

COSTELLAZIONI

LL

Rivista di lingue e letterature
Direttore Giuseppe Massara
Caporedattrice Maria Di Maro

Teatro e pedagogia
a cura di Lorenzo Mango

Rubrica di linguistica e glottodidattica a cura di Caterina Ferrini e Orlando Paris

Questioni a cura di Valeria Merola

Recensioni a cura di Dario Cecchi e Davide Crosara

Coordinamento editoriale a cura di Veronic Algeri

Lavoro redazionale a cura di Luca Gendolavigna, Annalisa Perrotta, Maria Francesca Ponzi, Joseph Shackleton, con la collaborazione di Maria Teresa Cipollone e Federica Rinaldi

Comitato editoriale

Davide Agostino Finco, Gabriele Guerra, Valeria Merola, Massimo Palma

Comitato scientifico

Francesca Bernardini; Andrea Del Lungo; Maria Di Salvo; Keir Elam; Silvana Ferreri; Luigi Marinelli; Andrea Maurizi; Claudio Milanese; Filippomaria Pontani; Arianna Punzi; Massimo Vedovelli

Coordinamento

Responsabile - Anna Wegener
Vicecaporedattrice - Gaia Seminara
Monografie - Veronic Algeri e Anna Wegener
Rubriche - Luca Gendolavigna
Programmazione - Massimo Blanco
Promozione - Daniela Padularosa
Capo della Segreteria - Orietta Callegaro

Redazione

Cecilia Bello; Chiara Bolognese; Simone Celani; Simona di Giovenale; Fernando Funari; Emilio Mari; Sanela Mušija; Nicoleta Nesu; Nicola Paladin; Annalisa Perrotta; Maria Caterina Pincherle; Maria Francesca Ponzi; Joseph Shackleton; Paolo Simonetti

Questa rivista adotta un sistema di *double blind peer review*

Direttore responsabile

Letizia Lucarini

Rivista quadrimestrale

Anno VIII n. 23 febbraio 2024

In copertina:
Bambini senz'atletto,
Mosca 1920.

Rivista scientifica dell'Area 10
Classe A settori 10/F4
(*Critica letteraria e letterature comparate*)
e 10/M2 (*Slavistica*)

LL

n. 23-2024

Teatro e pedagogia

a cura di Lorenzo Mango

Editoriale

pag. 5

Introduzione

Lorenzo Mango

pag. 9

Saggi

Sonia Bellavia

Max Reinhardt il pedagogo

pag. 27

Cecilia Carponi

Tra ricerca estetica e acting training. Three Sisters di Anton Čechov diretto da Michel Saint-Denis (1938)

pag. 47

Monica Cristini

Tentativi di evasione dal Metodo: nuovi stili recitativi e approcci alla creazione scenica per il teatro Off-Off Broadway

pag. 65

Laura Piazza

Il teatro per cambiare l'uomo. Il Centro di avviamento all'espressione di Orazio Costa

pag. 83

Arianna Frattali

«Un discorso sull'uomo». Pratiche teatrali e artistiche secondo la Compagnia della Fortezza

pag. 99

Rossella Mazzaglia

Passato Prossimo: la scena che educa alla memoria

pag. 115

Rubrica di linguistica e glottodidattica

a cura di Caterina Ferrini e Orlando Paris

Grieta Dzergaca

Il gioco e la guerra: un'analisi linguistico-semiotica di un'unione improbabile

pag. 137

Questioni

a cura di Valeria Merola

Giovanni Za

Il nome proprio: appunti su un'ontologia dell'autofinzione

pag. 159

Recensioni

a cura di Dario Cecchi e Davide Crosara

Enrico Cerroni, *«Morir per la patria». Tirteo in Italia dalla fine del Settecento al 1940*, Edizioni Quasar, Roma 2022

pag. 177

Robert S.C. Gordon, *Modern Luck. Narratives of fortune in the long twentieth century*, University College London Press, London 2023

pag. 183

John Bryant, *Herman Melville: A half known life* (2 Volume Set), Wiley Blackwell, Hoboken (NJ) 2021

pag. 186

Profilo bio-bibliografico degli autori

pag. 191

Tra ricerca estetica e *acting training*.
***Three Sisters* di Anton Čechov**
diretto da Michel Saint-Denis (1938)

CECILIA CARPONI

Sapienza Università di Roma
Accademia Internazionale di Teatro di Roma
Italian Academy for Advanced Studies (Columbia University, New York)

Abstract

Between Aesthetic Research and Acting Training. Anton Chekhov's Three Sisters directed by Michel Saint-Denis (1938)

The essay aims to analyse the figure of Michel Saint-Denis (1897-1971), with a particular focus on his direction of a successful production of Anton Chekhov's Three Sisters, staged at the London Queen's Theatre at the beginning of 1938. The staging process and direction of the actors he led raises a number of issues and questions. The intersection of aesthetic research and acting training experimentation generates surprising outcomes and benefits as a result of the process of grafting different and distant theatrical cultures, as in the case of the contamination of Jacques Copeau's doctrine about the forms of Konstantin Stanislavsky's theatrical work. That in turn did strongly affect the acting training techniques spread by Saint-Denis since the end of World War II in the drama schools founded in England, France, Canada and the United States.

