore prova nell'approcciarsi alla maschera neutra:

«Scoprivo, coprendo il volto, che non ero più il mio “io” abituale, l'“io” quotidiano; ero come abitato da un “altro”, esistente in una dimensione che non era la mia, e scoprivo che l'esercizio che cercavo di compiere dettava al mio corpo altri gesti, altri atteggiamenti»<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 135

<sup>129</sup> Che la preoccupazione di svolgere un lavoro razionale e intellettuale mini la *sincerità* dell'attore, viene notato dallo stesso Copeau nella prefazione all'edizione del 1929 del *Paradoxe* di Diderot, che è possibile leggere in COPEAU, *Riflessioni di un attore sul «Paradoxe» di Diderot (1929)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, p.250: «Eccolo che si mette al lavoro. Ripete a mezza voce, con precauzione, come se temesse di cancellare qualche cosa all'interno di se stesso. Queste prove confidenziali conservano ancora la qualità della lettura. Le sfumature dell'emozione vi sono ancora percettibili per qualche ascoltatore privilegiato. L'attore, ora, possiede la sua parte, a memoria. È il momento in cui comincia a possedere un po' meno il suo personaggio».

<sup>130</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze*, p. 138

<sup>131</sup> SCAPIN, *«Il s'agit d'être». Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, p. 247

Questa sensazione svolge un ruolo fondamentale nella fase successiva della ricerca di Copeau, cioè il rapporto che si instaura tra personaggio e attore.

Nelle *Riflessioni di un attore*<sup>132</sup>, Copeau analizza questo rapporto partendo dall'analisi e dalla critica del *Paradosso*<sup>133</sup> di Diderot<sup>134</sup>. Il testo diderotiano infatti sostiene il primato della recitazione «fredda» e intellettuale, che non coinvolge emotivamente l'attore e che si basa su una riproduzione tecnica sempre uguale a sé stessa e di conseguenza sempre perfetta. Copeau invece sostiene che il primato debba essere attribuito alle intuizioni corporee e alla *sincerità* del sentimento. Egli sostiene che l'attore non deve cercare di raggiungere il proprio personaggio formulando domande a cui cucire addosso delle risposte, in quanto ciò sarebbe un tentativo di dominare il personaggio, di forzare la propria volontà su di esso. Al contrario, nell'approccio al personaggio l'attore deve proseguire sulla linea intrapresa con gli esercizi di maschera neutra: una via di negazione di sé o, per usare un'espressione dello stesso Copeau, di dono della propria persona al teatro. Infatti,

«È il personaggio che si avvicina all'attore, che gli domanda tutto quello di cui ha bisogno per esistere a spese sue, e che a poco a poco lo rimpiazza nella sua pelle. L'attore si sforza di lasciargli il campo libero.

Non basta vedere bene un personaggio, né capirlo, per essere pronti a diventarlo. Non basta neppure possederlo a fondo per dargli la vita. Bisogna esserne posseduti [...]. Il personaggio resiste a chi non osserva nei suoi riguardi le forme e le cautele necessarie.

Occorre saperlo prendere, o piuttosto lasciarsene prendere»<sup>135</sup>.

Ed è appunto quello che succede a Saint-Denis quando, indossando un cappotto e prendendo in mano un bastone, lascia che il personaggio di Oscar Knie nasca, entri nel suo corpo e si sostituisca a lui. Quando indossa la maschera di Oscar, con le orecchie e il naso sproporzionatamente grandi, le sopracciglia arcuate e gli occhi tondi, Saint-Denis però non cessa di esistere: lasciarsi sopraffare dal personaggio sarebbe infatti deleterio alla recitazione

---

<sup>132</sup> COPEAU, *Riflessioni di un attore sul «Paradoxe» di Diderot (1929)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 240-254

<sup>133</sup> Per il testo di Diderot, cfr: DIDEROT, ALATRI (a cura di), *Il paradosso dell'attore*, Editori Riuniti, Roma 2007

<sup>134</sup> Denis Diderot (1713-1784), intellettuale francese, tra i più importanti rappresentanti dell'Illuminismo; nel corso della sua vita si interessò anche al teatro: ricordiamo il proto-dramma borghese *Il figlio naturale* e le riflessioni circa le tecniche attoriali.

