

Stefano Geraci

Cosa sono i libri di Louis Jouvet

Alla fine del 1935, il debutto del più famoso dei drammi di Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, era avvenuto tra i rumori della guerra in Etiopia e oltre il Reno. Alla fortuna della pièce aveva anche contribuito la rinuncia del doppio finale previsto nella prima versione. Un poeta nazionalista sarebbe apparso dopo la chiusura del sipario per affermare che la guerra, invece, ci sarebbe stata.

Colette, di fronte alla raggelata maestria con cui Jouvet si era rivolto ai morti della guerra, aveva parlato di «una preghiera sull'Acropoli a misura dei nostri tempi e delle nostre inquietudini». Henry Gouthier si domandava se lo sguardo, lucido, senza speranza non fosse il migliore argine alla disperazione. I giornali di sinistra, *l'Humanité* e *Vendredi*, riabilitavano Giraudoux: a suo modo poteva essere ascritto al fronte antimilitarista.

Electre, spettacolo ufficiale nell'Esposizione del '37, aveva invece suscitato reazioni più contrastate nelle élite intellettuali di sinistra. Giraudoux continuava a non piacere ai filosofi della cerchia di Sartre, intimi di Dullin, («la sapiente perfezione degli spettacoli di Jouvet ci annoiava un poco» chiosava Simone de Beauvoir), ad Aragon, per il quale il diplomatico aveva finito per limitare lo scrittore; entusiasmò invece Jean Paulhan e Piscator.

Giraudoux questa volta sin dall'inizio aveva lasciato aperte con un solo finale le opzioni intorno alla purezza di Elettra: argine contro l'oblio dei crimini contro l'umanità o follia gravida di più ampi disastri.

La figura di Elettra sembrava colpire nel profondo anche le sensibilità dei giovani appassionati: Simone Weil, un una lettera mai spedita all'autore, volle manifestargli ammirazione e dissenso.

Charlotte Delbo ne aveva scritto nel primo numero de *Les Cahiers de la Jeunesse*. La rivista, diretta da Paul Nizan e Luc Durtain, aveva l'obiettivo di coinvolgere le nuove generazioni nel fronte antifascista e antimilitarista fornendo un luogo di discussione e adeguati strumenti culturali.

Militante della gioventù comunista insieme al marito Georges Dudac, caporedattore della rivista, alla Delbo era stato affidato il compito di realizzare una serie di interviste a uomini di teatro e di cinema. La prima era stata dedicata a Louis Jouvet, simpatizzante del Fronte Popolare.

Quasi trent'anni dopo, in occasione dell'uscita di *Molière et la comédie classique*, la presenza della Delbo accanto a Jouvet fa la sua prima riapparizione pubblica sulla *Nouvel Revue Française*.

Nella rivista di Gallimard, lo stesso editore del primo volume dedicato agli estratti delle lezioni di Jouvet, viene pubblicata una piccola testimonianza dell'ex segretaria di Jouvet.

La Delbo racconta come dopo l'intervista stenografata, avesse inviato l'articolo all'attore per l'approvazione. Viene ricevuta in camerino mentre, con indosso il costume del Mendicante dell'*Electre*, Jouvet si sta truccando. E' sorpreso:

Je retrouve mes phrases, mon mouvement de parole, ma respiration (...) Je suis un comédien. Il faut que je parle. C'est en parlant que je pense. En parlant, je trouve ... – un comédien m'a pas des idées – enfin, appelons cela des idées. Mais quand je veux le écrire, elles glissent. Ainsi mes élèves, su Conservatoire, vous savez comment cela se passe au Conservatoire? (...) Ils ont appris une scène qui leur plaît, qu'ils ont envie de jouer, d'un personnage où ils ont envie de se loger où ils croient pouvoir se loger. Celle-ci va nous donner Hermione. Elle monte, sull'estrade. Elle attaque. Elle ne sait rien d'Hermione. Elle appris del mots (...). C'est un tâtonnement, un effort vers une correspondance, une suite d'approximations où j'essai de faire affleurer chez elle la sensibilité du personnage(...) Je l'essaie de les faire sortir d'eux-mêmes. Et ce que je leur dis m'éclaire, moi. Quelquefois, il me semble que j'approche de la transparence. La classe finie, c'est parti. Si vois pouviez noter cela....