Keywords: Michel Saint-Denis; acting training; Anton Chekhov's *Three Sisters* staging; Queen's Theatre; Jacques Copeau; Konstantin Stanislavsky.

Questo saggio presenta il resoconto di un'analisi condotta sulla figura di Michel Saint-Denis (1897-1971) e in particolar modo sulla regia da lui curata di un fortunato allestimento di *Three Sisters* di Anton Čechov, andato in scena al Queen's Theatre di Londra dal 28 gennaio al 13 aprile 1938. Il lavoro di messinscena e la direzione attoriale attuati per questo spettacolo aprono diverse questioni, suscitando una serie di domande di grande interesse, poiché in essi l'intersezione tra ricerca estetica e riflessione sui processi formativi dell'attore sembra generare esiti sorprendenti, frutto dell'innesto tra culture teatrali diverse e distanti, che riecheggeranno in maniera incisiva sull'*acting training* diffuso da Saint-Denis a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, all'interno delle scuole da lui fondate in Inghilterra, Francia, Canada e Stati Uniti.

La ricostruzione e lo studio della vicenda di Saint-Denis, rappresentante esemplare di una generazione in gran parte dimenticata, offrono un'angolazione privilegiata tramite la quale osservare un fenomeno di più ampia portata. Il suo apprendistato al fianco di Jacques Copeau, di cui era braccio destro, tuttofare, allievo, erede, ma – è bene ribadirlo, considerata l'importanza dei legami di sangue all'interno di alcune *familles théâtrales* (Gignoux 1984) – anche nipote, ha avuto una durata complessiva superiore ai dieci anni: dalla fine della Grande guerra sino alla dissoluzione dei Copiaus.

Saint-Denis è stato dunque testimone attivo e partecipe delle sperimentazioni condotte da Copeau sulla *Comédie nouvelle*, volte a rifondare la relazione tra poeta e attore e ad animare così un teatro nuovo. Successivamente e prevalentemente all'estero, Saint-Denis ha lavorato come regista, direttore artistico e, soprattutto, pedagogo, noto e maggiormente apprezzato nel mondo teatrale anglofono tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Settanta. Nel corso di una carriera duratura e internazionale, ha messo a sistema la cultura attoriale coltivata all'École du Vieux-Colombier e poi in Borgogna, e l'ha traghettata verso orizzonti che ne ignoravano le origini, proponendo un *acting training* – descritto nel suo manuale postumo *Training for the Theatre* (Saint-Denis 1982), edito dalla vedova Suria Magito Saint-Denis – mutuato dalle sperimentazioni pedagogiche

dello zio e adottato per le scuole di formazione per attori da lui stesso ideate e animate a Londra, Strasburgo, Montreal e New York.

Se qui si prende in esame l'attività registica di Saint-Denis piuttosto che quella puramente pedagogica è perché attraverso di essa sembra compiersi un processo di ibridazione della tradizione copeauiana di cui Michel, già quarantenne, viene considerato l'erede e di cui si fa portatore. Il processo creativo di *Three Sisters* costituisce infatti, come vedremo, un momento di grande interesse e parziale svolta non solo per il Saint-Denis *stage director*, ma anche per il formatore di attori, e di conseguenza per l'*acting training* che proprio lui diffonderà a partire dal secondo dopoguerra.

Del resto alla pedagogia Saint-Denis giunge principalmente per la necessità di sviluppare certe competenze specifiche negli attori con i quali si trova a lavorare sulla scena e che dirige negli spettacoli. La sua carriera di regista e direttore artistico era iniziata con la fondazione della Compagnie des Quinze (1930-1935), insieme ad alcuni reduci del gruppo dei Copiaus. Prima ancora, aveva ricoperto un ruolo preminente (drammaturgico, registico, attoriale e organizzativo) nelle creazioni collettive dell'avventura borgognona: *La danse des villes et des champs* (1928) e *Les jeunes gens et l'airagnée* (1929)¹.

A metà degli anni Trenta, Saint-Denis decide di stabilirsi a Londra, dove era stato accolto e apprezzato dal *milieu* teatrale inglese del-

¹ Il vasto corpus di fonti e studi sull'attività di Copeau tra gli anni Dieci e l'inizio degli anni Trenta del Novecento, sul ruolo pedagogico di Suzanne Bing, sul lavoro all'École du Vieux-Colombier e dei Copiaus in Borgogna è alla base di questo saggio e di pubblicazioni pregresse. Così come lo sono gli studi su Michel Saint-Denis, sicuramente inferiori sul piano quantitativo. Considerata la vastità dell'apparato bibliografico, rinvio all'*Introduzione* e alla *Bibliografia* contenuti nel volume *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete* (Carponi 2023). Mi limito a segnalare l'imprescindibile pubblicazione dei *Registres du Vieux-Colombier* (in particolar modo Copeau 1979; Copeau 1984; Copeau 1993; Copeau 2000; Copeau 2018; Copeau 2020) e l'antologia di testi di Copeau tradotti in italiano da Aliverti (Copeau 2009).