<sup>135</sup> COPEAU, *Riflessioni di un attore sul «Paradoxe» di Diderot (1929)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 248-249

tanto quando non lasciare al personaggio il giusto spazio per muoversi. L'attore deve infatti restare sempre presente a sé stesso, e conservare la calma e l'equilibrio interiori che, insieme alla tecnica, gli permettono di avere sempre pieno controllo del sentimento e della sua espressione *sincera*. Non si tratta, però, di un compito facile:

«Che l'attore non senta sempre ciò che recita, che reciti il testo senza interpretare il personaggio né la situazione, che arrivi a recitare senza errore apparente, cioè pressappoco giusto e in modo corretto, benché non sia commosso – questo è vero. È il suo scacco. È la tendenza seguita dai pigri e dai mediocri. È il martirio a cui i migliori si espongono giornalmente, poiché nessuno tra loro sa mai se non si sentirà improvvisamente devastato dall'aridità, in uno di quei terribili momenti in cui si sente parlare, in cui si vede recitare, in cui si giudica e, più si giudica, più si sfugge»<sup>136</sup>.

Come risolvere il dramma della perdita di contatto con il personaggio, del rompersi dello «stato di grazia»<sup>137</sup>? Copeau, concordando con Diderot, trova la risposta nella perfetta padronanza delle tecniche attoriali: nella testa dell'attore, tutto deve essere misurato, combinato, appreso e ordinato. Diversamente da quanto sostenuto da Diderot, però, la padronanza tecnica non preclude il sentimento; l'essere «di ghiaccio», ovvero proporre una recitazione «fredda», è per Copeau quanto di più pericoloso per l'attore: si rischia di rimanere incagliati nella routine, o peggio di scendere nel detestato *cabotinage*. La recitazione richiede infatti una condizione di stabilità, non di apatia, di avere una «testa di ferro», non una «testa di ghiaccio»<sup>138</sup>. Ed è paradossale, oltre che ironico, che nel *Paradosso* Diderot neghi all'attore il contatto con la libertà del proprio sentimento, quasi non fosse possibile la coesistenza di tecnica ed emozione, quando invece «Più l'emozione affluisce in lui [*l'attore*]

---

<sup>136</sup> Ivi, pp. 249-250

<sup>137</sup> Lo «stato di grazia» per Stanislavskij è la perfetta compenetrazione tra attore e personaggio: una condizione di delicato equilibrio che con grande facilità può rompersi, portando l'interprete a replicare azioni e parole anziché viverle. Proprio il cadere dello «stato di grazia» lo porta a mettere in dubbio il suo metodo e reinventarlo più volte, fino a giungere al metodo delle azioni; tale metodo si basa su un approccio non psicologico al personaggio, bensì su un approccio fisico: l'utilizzo del corpo e il rispetto del tempo-ritmo garantiscono la verità dell'azione scenica. Si tratta però di una fase del suo pensiero tardiva, non approfondita ulteriormente proprio perché giunta negli ultimi anni di vita. A conclusioni non dissimili giunge anche Copeau, quando afferma: «Tutta la vita ha il suo movimento, è questo movimento qui che si nomina Ritmo. Possiamo noi dunque dare questa definizione del ritmo all'interno dell'arte drammatica: il ritmo è il movimento dei rapporti tra le qualità espressive», da SCAPIN, *«Il s'agit d'être». Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, p. 259

<sup>138</sup> L'espressione «testa di ghiaccio» era quella inizialmente usata da Diderot, poi sostituita da «testa di ferro», con cui Copeau si trova concorde (pur avendo una posizione nettamente differente sulla questione); da COPEAU, *Riflessioni di un attore sul «Paradoxe» di Diderot (1929)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, pp. 251-252



e lo solleva, più il suo cervello diventa lucido. Questa freddezza e questo tremore sono compatibili, come nella febbre e nell'ebbrezza»<sup>139</sup>.