E' la descrizione di un momento tipico delle lezioni di Jouvet al Conservatoire, quando viene saggiato il contatto dell'allievo con l'atteggiamento verso il lavoro, i primi incerti passi sulla terra incognita che lo separa dal personaggio.

Due anni dopo, nel novembre del 1939, quando riprenderà i suoi corsi al Conservatoire, la Delbo viene incaricata da Jouvet di trascrivere le lezioni. Per quasi tre anni lo accompagna al Conservatoire e riempie i suoi quaderni. Durante il tragitto per ritornare al teatro o durante le soste per il pranzo, Jouvet torna sui temi affrontanti durante le lezioni. Un fiume di parole «car les paroles de Jouvet, dans la spontanéité, l'improvisation, l'abondance, le mouvement, ne s'ordonnaient pas de'lles –memes en phrases, en texte».

Di fronte alle pagine del libro appena pubblicato la Delbo sente uscire nuovamente la voce di Jouvet nelle parole di Jouvet:

Au contraire de ses libres, où il a cherché des definitions et où son exigence, pour atteindre ce qu'il pressentait d'essential dans son métier, s'est heurtée à l'opacité qui se forme dès qu'on veut formuler le théâtre en théories ou en métaphysique – ici, dans la pratique, dans le travail à chaud, à vif, tout est claire, tout résonne.

Il criterio con il quale era stato montato il libro, ordinato non secondo la successione cronologica delle lezioni ma per personaggi affini, avrebbe avuto l'approvazione di Jouvet:

Puisque l'avertissement au lecteur souligne qu'on a utilisé la dactylographie originale, (c'est-à-dire ma mise en écrit de son parler) ces notes qu'il lisait toujours très attentivement quand je les lui remettais n'ont pas été corrigées par lui, et qu'il ne m'a jamais engueulée à leur sujet.

Nel marzo del 1965, quando Charlotte Delbo riesce a far pubblicare la sua testimonianza sulla NFR, è nota in ambienti molto circoscritti.

Nel 1961 presso Minuit era uscito *Le belles lettres*, una raccolta delle lettere degli intellettuali contro la guerra in Algeria apparse sulla stampa periodica. Ricomposte attraverso attraverso brevi commenti, la Delbo aveva trasformato la parola effimera in un documento di letteratura efficace.

Tra il luglio del 1964 e il settembre del 1965, dopo una inchiesta sul campo per ritrovare i nomi e le storie delle donne deportate con lei ad Auschwitz, scrive *Le convoi du 24 janvier*, sempre pubblicato da le Editions de Minuit. Qualche mese dopo esce *Aucun de nous ne*

reviendra, il primo dei libri che costituiranno, negli anni successivi, la cosiddetta trilogia di Auschwitz.

Il primo libro, come parte gli altri, erano stati scritti dalla Delbo al ritorno dalla deportazione, (primo lettore era stato proprio Louis Jouvét) ma con una scelta deliberata cominceranno a vedere la luce solo vent'anni dopo.

Quando appaiono i suoi libri sono inattuali rispetto alla memorialistica dei sopravvissuti della fine degli anni Quaranta e molto in anticipo sulla revisione della memoria ufficiale di Vichy e la costruzione della Shoà come oggetto di storia.

Sono testimonianze affidate alla forza della lingua e della poesia, la creazione di uno spazio letterario dove far interagire la memoria indicibile della deportata con quella della scrittrice.