l'epoca in seguito a una serie di acclamate tournée con i Quinze. In particolare, il *Noè* di André Obey², vale a dire lo spettacolo che aveva inaugurato il ritorno degli ormai ex allievi di Copeau al Théâtre du Vieux-Colombier nel 1931, aveva incantato e appassionato il pubblico d'oltremania per le partiture coreografiche del coro degli animali, eseguite in perfetto equilibrio armonico, e per la spiccata espressività corporea degli attori. Addirittura, John Gielgud³, attore non ancora trentenne ma già stimato dal teatro londinese all'inizio degli anni Trenta, si era entusiasmato enormemente nel vedere le qualità attoriali e la recitazione dei Quinze, al punto da voler interpretare lui stesso il ruolo del patriarca biblico in una traduzione della pièce. La regia della produzione, sostenuta dall'impresario Bronson Albery e andata in scena al New Theatre nell'estate del 1935, viene chiaramente affidata a Saint-Denis. Lo spettacolo riscuote un discreto successo, ma le carenze nella preparazione degli attori britannici risaltano in maniera evidente rispetto al vigore del lavoro scenico degli ex Copiaus. È proprio per questa ragione che l'esigenza di dedicarsi alla formazione dell'attore, per Saint-Denis, segue immediatamente la decisione di rimanere nella capitale inglese, in cui finalmente avrebbe potuto liberarsi dall'ingombrante ombra dello zio materno.

Probabilmente in maniera azzardata, tra il 1936 e il 1937, Saint-Denis si arrischia nella regia di due classici della cultura teatrale anglosassone. Prima *The Witch of Edmonton* (di William Rowley, Thomas Dekker e John Ford, 1621), con Edith Evans, su invito di Tyrone Guthrie, all'Old Vic Theatre. Subito dopo, il *Macbeth*, con Laurence Olivier, anche promotore del progetto, Judith Anderson nel ruolo di Lady Macbeth, e Andrew Cruikshank in quello di Banquo. Entrambe

² Obey, in qualità di *auteur-maison*, ricopre un ruolo centrale nella creazione del repertorio della Compagnie des Quinze.

³ Vale la pena segnalare l'alto lignaggio teatrale di Gielgud, che discende da una *theatrical family* raffinata e cosmopolita: per parte di madre è il nipote di Kate Terry, sorella della celebre Ellen, madre di Edward Gordon ed Edith Craig; quella paterna, invece, è una famiglia di attori emigrati dalla Polonia.

le produzioni, che prevedono un largo e indubbiamente innovativo uso delle maschere⁴, vengono considerate esageratamente sperimentali sia dal pubblico che dalla critica. Soprattutto, la messinscena shakespeariana viene contestata per il marcato distanziamento dalla tradizione rappresentativa inglese (Baldwin 2003: 69-73). Già a quest'altezza cronologica, Saint-Denis si dedica all'organizzazione di una scuola che sia funzionale all'attività di una compagnia stabile: il 1936, infatti, è anche l'anno di apertura del London Theatre Studio⁵, ossia la prima scuola ufficiale che Saint-Denis fonda e dirige, prototipo aurorale della sua pedagogia.

È probabilmente nel 1938, proprio con la regia di *Three Sisters*, che Saint-Denis da un lato raggiunge l'apice del successo come regista, redimendo i due errori precedenti, dall'altro intraprende più o meno consapevolmente un percorso di trasformazione determinante per il suo futuro di formatore di attori. Lo spettacolo, andato in scena al Queen's Theatre, è inserito all'interno di una stagione concepita da Gielgud che prevede, oltre a quello diretto da Saint-Denis⁶, altri tre lavori: *Richard II* di Shakespeare e *The School for Scandal* di Richard Brinsley Sheridan, entrambi diretti da Gielgud, e *The Merchant of Venice* di Shakespeare, diretto da Tyrone Guthrie. La caratteristica più innovativa del progetto è costituita dal fatto che tutti gli spettacoli inseriti

⁴ È bene segnalare che Olivier – precorrendo di una decina d'anni Marcello Moretti nell'*Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Giorgio Strehler – rifiuta la maschera e ad essa preferisce l'uso di un trucco accentuato e stilizzato.

⁵ Il London Theatre Studio, situato dal 1936 nel quartiere di Islington, sarà attivo fino al 1939. L'interruzione dell'iniziativa è causata dall'esplosione del conflitto bellico.

⁶ Gielgud assegna a Saint-Denis la regia del dramma russo dopo aver assistito a uno dei primi saggi di fine anno del London Theatre Studio, all'interno del quale, insieme ad altri estratti, Saint-Denis aveva diretto i suoi allievi nella messinscena del primo atto della medesima opera di Čechov (Gielgud 1979: 98).

nella stagione portano in scena il medesimo gruppo di attori, composto peraltro da un cast d'eccezione a cui prendono parte, tra gli altri, lo stesso Gielgud, Peggy Ashcroft, Michael Redgrave, George Devine e Angela Baddley.