Il rapporto che quindi si deve creare tra attore e personaggio è, per Copeau, un rapporto di possessione, di abbandono. Sempre nelle *Riflessioni* scrive:

«Per l'attore, donarsi è tutto. Per donarsi, è necessario, per prima cosa, che egli si possieda. Il nostro mestiere, con la disciplina che presuppone, con i riflessi che ha fissato e che comanda, è la trama medesima della nostra arte, con la libertà che questa esige e le illuminazioni che incontra. L'espressione emotiva proviene dall'espressione giusta. Non solamente la tecnica non esclude la sensibilità: essa la autorizza e la libera. Ne è il supporto e la salvaguardia. Grazie al mestiere noi possiamo abbandonarci, poiché è grazie ad esso che sapremo ritrovarci. [...] Essa [*la tecnica*] ci permette di improvvisare»<sup>140</sup>.

Possiamo quindi affermare che Copeau non svolge nei confronti di Diderot una critica distruttiva: accoglie alcune sue posizioni, come l'importanza attribuita al mestiere, e ne critica invece altre, come appunto la svalutazione della componente emotiva nella recitazione. Secondo quanto esposto da Copeau, raggiunta la padronanza del proprio corpo e posseduto dal carattere e dai sentimenti del suo personaggio grazie allo studio del mestiere, l'attore riesce valicare i limiti della drammaturgia preventiva e ad arricchire la messa in scena attraverso l'improvvisazione, che è il cardine della Commedia dell'Arte e di conseguenza del progetto di rinnovamento di essa. È quindi il connubio etica, tecnica e sentimento che traccia la via della *comédie nouvelle*.

Resta però un problema: quale deve essere il ruolo delle maschere?

##### 5. *La maschera: ostacolo o punto d'arrivo?*

Quando verso la fine del periodo borgognone Copeau si fa sempre più distante e i Copiaus si ritrovano, probabilmente tutt'altro che malvolentieri, a lavorare in autonomia, la distanza tra loro si fa ancora più profonda, e il punto di rottura si avvicina sempre più.

Nel 1925, avendo come obiettivo la messa in scena di testi nati dalle improvvisazioni, il *Patron* lascia una certa libertà espressiva ai Copiaus, prevedendo nel cartellone otto spettacoli

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 252

<sup>140</sup> Ibidem

tratti da testi preesistenti<sup>141</sup> e sei creazioni della compagnia. Dal 1926, pur essendo spesso lontano da Pernand, continua a rivestire il ruolo di *dramaturg* dei Copiaus, selezionando i testi e adattandoli alla messa in scena; anzi, la sua presenza è decisamente ingombrante, se si conta che dei sei spettacoli allestiti dai Copiaus tra il 1926 e il 1929 ben quattro sono riscritture di Copeau, ovvero *La pie borgne* di René Benjamin, *Le misanthrope* di Molière, *L'illusion*, da *La Celestine* di Fernando de Rojas e *L'illusion comique* di Pierre Corneille, *L'anconitaine*, da *L'anconitana* di Ruzante; solo due sono opere collettive dei Copiaus, ovvero *La danse de la ville et des champs* e *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*.<sup>142</sup>

Il progetto che Copeau porta avanti, tramite le sue riscritture, è sempre quello della *comédie nouvelle*, che diventa un argomento molto dibattuto tra i suoi attori, sempre più critici e distanti dalla vocazione all'utopia del *Patron*. Mentre egli infatti vorrebbe proseguire il suo sogno di riforma del teatro restando maggiormente ancorato alla componente letteraria del teatro, ripresa e rilavorata secondo i principi elaborati dalla sua Scuola, i Copiaus sentono il desiderio di non abbandonare le loro maschere-personaggio e di farle vivere attraverso contesti drammatici più complessi ed evoluti, per poter così creare degli spettacoli autonomi da condividere col pubblico.

Ed è qui che si crea la grande spaccatura tra insegnante e allievi: nell'uso della maschera negli spettacoli.

