Gide, Copeau, Schlumberger. L'art de la mise en scène,
textes réunis par Robert KOPP et Peter SCHNYDER

Stefano Genetti

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16678>

DOI: 10.4000/studifrancesi.16678

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 juillet 2019

Paginazione: 189

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Stefano Genetti, «*Gide, Copeau, Schlumberger. L'art de la mise en scène*, textes réunis par Robert KOPP et Peter SCHNYDER», *Studi Francesi* [Online], 187 (LXIII | I) | 2019, online dal 01 juillet 2019, consultato il 25 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16678> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.16678>

Questo documento è stato generato automaticamente il 25 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Gide, Copeau, Schlumberger. L'art de la mise en scène, textes réunis par Robert KOPP et Peter SCHNYDER

Stefano Genetti

NOTIZIA

Gide, Copeau, Schlumberger. L'art de la mise en scène, textes réunis par Robert KOPP et Peter SCHNYDER, Paris, Gallimard, 2017, «Les entretiens de la Fondation des Treilles», 332 pp.

- 1 Basati in parte sui documenti custoditi presso il Centre d'études littéraires Jean Schlumberger-André Gide della Fondation des Treilles, gli *exposés* presentati nel maggio 2014 e qui riuniti – spiegano i curatori nell'*Avant-propos* (pp. 9-12) – non intendono ricostruire la storia del Théâtre du Vieux-Colombier di Copeau in quanto “antenna” teatrale della «Nouvelle Revue Française», bensì investigare la nozione di *mise en scène*, intesa in senso sia letterale che traslato, nell'esistenza, nel pensiero e nell'opera dei tre cofondatori della rivista. Nel volume, corredato di indice dei nomi e suddiviso in tre sezioni, dedicate rispettivamente a Gide, a Copeau e a Schlumberger, si alternano contributi incentrati su aspetti puntuali dell'attività dell'uno o dell'altro – è il caso dell'adattamento della novella *El curioso impertinente*, inserita nel *Don Quijote* di Cervantes, progettato da Gide fin dal 1905 e ripreso nel 1921 ma rimasto allo stato di abbozzo (David H. WALKER, *André Gide et le cas du “Curieux malavisé”*, pp. 83-106) – e sguardi d'insieme, per esempio su Schlumberger drammaturgo e commentatore erede di Corneille al punto da affiancare alle proprie *pièces*, nell'edizione complessiva delle sue *Œuvres*, altrettanti *Examens* (Robert KOPP, *Jean Schlumberger cornélien?*, pp. 255-279). Ma in una raccolta di saggi la cui coesione è rafforzata dai ricorrenti rimandi a Péguy, Claudel, Valéry, Martin du Gard, ci si sofferma anche sulla conversione al cattolicesimo di Jacques Copeau nel 1925, sulla scia di quella di Henri Ghéon (Patrick KÉCHICHIAN, «J'ai toujours cherché un point de départ». *Autour de la conversion de Copeau*, pp. 172-200), oppure

sulla *critique d'auteur* distinta da quella universitaria e coltivata da Gide in quanto asistemático pre-testo dell'opera di finzione attraverso il quale l'autore consolida un'estetica della sobrietà e dell'accordo tra forma e contenuto, ma anche in quanto arma polemica e mezzo di promozione culturale (Peter SCHNYDER, «*Quelle œuvre de toi te protège?...*» *André Gide ou l'art d'une "mise en scène" de la critique littéraire*, pp. 68-82).