Tuttavia, come è facile intuire, il realismo di Čechov pone non poche problematiche interpretative a un teatrante con un retroterra esperienziale come quello di Saint-Denis. Realismo che Péter Szondi definisce giustamente «lirico», poiché basato su quel «continuo trapasso dalla conversazione alla lirica della solitudine», grazie alla «grande comunicatività del popolo russo e al lirismo immanente nella sua lingua», espressione della «partecipazione alla solitudine altrui, [e del]l'assorbimento della solitudine individuale nella solitudine collettiva». In particolare, nei monologhi di Čechov

Le parole sono pronunciate in presenza degli altri, non quando il personaggio è solo; ma sono proprio esse ad isolare chi le pronuncia. Così, quasi impercettibilmente, un dialogo inessenziale trapassa in una serie di soliloqui essenziali. Essi non rappresentano monologhi isolati, inseriti in un'opera dialogica; in essi, anzi, l'opera nel suo complesso abbandona il piano drammatico e si fa lirica. Poiché nella lirica il linguaggio è più naturale e autogiustificato che nel dramma; è, per così dire, più formale. Il parlare, nel dramma, oltre ad esprimere il contenuto concreto delle parole, esprime anche sempre il fatto stesso che si parla. Quando non c'è più nulla da dire, quando qualcosa non può venir detto, il dramma tace. Nella lirica, invece, anche il silenzio diventa linguaggio. In essa, naturalmente, le parole non "cadono" più, ma sono dette con una naturalezza che fa parte dell'essenza lirica. (Szondi 1982: 28)

Nei fondi archivistici dedicati a Saint-Denis⁷, la carenza di evidenze documentarie prodotte nel vivo dei fatti impedisce di carpire brandelli

⁷ Il Fonds Michel Saint-Denis presso la Bibliothèque nationale de France – Richelieu di Parigi e il Michel Saint-Denis Archive presso la British Library di Londra.

del processo creativo dello spettacolo e delle difficoltà affrontate da Saint-Denis nel misurarsi col realismo lirico di Čechov. Dalle cronache teatrali del tempo, la rappresentazione appare felicemente riuscita, accolta sia dal pubblico che dalla critica con unanime approvazione. Sul «News Chronicle», per esempio, il critico Lionel Hale scrive: «Non riusciremo mai a vedere una produzione di *Three Sisters* superiore a questa; e dobbiamo rendere omaggio al genio di M. Michel Saint-Denis che ce l'ha donata»⁸ (Hale 1938: 9). O ancora, il critico Ivor Brown, del «The Observer», scrive:

Questa amabile presentazione di Čechov può giustamente essere descritta come un cast composto interamente da *star*, in un'opera che non ne prevede, e le *star*, nei loro andamenti modesti, si comportano in modo ammirevole. C'è solo vera recitazione, e nessuna sciocchezza egotistica. (Brown 1938: s.i.p.)

Anche nelle memorie degli attori che vi hanno preso parte o semplicemente assistito, lo spettacolo, con una tenitura prolungata da tre a ben dieci settimane, risulta avvolto in un'aura quasi mitologica. Molti artisti inglesi, incluso Laurence Olivier, accolgono *Three Sisters* di Saint-Denis, come la «messinscena definitiva» della pièce e in generale dell'opera di Čechov, anche superiore a quanto era stato realizzato a Londra da un regista russo come Fëdor Komissarževskij (Olivier 1960: 11).

L'esperienza, effettivamente, sembra aver fortemente segnato la carriera di Saint-Denis che, circa vent'anni più tardi, definirà lo «stile» impiegato da Čechov nei suoi drammi come l'emblema del «realismo moderno» (Saint-Denis 1960: 35 sgg.; Saint-Denis 1963: 79). Tra il 1937 e il 1938, il *lexicon* teatrale di base di Saint-Denis è inevitabilmente quello sperimentato al fianco di Copeau: una concertazione scenica d'*ensemble* e una spiccata espressività fisica, basata sulle discipline del

⁸ Salvo diversa indicazione, questa e le seguenti traduzioni sono a cura di chi scrive.

corpo quali la danza, il mimo, il movimento ritmico, l'improvvisazione, il lavoro sugli elementi naturali, sugli animali, sulle partiture gestuali di operai e artigiani nell'esercizio del loro mestiere, ecc. Soprattutto, gli spettacoli che aveva diretto sino ad allora prevedevano l'impiego delle maschere, assolutamente inadatte al contesto drammaturgico čechoviano. Come accordare, dunque, la cultura teatrale che discendeva dalla dottrina del gioco, dal culto dei classici e dalla *tradition de naissance* di Copeau alla composizione drammaturgica čechoviana di *Three Sisters*?

È innanzitutto grazie alle memorie di John Gielgud (interprete di Veršinin) e alla biografia di Peggy Ashcroft (nei panni di Irina) che è possibile quantomeno stabilire a grandi linee i contorni del processo di produzione di *Three Sisters*. Per prima cosa, Saint-Denis riesce a ottenere un periodo di prove considerevolmente lungo per gli standard del teatro londinese degli anni Trenta, ossia poco meno di due mesi (Gielgud 1963: 90). Periodo che Saint-Denis considera il minimo indispensabile per porre le basi di un buon *ensemble*, nonostante la compagnia, come anticipato sopra, potesse considerarsi quasi permanente: vari attori del cast avevano già lavorato insieme nel passato recente, e alcuni finanche sotto la sua direzione (McVay 1993: 85-89).