Per Copeau infatti non ci sono dubbi: la maschera, sia neutra sia maschera-personaggio, è uno strumento per liberare il corpo dell'attore e permettergli di giungere alla *sincerità*. Essa può essere utilizzata per comporre degli scenari e dei *divertissement* per intrattenere i propri colleghi attori e per mostrare la propria preparazione ai propri insegnanti. Quando viene usata in tal senso, Copeau la apprezza: anche se vede nel loro lavoro qualche pecca (il 27 febbraio del 1927 scrive nel suo diario: «I miei Copiaus mi mostrano la serie dei loro esercizi, che seguono quasi interamente la giusta via»<sup>143</sup>), si sente comunque fiero dell'operato dei suoi giovani fedeli, tanto da scrivere nel marzo 1927, in una lettera alla moglie: «Il loro lavoro mi dà grande speranza. A poco a poco vedo delinearci questa forma nuova che attendo da molto tempo»<sup>144</sup>. Resta però in lui la strenua convinzione che la maschera non possa essere la base

---

<sup>141</sup> Tra questi adattamenti, si può ricordare la *Mirandoline*, tratta da *La Locandiera* di Goldoni; lo spettacolo è analizzato in CARPONI, *Mirandoline, un adattamento di Jacques Copeau per i Copiaus, da La Locandiera di Goldoni*, in AA.VV., CAPUTO, MARINI, NARDI (a cura di), *Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro moderno e contemporaneo*, UniversItalia, Roma 2019, pp. 143-152

<sup>142</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, pp. 101-103

<sup>143</sup> Ivi, p. 107

<sup>144</sup> Ibidem

su cui costruire spettacoli autonomi. Come appunta la Bing, la maschera come strumento svolge una funzione pedagogica, ma «resta al di sotto dell'espressione»<sup>145</sup>, e deve per questo essere abbandonata per evitare che diventi un ostacolo alla relazione intima tra attore e personaggio. Al contrario, per gli attori la maschera è sì uno strumento, ma può essere anche il punto di arrivo di un percorso. I Copiaus sentono che i loro personaggi, come Oscar Knie e César, non hanno bisogno di un'ulteriore fase di lavorazione e di studio, una fase in cui vengano spogliati della maschera per andare incontro a un aspetto più naturalistico. I loro personaggi sono completi e a tutto tondo anche in virtù della maschera che li caratterizza, e gli spettacoli in cui sono protagonisti devono di conseguenza essere spettacoli di maschera.

#### 6. Dalle creazioni collettive alla polvere

Sulla base della loro convinzione e per sopperire alla mancanza di stimoli da parte del *Patron*, che voleva allestire un nuovo spettacolo, i Copiaus iniziano a elaborare degli scenari caratterizzati dalla compresenza di linguaggi scenici diversi: musica, danza, mimo, acrobatica, e soprattutto maschera (protagonisti di questi scenari sono infatti i loro nuovi personaggi fissi). Dopo essersi dedicati alla composizione di brevi *divertissement*<sup>146</sup>, decidono di creare un vero e proprio spettacolo. Nella compagnia, però, manca un vero e proprio drammaturgo, e anche il ruolo di *dramaturg* è scoperto; per questo, decidono di non creare una vera e propria suddivisione di ruoli, ma di creare lo spettacolo tutti insieme, facendo una *creazione collettiva*<sup>147</sup>.

Inizialmente, ciò richiede un tempo di preparazione notevole. *La danse de la ville et des champs*, ad esempio, nasce da una proposta di Villard, inizialmente intitolata *Le printemps*, le cui prove proseguono dal 26 febbraio 1927 fino a giugno; a luglio, il *Patron* ne fa una revisione, salvo poi essere escluso dalle ulteriori prove dello spettacolo, che dopo altri sette mesi di prove debutta a Meursault, il 4 marzo 1928<sup>148</sup>.

Lo spettacolo è drammaturgicamente molto esile: François abbandona la Borgogna e la sua amata Jeanne per seguire il sogno di vivere in città; dopo aver perso tutti i suoi soldi, è costretto a tornare a casa, e sulla via del ritorno incontra Oscar Knie, borghese decaduto che sogna di vivere in Borgogna. Tornato a casa, François sente di essere disprezzato da tutti, ma riguadagna la loro stima salvando il villaggio da una tempesta. A questa parentesi di

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 96

<sup>146</sup> Ad esempio: *La guerre*, *Les musiciens* e *Le printemps*.