- 2 Sulla costante attrazione provata da Gide per la scrittura teatrale, ma anche sulla sua concomitante avversione nei confronti della rappresentazione teatrale e dell'annesso cerimoniale mondano, sulla delusione che prova dinanzi alle realizzazioni sceniche dei propri testi e sulle frequenti incomprensioni col pubblico, insiste Pierre MASSON in *André Gide et le théâtre: la mise en scène d'un rapport* (pp. 17-38). Le ambivalenze di tale «rapport masochiste» (p. 27) vengono ricondotte a una concezione contraddittoria del teatro, sospesa tra proiezione dell'interiorità e materializzazione allegorica di un'idea, tra implicazione personale e drammaturgia della distanziamento nella quale rientrano il rifiuto del realismo, l'abbondanza di didascalie allo stesso tempo dettagliate e allusive, il ricorso all'ironia e ai dispositivi del teatro nel teatro. Queste tensioni si riflettono nelle iniziali reticenze di Gide rispetto al progetto teatrale di Copeau e nei dissapori che, nel 1922 per esempio, in occasione dell'allestimento di *Saül* interpretato dal regista stesso, costellano un'amicizia peraltro duratura. Lo sottolinea Frank LESTRINGANT che, in *Gide, conférencier au Vieux-Colombier* (1922) (pp. 39-67), ripercorre la progressiva identificazione con Dostoevskij, in merito al quale Gide tiene una serie di letture e conferenze in un teatro che *matinées* poetiche e incontri col pubblico trasformano in luogo di acculturazione.
- 3 All'innestarsi del rinnovamento teatrale attuato dal neofita Copeau nel rinnovamento culturale promosso dalla «NRF» è dedicata la seconda parte del volume. Rifacendosi alla logica spettrale condensata da Derrida nei termini *hantologie* e *souvenance*, Serge BOURJEA passa in rassegna i fantasmi che, fosse anche per contrasto, animano il progetto esposto da Copeau in *Un essai de rénovation dramatique* del 1913 e fino all'*Appel du théâtre à la poésie* pubblicato venticinque anni dopo: si inizia col Diderot del *Paradoxe sur le comédien* e si giunge alle affinità con le *Divagations* di Mallarmé, passando per il Théâtre libre di Antoine, il Théâtre d'art di Paul Fort e Lugné-Poe e l'inaugurazione, nel 1913, in coincidenza con quella del Vieux-Colombier, del Théâtre des Champs-Élysées, tempio del macchinoso dialogo tra teatro, musica, danza e pittura cui Copeau contrappone una visione austera, tesa a ricondurre l'arte drammatica ai suoi fondamenti essenziali (*Hantologie du Vieux-Colombier*, pp. 109-139). Riportando tale rigorismo nell'alveo delle innovazioni sceniche introdotte da Appia, Craig e Stanislavskij, Marco CONSOLINI ne traccia l'evoluzione, evidenziando l'intento di colmare il divario tra cultura letteraria e pratiche drammaturgiche, il fondamentale apporto di Copeau all'acclimatazione in Francia della figura del regista e la lungimirante idea di un *théâtre-communauté*, la creazione cioè di un modello partecipativo che prelude al processo di democratizzazione e decentralizzazione delle attività teatrali (*Le Vieux-Colombier, théâtre de la NRF?*, pp. 140-171).
- 4 A sostenere l'iniziativa di Copeau è soprattutto Schlumberger, malgrado le notevoli divergenze attestate anche nella scelta di lettere inedite trascritte in appendice (pp. 283-322; si veda l'irritata risposta di Copeau datata 9 agosto 1919, p. 318), divergenze che si moltiplicano in seno alla «NRF» all'indomani della Grande Guerra. Su questo momento di crisi e sull'accesa discussione riguardo l'orientamento da imprimere alla rivista, l'autonomia dell'arte rispetto all'attualità, l'opportunità di ricucire le relazioni

culturali con la Germania o l'apertura verso il movimento Dada e il Surrealismo, cui Schlumberger, Ghéon e Thibaudet rimangono ostili, si concentrano gli interventi di Michel LEYMARIE – *Jean Schlumberger, de la reprise de la NRF (1919) à la mort de Jacques Rivière (1925). Éthique, esthétique et politique* (pp. 203-220) – e di Laurent GAYARD (*Jean Schlumberger, André Gide et Jacques Copeau: la guerre mise en scène, du tribunal du Moi à la parole publique*, pp. 221-254). Protagonista e memorialista della «NRF», dalle *Considérations* che accompagnano il numero del primo febbraio 1909 fino alla premessa all'omaggio a Gide del novembre 1951, Schlumberger promuove, nel 1919, un maggiore *engagement* patriottico, atto ad arginare il «déséquilibre intellectuel et moral de la jeunesse» (lettera a Copeau del 20 febbraio 1919, p. 317), mentre Rivière difende una linea editoriale neutrale in nome di una «revue désintéressée» (p. 209), dove la creazione letteraria rimane svincolata dal dibattito ideologico. Oltre all'inestricabilità di preoccupazioni etiche ed estetiche, a emergere è, ancora una volta, la stima reciproca che, nonostante i dissapori, pervade lo scambio di vedute tra gli animatori di un osservatorio e di un laboratorio della vita culturale francese le cui radici affondano, come scrive lo stesso Schlumberger, non in un programma o in un metodo, bensì in un «faisceau d'amitiés» (p. 204).