Anche la biografia della Delbo era atipica nel mondo degli ex deportati. Non era ebrea, ma una politica, una resistente a cui avevano fucilato il marito nel 1942, comunista senza essersi mai iscritta al partito, allieva del giovane Henry Lefebvre, quando questi, nei primi anni Trenta, con Nizan, Politzer e Morhange, aveva fondato il gruppo de «Les philosophes».

Dopo gli anni passati accanto a Jouvét, dal 1937 al 1942, la deportazione e un breve periodo ancora all'Athénée, aveva trovato un posto di segretaria all'ONU dove aveva potuto mettere a frutto le sue capacità di stenografa e la conoscenza dell'inglese. Nel 1960 era stata chiamata ancora una volta da Henry Lefebvre al CNRS con cui collabora strettamente redigendone i testi e partecipando all'attività di ricerca.

Solo molti anni dopo, nel 1975, la Delbo tornerà pubblicamente a parlare di Jouvét.

Spectres, mes compagnons,¹ scritto sotto forma di una lettera mai spedita a Jouvét, è il resoconto di ciò che resta della vita dei fantasmi dell'immaginazione e degli affetti più cari quando la realtà in cui si è gettati esige ogni giorno il prezzo di una amputazione.

L'avvio del libro si riferisce ad un momento preciso: nell'agosto del '39 la Delbo aveva raggiunto Jouvét e Madeleine Ozeray a Vallauris dove si erano ritirati dopo la messa in scena di *Ondine*.

Sono i giorni che precedono l'entrata in guerra della Francia. Jouvét chiede alla Delbo di estrarre da Dickens e Stendhal le descrizioni delle azioni, i monologhi, vere e proprie monografie dei personaggi.

Dal momento in cui entra nel campo, Delbo comincia a ricevere le "visite" dei personaggi con cui si era intrattenuta durante il lavoro accanto all'attore, riascolta gli echi delle riflessioni nate durante l'evocazione dalla loro viva presenza: i personaggi del romanzo raggiungono la propria universalità attraverso un proliferare di dettagli sempre più precisi osservati nel corso della loro vita, mentre quelli teatrali sono già dati, sin dall'inizio, in una interezza che li obbliga a manifestarsi attraverso una attitudine ad agire più potente di ogni interpretazione.

La lotta per trattenere presso di sé i frammenti delle lezioni del maestro, dovrà infine cedere ad una condizione dove i ricordi di fuori minacciano la sopravvivenza. Gli spettri dell'immaginazione, evocati da altri spettri, i deportati, sono destinati ad un soggiorno breve: «Così morì Alceste. Così morì anche la sua ombra, scomparsa nella nebbia e confusa con quella di Jouvét che scompariva dal mio ricordo, poiché dovevamo

¹ Il libricino, pubblicato per la prima volta nel 1995, è ora tradotto in italiano (*Spettri, miei compagni*, Associazione editoriale Il Filo d'Arianna, 2013).

sgravarci di tutto quello che, conservando la nostra tenerezza, ci avrebbe reso invulnerabili. E mi sembrava che fosse per sempre»².

Sarà Oriane, il personaggio della *Recherche*, il solo a riapparire quando l'evocazione degli eroi teatrali diventerà vana. Ma Oriane portava "cose": il tepore dei suoi vestiti, il suono del chiacchiericcio mondano.

La Delbo ad Auschwitz tenterà più volte di ricreare le condizioni del teatro. Cercando di risuscitare i personaggi, allestendo una rappresentazione de *Il malato immaginario* con le compagne mentre alle loro spalle i forni continuavano a bruciare i corpi, barattando, miracolosamente, con del cibo un testo del *Misanthropo* che imparerà a memoria per recitarlo durante l'appello, finché, alla liberazione del campo, lo getterà per terra, abbandonandolo per sempre.

La Delbo era una delle deportate politiche. Per un motivo finora non chiarito, non era stata separata dalle sue compagne, come abitualmente avveniva. Questa decisione aveva consentito a quel gruppo di donne di far leva su un rete di relazioni e amicizie preesistenti all'internamento, di preservare qualcosa delle abitudini, delle gerarchie e della capacità organizzative maturate in clandestinità o nella comune militanza. Senza queste condizioni neanche il tentativo di resuscitare Molière sarebbe potuto avvenire.