<sup>147</sup> CARPONI, *Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia*, *Mimesis Journal*, 7, 2, 2018, pp. 9-22

<sup>148</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, pp. 107-108

avventura, segue un finale allegro e rassicurante, in cui Oscar Knie (di nuovo ricco grazie a un'eredità) organizza una cena per far riavvicinare François e Jeanne.

La forza dello spettacolo, quindi, non risiede nella trama, la cui fragilità viene constatata anche dai critici dell'epoca, ma nella vivacità dell'esecuzione: il ritmo delle scene è molto serrato, e si usano più linguaggi teatrali, come il canto e la pantomima, senza mai lasciare spazio alla declamazione o al gesto statico.

Sia la critica sia il pubblico sono estasiati davanti a questa messa in scena, e durante lo spettacolo sembra che anche il *Patron* sia concorde: ride, applaude, si commuove. I Copiaus sono colmi di felicità, e attendono con ansia i suoi consigli. Quando Copeau li riunisce, però, non c'è spazio per le lodi; come ricorda Villard:

«Ci aspettavamo delle critiche costruttive. Purtroppo fu una demolizione totale, assoluta. Copeau si mostrò feroce. Di tutti i nostri sforzi, di tutta la nostra passione, di tutta la nostra gioia, non rimase nulla. Nulla era importante ai suoi occhi. La sua ultima parola, degna dell'*Ecclesiaste*, piena di amara derisione fu: polvere...»<sup>149</sup>

Dopo questa grande delusione, i Copiaus allestiscono un ultimo spettacolo: *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, elaborato a partire da dicembre 1928 e portato in scena a Beaune il 27 aprile 1929.

Protagonisti di questo testo sono Monsieur César e il suo servitore Oscar Knie (le maschere di Dasté e Saint-Denis), a cui si affiancano due gruppi, uno di ragazzi e uno di ragazze. César è alla ricerca di un luogo puro e incontaminato dove poter fondare una nuova società, un po' come il *Patron*<sup>150</sup>, e trova tale luogo in un castello abbandonato e ormai in rovina. A questo stesso castello giungono anche i giovani, che si sono divisi in due gruppi in seguito a un litigio durante una gita in campagna. Quando cala la notte, il castello diventa un luogo spaventoso, forse addirittura infestato dai fantasmi: infatti Byd, un giovane etnologo che stava studiando una coppia di ragni, organizza diversi scherzi per vendicarsi delle ragazze e di Irène, che ha schiacciato i ragni. La mattina dopo, però, i giovani escono dal castello e si riappacificano, ridendo anche dell'avventura appena passata. Esito meno felice quello di César, che perde il senno, convinto di essere perseguitato dai fantasmi, e viene abbandonato

---

<sup>149</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, p. 109

<sup>150</sup> Ivi, p. 112, In un monologo, César dice: «Rifugiamoci nella solitudine, ritroviamo questa libertà umana in cui, nell'agilità dei muscoli e dei sentimenti, può rifiorire la bellezza», frase che potrebbe sembrare scritta dallo stesso Copeau.

dal suo servitore, che torna a Parigi. Quando però Oscar scopre che César, ancora folle, si è convinto di essere un duca, propone ai giovani di riunirsi e, assecondando la follia del suo signore, di «coronare questa bella avventura con una piacevole cerimonia»<sup>151</sup>.

Questo spettacolo, che a tratti ripercorre la parabola dell'avventura borgognona, ha una trama sempre molto semplice e lineare, ma la struttura drammaturgica è più solida: esso infatti non è stato costruito esclusivamente sull'improvvisazione, ma questa si appoggia a un testo, scritto per sopperire alle debolezze del personaggio di Dasté<sup>152</sup>. Per quanto riguarda il linguaggio del corpo, questo è più maturo, più consapevole, tanto che le parti di danza, acrobatica e pantomimo costituiscono una parte importante dello spettacolo (addirittura una sezione di ben venti minuti è interamente mimata). Al plauso del pubblico e della critica, che accosta il personaggio di Knie alla Commedia dell'Arte<sup>153</sup>, segnando quindi un successo per la *comédie nouvelle*, non si aggiunge, però, quello di Copeau, sempre più infastidito dall'autonomia dei Copiaus, che percepisce come un tradimento della sua utopia.