Stando alle dichiarazioni di Gielgud e Ashcroft, le prime due settimane vengono impiegate per un'accurata analisi del testo, tramite ripetute letture collettive. Il fine di questo processo è proprio quello di permettere agli attori di entrare in sintonia con il dramma, con il suo linguaggio specifico, con il ritmo, con il significato e con il contesto generale. Già questa prima fase per così dire «a tavolino» costituisce una novità rispetto al metodo di lavoro che Saint-Denis aveva sempre condotto e che aveva appreso da Copeau: al fine di rigenerare il rapporto tra scena e drammaturgia, tra attore e personaggio, era importante che la parola scaturisse dalle ricerche corporee tramite l'improvvisazione sulla situazione, e non viceversa; per Copeau era necessario che il testo arrivasse alla fine della creazione scenica (Puppa 1972: 134).

È invece solo al termine di queste prime due settimane che Saint-Denis abborda il lavoro in piedi e nello spazio, chiedendo finalmente agli interpreti di dedicarsi generosamente alla sperimentazione, senza

fissare decisioni premature. Grande attenzione viene riservata in special modo alla creazione dell'atmosfera intima di casa Prozorov, al punto che il critico James Agate, nella sua recensione dello spettacolo, sottolinea che anche il mobilio del salone, rimasto vuoto in seguito all'uscita di scena di tutti gli attori, «sembra respirare» (Agate 1938: s.i.p.). È solo in questa fase, si diceva, che Saint-Denis guida la compagnia in un lavoro di improvvisazione – perno della sua esperienza pregressa di attore, così come della pedagogia che andava proponendo al London Theatre Studio e che si sarebbe maggiormente formalizzata nella seconda metà degli anni Quaranta. Sembra trattarsi, tuttavia, di un uso dell'improvvisazione molto diverso da quello adottato dai Copiaus e dai Quinze per la creazione delle maschere-personaggio. Prendiamo in esame le parole di Peggy Ashcroft:

Una delle cose meravigliose che ricordo era la primavera del primo atto, l'inverno del secondo atto – il freddo, la stanchezza del rientro dal lavoro, il viavai per le strade durante il carnevale, la slitta per andare a prendere Nataša nella neve – e poi la calda, calda estate di fuoco nel terzo atto, e la bellezza autunnale del quarto atto. E, poiché avevamo molto tempo a disposizione, avremmo provato le scene solo quando fossimo stati davvero concentrati sulla sensazione della stagione, o sullo stato d'animo generale... (McVay 1993: 85)

Anche in un'intervista rilasciata a Jane Baldwin, l'attrice si sofferma sulle numerose ore dedicate a elaborare i segni evidenti dell'influenza esercitata dal passaggio delle stagioni su ciascun personaggio. Ashcroft ricorda di essere rimasta particolarmente impressionata dalla sua compagna di scena, Gwen Ffrangcon-Davis, nei panni di Ol'ga che, nell'atto della pièce ambientato d'estate, cercava di scacciare le zanzare agitando e battendo le mani convulsamente (Baldwin 2003: 83).

Durante le prove, dunque, il lavoro di improvvisazione sulla situazione sembra contaminarsi con una ricerca ben diversa, legata a una memoria di tipo *percettivo* e *sensoriale*. Non è escluso che Saint-Denis, obbligato a fronteggiare le difficoltà e impossibilitato a proseguire il lavoro sul testo di Čechov attingendo al proprio bagaglio di

esperienze copeauiane, abbia provato a cercare altrove nuove risorse. Prima fra tutte, la presa in considerazione delle forme del lavoro teatrale di uno dei maggiori interpreti dell'opera čechoviana: Konstantin Stanislavskij. Infatti, già a partire dal 1937, nel corso delle prove di *Three Sisters* e in vista della messinscena, Saint-Denis approfondisce e studia proprio la preparazione dell'attore secondo Stanislavskij per come viene restituita nella vulgata inglese di *An Actor Prepares*, significativamente etichettata dal regista russo con le parole «definitive for America» (Carnicke 2009: 78). Il testo, infatti, tradotto a cura di Elizabeth Reynolds Hapgood, era stato pubblicato negli Stati Uniti e in Inghilterra nel 1936, monco – come è noto – delle ampie aggiunte e radicali riscritture che confluiranno nelle edizioni russe, date alle stampe dopo la sua morte⁹.

Il primo e unico contatto antecedente con il fondatore del Teatro d'Arte di Mosca risale alla tournée parigina del *Giardino dei ciliegi*, nel 1922. Ricordo che Saint-Denis, allora venticinquenne, conservava vivido, come si evince da diversi testi e articoli in cui cita l'episodio. Prima dello spettacolo, infatti, insieme ai suoi compagni del Vieux-Colombier, era pronto a criticare e a schernire il lavoro dei «naturalisti contemporanei del vecchio Antoine», per essere invece costretto a ricredersi in fretta, meravigliato da ogni più piccola azione degli attori in scena e dalla «appassionata ricerca della verità» che conducevano (Saint-Denis 1952: 928; Saint-Denis 1960: 41-42). Sebbene già a quest'altezza cronologica Stanislavskij concepisse l'arte dell'attore come un complesso equilibrio tra lavoro interiore ed esteriore, era «la rievocazione dei sentimenti [...] mediante il ricorso alla memoria emotiva» a costituire, all'inizio degli anni Venti, «il nucleo centrale del Sistema» (Gordon 1992: 70).