Il teatro, inteso come abbozzo di comunità da mostrare ad altre deportate, non poteva che cedere anch'esso all'interno del campo; ma per la Delbo del dopo, la scrittrice, la rievocazione di quella immaginazione teatrale, seppure prossima all'allucinazione, è inseparabile dal modo in cui si era svolto il suo apprendistato accanto a Jovet: le frasi ondegianti che si fissavano in concetti e idee provvisorie, gli echi delle lezioni dove i giovani allievi erano stati invitati alle riprese estenuanti di un frase, a correggere l'equilibrio di un accento davanti a quel fugace e imperioso maestro che li disorientava dalle abitudini della scuola e della persona che credevano di essere.

Delbo, che il teatro lo aveva vissuto alle pendici e che non era un'attrice, ci consegna una versione estrema delle "lezioni" di Jovet, quasi insensata. Eppure se la scrittrice riuscì ad evocarle fu perché nel campo poterono riemergere senza che il corpo della deportata, sottoposto agli automatismi del campo, al facsimile della vita, le rigettasse del tutto.

Si può immaginare, senza tutto questo, come un «ex segretaria» di Jovet trovasse la determinazione di inviare una testimonianza sulla natura dei suoi compiti di stenografa? E proprio nello stesso momento in cui, dopo quasi vent'anni, era iniziata la pubblicazione dei suoi libri "da" Auschwitz?

Molière et la comédie classique viene stampato alla fine dell'ottobre del 1965. Il volume, come il successivo, *Tragédie classique et Theatre du XIX siècle*, pubblicato tre anni dopo, riporta, nell'avvertimento al lettore, la notizia che «Ce cours furent sténographiés. Les textes n'ont pas été retouchés par Louis Jovet. Ils sont publiés sans correction de style». Il nome della Delbo non vi compare. Il 7 novembre scrive a Jean Paul Jovet, figlio di Louis e detentore dei diritti, una lettera: «Je n'attendais de vous ni autant de mépris, ni autant d'ignorance. Ainsi vous ne faites pas de différence entre l'oreille passive (celle du magnétophone) et l'oreille active, celle qui discerne, filtre, suit le fil de la pensée parce qu'elle la comprend? La phrase de Jovet, dans sa spontanéité, était pleine de digression,

² Cit. nota, p.62.

de parenthèses, d'incidentes, de relatives: elle n'était mai achevée. Mise sur le papier telle quelle, elle n'aurait pas de sens».³

Il 12 novembre del 1965, quando sono ormai usciti i suoi primi tre libri, scrive a Marthe Herlin, la storica collaboratrice di Jouvét che aveva composto il libro e ne aveva preso la funzione nel riordinare gli appunti, per confessarle il dispiacere di aver scambiato il suo intervento per una rivendicazione d'autorialità.

Come è noto, nelle edizioni successive, l'avvertenza al lettore non verrà modificata, né verrà ricordato come nell'edizione de *Le comédien désincarné*, pubblicato nel 1954, una parte degli appunti che formano il libro siano stati raccolti sempre da Charlotte Delbo. Riassumiamo ore date e notizie.

Nel momento in cui esce *Molière et la comédie classique*, dopo vent'anni di silenzio, la scrittrice sta pubblicando i suoi libri. Come era già in parte accaduto per *Les belles lettres*, la relazione tra fatti di memoria e la costruzione di una letteratura radicata fuori da se, nel pulsare di uno stato di necessità, avevano pochi precedenti.

Figlia di operai e giovane comunista senza studi regolari ma formata dal «fare filosofia» attraverso la pratica quotidiana della testimonianza politica, fin dalla giovinezza Delbo ha dovuto e saputo mettere insieme competenze passive e servili, necessarie per vivere, con la ricomposizione delle parole di altri.