Nel giugno 1929, Copeau, avendo delle speranze di poter ricoprire un ruolo amministrativo alla Comédie Française<sup>154</sup> e non condividendo il percorso ormai intrapreso dai suoi allievi, scioglie la compagnia, ponendo fine all'esperienza del Vieux-Colombier e dei Copiaus. Anni dopo, il *Patron* confesserà:

«Tormentato dall'età difficile dell'uomo, ripreso dalle passioni del mondo da cui cominciavo a staccarmi, assetato di silenzio e di vita interiore, vessato dal bisogno che minacciava la mia libertà, irritato dalla minima deviazione e dalla più piccola debolezza, confesso di non aver fatto per questa piccola compagnia ciò che essa aveva diritto di aspettarsi da me. Ne chiedo scusa a coloro che mi avevano raggiunto con tanta gioia cantando lungo il cammino»<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> Ivi, pp. 110-115

<sup>152</sup> CARPONI, *Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia*, pp. 4-5

<sup>153</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze*, pp. 140-141

<sup>154</sup> Ruolo che poi non ricoprirà: l'amministrazione resterà in mano Emile Fabre. Cfr. COLOGNI, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier, i Copiaus*, pp. 127-128

<sup>155</sup> COPEAU, *Ricordi del Vieux-Colombier*, pp. 71-72

## Conclusione

La maschera è, nella pedagogia di Copeau, croce e delizia. «Delizia» perché è lo strumento che permette all'attore di giungere alla piena consapevolezza e padronanza del proprio corpo, e quindi di far propria la tecnica su cui si basa l'interpretazione *sincera*. «Croce» perché è il disaccordo sull'essenza della maschera a segnare la rottura tra maestro e allievi, e a segnare così la fine del viaggio verso l'utopia di un nuovo teatro riformato.

Abbiamo visto, nel primo capitolo, come Copeau si sia avvicinato al mondo del teatro con il progetto di rinnovarlo, di rieducarne i lavoratori. Lo abbiamo letto nelle sue parole, nei suoi progetti per la fondazione di una nuova Scuola, dedicata ai bambini e ai ragazzi e fondata sull'unione tra una ferrea disciplina, un duro allenamento e la spontaneità del gioco e dell'improvvisazione. E abbiamo visto come tutto questo, pur essendo basato sulla conoscenza teorica della storia e delle forme del teatro, venisse trasmesso in modo naturale, mirando non alla riproduzione sterile di formule sclerotizzate, ma alla riscoperta naturale del meccanismo teatrale, che è in tutto simile al gioco dei bambini.

Nel secondo capitolo abbiamo visto come la maschera si sia fatta strada nella Scuola del Vieux Colombier, passando da essere un'intuizione a essere lo strumento base di una serie di esercizi di improvvisazione, individuali e collettivi. Abbiamo letto la testimonianza di chi ha indossato questa maschera, sentendo il peso della propria persona abbandonare il suo corpo, entrando così in uno stato di *trance* ma mantenendo il controllo delle proprie membra. Abbiamo inoltre visto come questi esercizi non fossero fini a sé stessi, essendo stati utilizzati nella realizzazione del celebre, ma mai andato in scena, *Nō Kantan*.

Per finire, nel terzo capitolo abbiamo seguito il tentativo di far rinascere la Commedia dell'Arte, analizzando il processo di nascita delle maschere-personaggio e il delicato rapporto che si instaura tra attore e personaggio, rapporto che si fonda sulla tecnica ma la trascende anche, essendo basato su un processo di tipo possessivo. Per concludere, abbiamo fatto riferimento agli spettacoli dei Copiaus, opere collettive che riuniscono in loro diversi aspetti della pedagogia di Copeau: l'improvvisazione, la ginnastica, il mimo, le maschere, il coro, la musica. E proprio questi spettacoli ci hanno portato a vedere la fine dell'esperienza del Vieux Colombier e della sua Scuola.