⁹ Per la complessa vicenda editoriale tra Stanislavskij ed Elizabeth Reynolds Hapgood, rimando agli studi di Mel Gordon, Claudio Vicentini, Fausto Malcovati, Jean Benedetti e Sharon Marie Carnicke sull'argomento (Gordon 1992: 274-275; Vicentini 1992: 214-215; Malcovati 1997: VII-XI; Benedetti 2007: 368 sgg.; Carnicke 2009: 75-93).

Solo nell'ultima fase delle prove, Saint-Denis dedica un attento lavoro a quello che invece era un aspetto centrale nell'attività registica e pedagogica del Patron, ossia il *ritmo* dello spettacolo, considerando la regia e la messinscena «una sorta di coreografia, in cui il linguaggio deve misurarsi e corrispondere al movimento nelle tre dimensioni dello spazio, al fine di conferire un'espressione concreta all'interpretazione del testo» (Saint-Denis 1982: 128). Il processo legato all'espressività corporea e al movimento nello spazio, che aveva ereditato da Copeau e che aveva a lungo sperimentato prima con i Copiaus e poi con la Compagnie des Quinze, in questo spettacolo permane, ma sembra essere posticipato. L'idea di un attore *creativo*, per cui il testo arriva alla fine del processo artistico, viene messa da parte per lasciare spazio a un attore *interprete*, che al contrario individua nel testo un punto di partenza imprescindibile, in sintonia con il contesto teatrale e con la tradizione rappresentativa inglese.

L'esperienza di avvicinamento al lavoro di Stanislavskij, condotta da Saint-Denis per lo spettacolo *Three Sisters*, contamina fortemente il suo sistema di formazione dell'attore di partenza, istituito all'interno del London Theatre Studio. Infatti, il training proposto subito dopo la Seconda guerra mondiale all'interno dell'Old Vic Theatre School appare mutato rispetto a quello della fine degli anni Trenta. Basti pensare che, per esempio, in *Training for the Theatre. The Old Vic School*, che occupa la sezione finale del suo *Theatre: The rediscovery of style*, riferendosi alla fase iniziale del percorso formativo dell'allievo-attore, scrive: «Inizierà presto a esperire il bisogno di concentrazione e osservazione; realizzerà l'importanza della *memoria emotiva*» (Saint-Denis 1960: 103).

Ed è questa seconda versione del *training* che, a partire dagli anni Cinquanta, viene esportata dall'Inghilterra e, di volta in volta, riadattata per la *trasmissibilità* all'interno delle iniziative di formazione all'arte drammatica inaugurate da Saint-Denis: l'Old Vic Theatre School (1947-1952) a Londra, l'École supérieure d'art dramatique (dal 1953 a oggi) a Strasburgo, la National Theatre School of Canada (dal 1960 a oggi) a Montreal, lo Stratford Studio (1962-

1967) della Royal Shakespeare Company e la Drama Division (dal 1968 a oggi) della Juilliard School a New York.

Soprattutto negli Stati Uniti, essa suscita un fenomeno di grande interesse: il comitato responsabile della fondazione della Drama Division della Juilliard, annessa al Lincoln Center for the Performing Arts con il sostegno della Rockefeller Foundation, considera Saint-Denis come una possibile alternativa all'*American Method* dell'Actors Studio, fondato dai reduci del Group Theatre newyorkese, nell'interpretazione dell'eredità stanislavskijana. Ed è per il suo approccio tecnico, molto più corporeo che psicologico, che Robert Chapman, docente presso la Harvard University e coinvolto nell'elaborazione della Drama Division, gli affida il ruolo di *artistic advisor* e *consultant director* nella pianificazione dell'*acting program* – posizione che Elia Kazan, regista della compagnia stabile legata al centro (Vicentini 1992: 247-248), avrebbe piuttosto preferito affidare al collega Lee Strasberg¹⁰.

Dai documenti sulle iniziative pedagogiche di Saint-Denis successive al London Theatre Studio, non è facile misurare l'entità e le forme di quest'ibridazione. Si tratta di una ricerca e di un'analisi ancora *in fieri*. Quella con il «Sistema», costituisce una contaminazione radicata in profondità? Le tecniche di matrice copeauiana subiscono un completo stravolgimento? Oppure, le premesse della cultura attoriale acquisita durante il suo apprendistato rimangono salde?

Alla fine degli anni Cinquanta, in uno dei primi *talk* per il comitato organizzativo della Drama Division della Juilliard School, Saint-Denis si presenta così:

Capisco che sono stato chiamato qui perché fino ad ora il mio lavoro è stato una ricerca verso una realtà nello stile. [...] Ho applicato l'osservazione di Stanislavskij, base del Metodo, sin dal 1935 – ma con grande attenzione nella selezione degli elementi, così da marcare una diffe-

¹⁰ Sulla questione, si vedano i documenti conservati presso i Juilliard School Archives di New York, in particolare: Office of the Dean (Box 1, 7, 9, 14, 30), Office of the President (Box 31-34, 115-116), Box Michel Saint-Denis.

renza tra il “Sistema” ispirato principalmente dalle necessità, legate a un determinato periodo, del realismo-naturalismo, e [uno ispirato] dalle necessità dello stile classico¹¹.