Gli anni passati accanto a Jouvét, nella grande sproporzione dei ruoli e nella natura dei compiti affidatele, la immettono in uno spazio fatto di intimità e di distanza, di appassionata relazione personale e di anonimato nella vita pubblica del teatro di Jouvét. La guerra di decolonizzazione in Algeria, con il suo carico di torture e d'internamenti, risvegliano la sofferenza della memoria e la necessità della scrittura mentre, questa volta accanto a Lefebvre, Delbo ne accudisce il lavoro di ricerca e di scrittura, adottando ancora una volta, tranne poche eccezioni, un ruolo mimetizzato.

Quando appare sulla NFR la testimonianza della Delbo ha l'aria di un piccolo gesto riparatore da parte della casa editrice, tuttavia trascurabile, tanto da non essere tenuto in conto nelle ristampe successive, fino ad oggi.

La Delbo non contesta la legittimità del montaggio. Nel suo succinto resoconto, costruito con cura e precisione, stabilisce una distinzione tra i «ses livres», quelli di Jouvét fino ad allora pubblicati, e la “messa in scrittura” del «c'est parlant, que je pense». Si può facilmente immaginare come, nei mesi in cui decideva di rendere pubblica una voce tanto necessaria quanto meno radicata in un nome e cognome del passato, trovasse doloroso il sospetto di una rivendicazione e, ancor più, che non si volesse o potesse cogliere la distinzione tra una registrazione meccanica delle parole di Jouvét e l'avvicinamento alla trasparenza del «que je pense».

Esterna alla vita professionale del teatro e dedita ad incarichi umili, poco distinguibili dalla personalità dei suoi mentori, quelle paginette erano tuttavia la rimostranza di una imprevedibile “specialista” del documento di memoria.

Delbo non si domandava di chi fossero i libri di Louis Jouvét pubblicati dopo la sua morte, ma cosa fosse il libro del comédien Louis Jouvét.

Le carte di famiglia

³ Le lettere a Jean Paul Jouvét e Marthe Herlin sono citate in V.Gelly -P.Gradwohl, *Charlotte Delbo*, Fayard,2013, pp.267-8.

Nel secondo atto di *Knock ou le triomphe de la médecine*, il dottore riceve i sani e ignari cittadini di un piccola città di provincia per farne dei malati. I suoi piani sono grandiosi. Di fronte ai grafici e alle tabelle che testimoniano la straordinaria avanzata della malattia, lo stupito e ammirato predecessore si domanda se sarebbe bastata tutta la Francia a contenere la battaglia ingaggiata da Knock e se, con la vittoria a portata di mano, non sarebbe stato il caso di chiedersi chi poi avrebbe continuato a tenere in piedi una società dove tutti sono allettati.

Jules Romains aveva scritto quella farsa che fece la fortuna di Jouvot dopo aver lasciato il Vieux Colombier. Gli Scapino e i Geronte avevano lasciato la casa madre dei nuovi *farceur* sognati da Copeau, per inseguire il più dotato, insieme a Dullin, dei suoi attori.

In quel secondo atto, Knock annota le conversazioni con i suoi malati. Raccontava Marthe Herlin che a partire dalla edizione del 1933-34, undici anni dopo la prima rappresentazione, e fino a quella del 1950, un anno prima della morte, Louis Jouvot approfittava di quella scena per prendere veloci appunti sulla recitazione, le reazioni degli spettatori, considerazioni sulle prove.

L'attività di prendere note, fissare per iscritto le sue riflessioni, non darà tregua a Louis Jouvot fino agli ultimi giorni di vita, e gli faceva dire di sentirsi come chi, scontento dei propri pensieri, sembrava così potersi sbarazzare di un peso insopportabile.

Di tutti quei quaderni accumulati nel tempo, si domandava «Chi è lo scriba ? E' il comédien o sono io ? Probabilmente né l'uno né l'altro, e tra questi due, rileggendomi, mi sento il segretario sconvolto di un medico che ha il prurito dell'osservazione o di un malato che ha la mania di ascoltarsi».