Finita questa analisi, che è anche narrazione del percorso artistico di Copeau fino alla fine degli anni '20, ci si potrebbe chiedere: quanto la maschera è parte di quella «porzione di fallimento che c'è in ogni opera»<sup>156</sup>?

Si tratta di una risposta non facile. Da un lato, infatti, il ruolo della maschera nel nuovo teatro è stato il punto di rottura tra Copeau e i suoi attori: per lui essa doveva limitarsi a fungere da strumento e non diventare protagonista di veri e propri spettacoli teatrali, per loro invece essa era parte integrante dei loro personaggi, che erano completi anche e forse proprio grazie a essa. L'impossibilità di giungere a un compromesso, e soprattutto la non volontà di Copeau di trovarne uno, ha segnato la fine dell'esperienza in Borgogna, e ciò ci farebbe propendere a dire che sì, la maschera ha avuto un grande peso nel segnare il fallimento della *comédie nouvelle* e del progetto di rinnovamento del teatro di Copeau.

Dall'altra parte, l'uso della maschera nella pedagogia teatrale è una delle grandi eredità che Copeau ha lasciato al mondo del teatro. Lo scioglimento dei Copiaus è stato infatti seguito dalla formazione di una nuova compagnia, la compagnia dei Quinze, che ha continuato a lavorare nella direzione segnata dal *Patron* tra il 1930 e il 1935. Michel Saint-Denis poi ha proseguito la sua attività teatrale anche oltre, fondando prima il London Theatre Studio a Londra, e poi altre scuole in America e in Canada, esportando l'opera di Copeau nel teatro di lingua inglese. Certo, la sua versione della pedagogia di Copeau è meno segnata dalla vena sperimentale, è una *normalizzazione* e alcuni sostengono addirittura una *crystallizzazione* dei suoi insegnamenti, ma resta comunque una scuola tecnicamente valida, oltre che un segno inconfutabile della permanenza dell'opera di Copeau nel mondo teatrale<sup>157</sup>. Anche Majène e Dasté hanno tenuto viva l'eredità di Copeau, ed è stato infatti grazie a loro che Lecoq è entrato in contatto con la maschera neutra, destinata a diventare componente fondamentale della sua riflessione e della sua pedagogia. La maschera è quindi stata causa di uno dei fallimenti di Copeau, ma si tratta comunque di un fallimento relativo: la sua utopia non si è realizzata, ma la sua opera non è stata vana. E anche se il Vieux Colombier non ha continuato la sua opera di sperimentazione e di rinnovamento del teatro, la sua esistenza ha lasciato una traccia notevole nella pedagogia teatrale contemporanea; traccia che meriterebbe di essere ulteriormente studiata, per meglio cogliere la sua permanenza oggi.

La maschera quindi è segnata da un'ambiguità di fondo: è strumento e fine, croce e delizia, fallimento e successo. Ma soprattutto, è tradizione viva che permane nel teatro. In questo senso, è calzante come il simbolo del Vieux Colombier, cioè le due colombe del pavimento di

---

<sup>156</sup> COPEAU JACQUES, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, p. 74

<sup>157</sup> CARPONI, *Michel Saint-Denis, il normalizzatore: dalla scuola al teatro*, pp. 123-146

San Miniato, sia un simbolo di eternità: il Vieux Colombier e gli insegnamenti della sua scuola sono eterni, perché non hanno creato dal nulla un nuovo teatro, ma hanno ripreso gli elementi della tradizione e li hanno rinnovati, dando loro nuova vita e consegnandoli nelle mani delle nuove generazioni di artigiani del teatro.