In questo documento, Saint-Denis posiziona l’inizio del proprio studio dell’opera di Stanislavskij al 1935. In realtà, come abbiamo visto, vi si avvicina solo dopo il 1936, e più probabilmente nella seconda metà del 1937. Ma ciò che emerge da queste poche righe è che il regista e pedagogo, ormai navigato, prova a tenere in equilibrio il realismo naturalista, così funzionale alla recitazione cinematografica, con il quale Stanislavskij veniva identificato nel mondo teatrale occidentale (Vicentini 1992: 254-258), con uno «stile classico» nel quale non è illegittimo riconoscere gli echi, sia pur lontani, di quella *tradition de naissance* su cui si basava il culto dei classici del Patron, e a cui il giovane Michel era stato educato.

Discepolo di Copeau prima, e maestro di molti poi, Saint-Denis non ha ereditato *passivamente* la reinvenzione di una tradizione, ma di essa si è appropriato *attivamente*. È passato, infatti, dalla dimensione dell’*obbedienza* a una disciplina, a quella della *padronanza*: se nel 1926 Copeau aveva fatto dire al Comédien de *L’illusion* che «per inventare, bisogna saper obbedire» (Cuppone 2008: 338), solo due anni più tardi Saint-Denis lo contraddice, in una lettera che precede di poco la dissoluzione dei Copiaus, scrivendo che «per creare, occorre essere padroni della propria creazione»¹². E nel «trasmettere-tramandare» la dottrina del suo addestramento, non è escluso che egli si sia trovato a «tradirla-falsificarla-manipolarla» (De Marinis 2000: 17-18).

Le pratiche appartenenti ai discepoli di Copeau, effettivamente, attraverso la traduzione di Saint-Denis, hanno inizialmente subito un processo di funzionalizzazione e adattamento ai vari contesti di acco-

¹¹ Saint-Denis Michel, *Philosophy*, Juilliard School Archives, Office of the President, General Administrative Records, box 33, folder 2, pp. 1-2.

¹² Lettera di Michel Saint-Denis a Jacques Copeau, 22 aprile 1928. Fonds Michel Saint-Denis, Bibliothèque nationale de France – Richelieu, 4-COL-83/107.

glienza (primo fra tutti il teatro inglese degli anni Trenta), per essere successivamente contaminate e ibridate con spunti, elementi, tecniche e metodologie di diversa derivazione. Nonostante *l'eresia*, che fa «parte necessariamente della relazione maestro-allievo e del processo naturale di appropriazione-trasformazione di una tradizione vivente» (De Marinis 2013: 240), le esperienze e gli strumenti acquisiti «percorrendo una rotta tracciata verso nuove terre» permangono nelle «astuzie del fare», come un patrimonio identitario, senza dubbio individuale, che si trasmette per contatto e che «continua a operare nella formazione delle coscienze e del mestiere», adattandosi e trasformandosi in funzione dei contesti che lo accolgono e integrano (Di Palma 2012: 46).

L'opera di Saint-Denis e di tanti altri allievi diretti dei registi-pedagoghi ha probabilmente sancito l'abbandono degli orizzonti utopici delle ricerche del primo Novecento. Le pratiche pedagogiche sperimentali dei grandi maestri si sono lentamente irrigidite, talvolta immiserite, trasformate in *metodi* e quindi *normalizzate*, finendo progressivamente per «morire nelle scuole» (Cruciani 1984: 45; Consolini 2019: 147-162). Tuttavia, studiando e analizzando in maniera sistematica gli approdi e le derive della generazione che potremmo definire per convenzione dei "primi discepoli", così come di quelle successive, appare plausibile seguire il corso sotterraneo, dimentico della sua fonte, che ha permesso loro di resistere all'oblio del tempo non solo attraverso la parola scritta, ma anche nelle consuetudini del *fare*, del riverberare nei luoghi deputati alla formazione dell'attore, addirittura dell'entrare e istituzionalizzarsi nelle accademie d'arte drammatica per addestrare le leve del teatro contemporaneo e del futuro.