Una domanda che era finita anche nell'esergo de *Le comédien désincarné*: «Documents cliniques d'un esprit anxieux chez un homme pour qui l'amour du théâtre est inséparable d'un sentiment de fraternité»⁴.

Jouvot aveva scelto da giovane di affiliarsi al teatro: vi cercò infatti, seppure ancora indistinta, una consanguineità, una seconda nascita e dei compagni, visibili o invisibili che fossero.

In seguito nel ripensare alla ricerca del suo primo orientamento verso il teatro aveva posto il libro, il libro del comédien rivolto al comédien, alle origini della sua storia di attore. Avrebbe voluto scrivere quello che da giovane non aveva trovato.

In mancanza di quel libro, aveva intanto incontrato un uomo, Jacques Copeau.

L'attitudine a fissare osservazioni e riflessioni in «documents cliniques» gli si era sviluppata, fino a diventare un'abitudine, dal carico di responsabilità che aveva accompagnato al Vieux Colombier il suo ruolo d'attore: «Régisseur, metteur en scène, directeur, électricien ou machiniste (...) J'ai joué presque toujours dans un *dédoublement obligé* par mes responsabilités, et par lequel d'ai pris l'habitude d'un *exécution contrôlée* sur moi (...) à sortir du rôle et à y entrer avec facilité, à prendre conscience de cette simulation sincère que'est l'exécution.(...) Sur la scène, j'ai continué aussi ce travail d'observation»⁵.

⁴ L. Jouvot, *Le comédien désincarné*, Flammarion, 1954, p.7.

⁵ Ivi, pp.200-201.

Dopo i primi anni al Vieux Colombier, Jovet predilesse sempre più il ruolo del «maitre-ouvrier» a quello del fiancheggiatore delle comunità di Copeau. Anche per questa ragione, nonostante le ripetute sollecitazioni di Copeau, abbandonò il progetto del suo «*Journal*» dedicato al Vieux Colombier. Se ne scusava. I tentativi che pure aveva fatto, gli apparivano troppo personali, difficili da condividere.

Copeau aveva scoperto durante le prove dei *Frères Karamazov* l'attore nella persona di Jovet e si era incaricato di mettere in luce i doni che vi aveva intravisto.

Il riserbo, a volte la scontrosità, il prediligere l'intuizione al ragionamento discorsivo, l'attenzione partecipe e silenziosa al piacere delle spiegazioni, erano i tratti ricorrenti che lo univano a Copeau nel lavoro di scena.

Quell'intimità ottenuta per intese silenziose, trovarono il modo di esprimersi tra le pagine di *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*⁶ di Copeau.

E' difficile, infatti, non accostare l'osservazione su Jovet comédien durante le prove al lavoro dell'attore ideale che Copeau aveva descritto⁷.

Jovet appariva, raccontava Michel Saint Denis, attraverso una fusione «d'artisan ouvrier, de modestie et de sciences»⁸. Tranquillo, presente a se stesso, pronunciava a bassa voce il testo, cercando con pazienza gli accordi tra le inflessioni della voce, la vita interiore e lo stato nascente del personaggio. Difronte alle indicazioni di Copeau si limitava a chiedere dei veloci chiarimenti tecnici. Poteva passare del tempo, dei giorni, perché certe corrispondenze entrassero in sintonia con il ritmo nascosto nel testo. Non dava l'impressione di inseguire il personaggio, ma di attenderlo.

Da questa ricerca, Copeau ne aveva ricavato alcune delle pagine più belle. In alcuni casi il calco delle impressioni ricevute da Jovet è preciso, come la precauzione con cui ripeteva le battute, temendo quasi di cancellare qualcosa che si era aperto in lui, o quando, nel guardarsi o nell'ascoltarsi, sembrava perdere se stesso e cercare nel rilassamento, in un diverso ritmo della respirazione, in un movimento, quello stato di sensibilità in cui l'attore non è ancora l'altro, il personaggio, e non più del tutto se stesso. L'incontro con Copeau aveva dischiuso il presentimento del comédien, così come Copeau in Jovet aveva presentito il suo attore ideale.