## Bibliografia:

- ALIVERTI, MARIA INES, *Jacques Copeau, il teatro del XX secolo*, Editori Laterza, Bari 1997
- CARPONI, CECILIA, *Mirandoline, un adattamento di Jacques Copeau per i Copiaus, da La Locandiera di Goldoni*, in AA.VV., CAPUTO, MARINI, NARDI (a cura di), *Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro moderno e contemporaneo*, UniversItalia, Roma 2019, pp. 143-152
- CARPONI, CECILIA, *Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia*, Mimesis Journal, 7, 2, 2018, pp. 9-22
- CARPONI, CECILIA, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, tesi di dottorato, Università di Roma Sapienza 2018
- CARPONI, CECILIA, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze*, in «Biblioteca Teatrale», 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 123-146
- CARPONI, CECILIA, *Michel Saint-Denis, il normalizzatore: dalla scuola al teatro*, in «Biblioteca teatrale» 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 123-146
- COLOGNI, FRANCO, *Jacques Copeau, il Vieux Colombier, i Copiaus*, Cappelli Editore, Bologna 1962
- COPEAU, JACQUES, *Critiques d'un autre temps*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris 1923
- COPEAU, JACQUES, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Nouvelle Éditions Latines, Paris 1931; *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, tr. it. di Annamaria Nacci, Il Saggiatore, Milano 1962
- COPEAU, JACQUES; ALIVERTI, MARIA INES (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009
- COPEAU, JACQUES, *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux-Colombier (1913)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009, pp. 101-111
- COPEAU JACQUES, *L'École du Vieux-Colombier. Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica (1916)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009, pp. 169-181
- COPEAU, JACQUES, *Riflessioni di un attore sul Paradoxe di Diderot (1929)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009, p. 240-254
- COPEAU, JACQUES, *La fuga in Borgogna. I Copiaus (1927)*, in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009, pp. 227-234
- COPEAU, JACQUES, *Une rénovation dramatique est-elle possible?*, conferenza tenuta a Bruxelles il 16 febbraio 1926; testo pubblicato in *Reg. I*, Gallimard, Paris 1974, pp. 253-273 [tr. italiana di Clelia Falletti in CRUCIANI, FALLETTI (a cura di), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 137-151]
- CRUCIANI, FABRIZIO, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2020
- CRUCIANI, FABRIZIO, *La tradizione della nascita*, in CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2020, pp. 267-279
- CRUCIANI, FABRIZIO, *Scappare dal centro*, in CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria & Spettacolo, Roma 2006, pp. 195-215

- DIDEROT, DENIS; ALATRI, PAOLO (a cura di), *Il paradosso dell'attore*, Editori Riuniti, Roma 2007
- DE MARINIS, MARCO, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni editore, Roma 2000
- DI PALMA, GUIDO «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera». Jacques Copeau, *Suzanne Bing e i Copiaus*, in «Biblioteca teatrale» 104, 4, 2012, pp. 13-51
- GUIDOTTI, NICOLETTA *Suzanne Bing e il Nō Kantan (1924)*, in «Biblioteca Teatrale», 104, 4, 2012, pp. 53-92
- LECOQ, JACQUES, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano 2000
- SCHINO, MIRELLA, *L'età dei Maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Merjerchol'd, Artaud e gli altri*, Viella libreria editrice, Roma 2017
- MIGLIONICO, MARCO, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, XY.IT Editore, Arona 2009
- SAINT-DENIS, MICHEL, *Theatre: the rediscovery of style*, Theatre Art Books, New York 1960, pp. 90-110
- SAINT-DENIS, MICHEL, *Una testimonianza sulla scuola: Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis* in COPEAU, ALIVERTI (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, La casa Usher, Firenze 2009, pp. 257-269
- SCAPIN, GESSICA «*Il s'agit d'être*». *Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, 2012

#### **Sitografia:**

- Manifesto del Vieux Colombier, per annunciare l'apertura del teatro alla cittadinanza: <https://webzine.theatrouepuntozero.it/tag/vieux-colombier/> (data di accesso: 10/08/2022)
- Treccani online, definizione di Teatro Nō: <https://www.treccani.it/enciclopedia/no/> (data di accesso: 26/07/2022)
- Treccani online, definizione di Teatro Kabuki: <https://www.treccani.it/enciclopedia/kabuki> (data di accesso: 22/07/2022)