Bibliografia

- AGATE James, *Two Great Plays and a Witty Revue*, in «The Sunday Times», 30.01.1938.
- ALIVERTI Maria Ines, *Il percorso di un pedagogo*, in COPEAU Jacques, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, ALIVERTI Maria Ines (ed.), La Casa Usher, Firenze 2009, pp. 9-88.
- BALDWIN Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Praeger, Westport, Connecticut 2003.
- BENEDETTI Jean, *Stanislavskij. La vita e l'arte. La biografia critica definitiva*, vol. II: *Dalla diffusione del "sistema" alla morte (1908-1938)*, trad. it. Viviana Sicurella, Dino Audino, Roma 2007 (*Stanislavski: His life and art*, Methuen Drama, London 1988).
- BILLINGTON Michael, *Peggy Ashcroft, John Murray*, London 1988.
- BROWN Ivor, "Three Sisters", *Queen's Theatre (London)*, in «The Observer», 30.01.1938.
- CARNICKE Sharon Marie, *Stanislavsky in Focus: An acting master for the twenty-first century*, Routledge, London 2009².
- CARPONI Cecilia, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Bulzoni, Roma 2023.
- CONSOLINI Marco, «Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau»: *l'eredità controversa di Jacques Copeau*, in «Biblioteca Teatrale» 129-130, 1, 2019, pp. 147-162.
- COPEAU Jacques, *Registres III. Les registres du Vieux-Colombier I*, DASTÉ Marie-Hélène - MAISTRE SAINT-DENIS Suzanne - PAUL Norman H. (eds.), Gallimard, Paris 1979.
- COPEAU Jacques, *Registres IV. Les registres du Vieux-Colombier II. America*, DASTÉ Marie-Hélène - MAISTRE SAINT-DENIS Suzanne - PAUL Norman H. (eds.), Gallimard, Paris 1984.
- COPEAU Jacques, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, DASTÉ Marie-Hélène - MAISTRE SAINT-DENIS Suzanne - PAUL Norman H. (eds.), Gallimard, Paris 1993.
- COPEAU Jacques, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, SICARD Claude (ed.), Gallimard, Paris 2000.

- COPEAU Jacques, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, ALIVERTI Maria Ines (ed.), La Casa Usher, Firenze 2009.
- COPEAU Jacques, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, ALIVERTI Maria Ines (ed.), Gallimard, Paris 2018.
- COPEAU Jacques, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, ALIVERTI Maria Ines - CONSOLINI Marco (eds.), Gallimard, Paris 2020.
- CRUCIANI Fabrizio, *I Padri Fondatori e il teatro pedagogia nel Novecento*, in «Quaderni di teatro» 23, 1984.
- CUPPONE Roberto, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, in «Teatro e Storia» 29, 2008, pp. 333-360.
- DE MARINIS Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993.
- DE MARINIS Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
- DE MARINIS Marco, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- 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.
- GIELGUD John, *Stage Directions*, Heinemann, London 1963.
- GIELGUD John, *An Actor and His Time*, Penguin, London 1979.
- GIGNOUX Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau-Léon Chanceler, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Edition de l'Aire, Lausanne 1984.
- GORDON Mel, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, trad. it. Giovanna Buonanno, Marsilio, Venezia 1992⁵ (*The Stanislavsky Technique: Russia. A workbook for actors*, Applause, New York 1987).
- HALE Lionel, «Three Sisters», *Queen's Theatre (London)*, in «News Chronicle», 28.01.1938.
- MALCOVATI Fausto, *Prefazione*, in STANISLAVSKIJ Konstantin, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. it. Gerardo Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. VII-XII.
- MANGO Lorenzo, *Il Novecento del teatro: una storia*, Carocci, Roma 2019.
- MCVAY Gordon, *Peggy Ashcroft and Chekhov*, in MILES Patrick (ed.), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 78-100.
- OLIVIER Laurence, *Introduction*, in SAINT-DENIS Michel, *Theatre: The rediscovery of style*, Theatre Arts Books, New York 1960, pp. 9-12.

- PUPPA Paolo, *Jacques Copeau e la ricerca del personaggio*, in «Biblioteca Teatrale» 4, 1972, pp. 124-147.
- ROSE Martial, *Forever Juliet. The life and letters of Gwen Ffrangcon-Davies, 1891-1992*, Larks Press, Dereham 2003.
- SAINT-DENIS Michel, *Naturalism in the Theatre*, in «The Listener», 04.12.1952.
- SAINT-DENIS Michel, *Theatre: The rediscovery of style*, Theatre Arts Books, New York 1960.
- SAINT-DENIS Michel, *Chekhov and the Modern Stage*, in «Drama Survey» 3, Spring-Summer 1963, pp. 77-81.
- SAINT-DENIS Michel, *Training for the Theatre. Premises & promises*, MAGITO Suria (ed.), Theatre Arts Books-Heinemann, New York-London 1982.
- SCHINO Mirella, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.
- STANISLAVSKIJ Konstantin, *An Actor Prepares*, trad. ingl. Elizabeth Reynolds Hapgood, Theatre Arts Book, New York 1936.
- STANISLAVSKIJ Konstantin, *L'attore creativo*, CRUCIANI Fabrizio - FALLETTI Clelia (eds.), La Casa Usher, Firenze 1980.
- STANISLAVSKIJ Konstantin, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. it. Gerardo Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1997.
- SZONDI Peter, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, trad. it. Cesare Cases, Einaudi, Torino 1982⁴ (1962; *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt 1956).
- TAVIANI Ferdinando, *Teatri, società e modi di produzione*, in *Enciclopedia Italiana*, VI Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_(Enciclopedia-Italiana)/)> [30.09.2022], poi in TAVIANI Ferdinando, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, SCHINO Mirella (ed.), Bulzoni, Roma 2021, pp. 311-339.
- TAVIANI Ferdinando, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "Dilemma" di Osanai Kaoru: Teatro Euroasiano, teatologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia» 26, 2005, pp. 263-313.
- VICENTINI Claudio, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in GORDON Mel, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, trad. it. Giovanna Buonanno, Marsilio, Venezia 1992⁵ (*The Stanislavsky Technique: Russia. A workbook for actors*, Applause, New York 1987), pp. 214-258.