Copeau, infatti, nello spostare la sorgente dell'azione drammatica dal testo letterario all'attore, aveva posto la persona come un processo di costruzione, una promessa di adempimento. Fondamentale diventava lo stato di preparazione, la distensione, la potenza calma, la ricettività, la virtualità ad agire, una disposizione a possedersi per donarsi.

L'attore non era più un modello di umanità da osservare e da investigare, ma, al contrario, il depositario di procedimenti, il mestiere e la disciplina, che garantivano il compiersi della sua umanità. Davanti al testo l'attore si doveva porre in atteggiamento di ascolto sensibile, «ingenuo», senza mediazioni intellettuali o interpretative, più vicino possibile alla sorgente delle parole, o come avrebbe detto Bergson, lasciando che la «coreografia» del discorso - l'andamento ritmico - lo mettesse in comunione con il

⁶ Prefazione a Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Plon, 1929.

⁷ Lo aveva fatto Fabrizio Cruciani nel suo primo libro su Copeau (Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno, Roma, Bulzoni, 1971, p.186).

⁸ Introduzione a *Notes sur le métier de comédien*, Paris, 1955, pp.9-10.

movimento del pensiero dell'autore. Di fronte al personaggio, l'attore non cedeva la sua umanità incarnandosi in esso, ma entrava in un colloquio, fatto di attese e provvisori ricongiungimenti, di «simpatia» e di sorprese, con quella persona fittizia dotata di una esistenza potenzialmente inesauribile rispetto ad ogni interpretazione.

Questo «studio», così lo definiva Copeau, dove il personaggio teatrale è il veicolo necessario per la conoscenza di sé attraverso la mediazione di un "altro," diventerà il luogo delle riflessioni di Jouvét e quello in cui cercare di scrivere quel libro desiderato di cui abbiamo approssimazioni, avvicinamenti, estrapolazioni in veste di libro d'arte, e un'edizione postuma con il titolo *Le comédien désincarné*.

Che abbia cercato per tutta la vita il modo in cui lo «scriba» e il comédien, l'esecutore e il mandante, potessero dar forma in un libro al loro impervio colloquio, è certo; che fosse realmente possibile scriverlo è la domanda mai acquietata di Louis Jouvét.

Jouvét diffidava dei libri degli attori del passato. La giudicava una letteratura compromessa da chi collaborava o veniva incaricato della stesura. Solo un comédien sarebbe stato capace di leggere tra le righe e ricavarne orientamenti utili. Per la stessa ragione incoraggiò l'erudizione e la raccolta di documenti. Un giorno se ne sarebbe potuto trarre una storia del teatro come la sognava, in grado cioè di raccontare come la condizione separata della vita mentale e fisica del comédien avesse potuto incarnare necessità mutilate o inaccessibili alla ordinaria condizione umana e come, da quelle zone rimosse, provenisse il tacito e ricorrente mandato che ogni società affida agli attori. Ma diffidava ancora più dei libri sugli attori.

Come Copeau, vedeva nel *Paradoxe* di Diderot, forse inimitabile nella forma, la sfida inevitabile.

Non quel *Paradoxe* che tradizionalmente veniva esibito agli attori come occasione per prendere la parola sulla loro arte, e a cui gli attori rispondevano opponendo l'oscuro impasto di vita e arte che davano vita ai processi del loro lavoro; ma il libro che aveva dato origine al genere del «discours sur l'acteur» e che andava affrontato dall'interno, opponendo a quel sapere l'andamento di un altro sapere.

A questa sfida, si univa quell'altra, quasi un fatto personale, rivolta a quei «barbui professori della Sorbonne», tante volte additati agli allievi perché se ne guardassero, colpevoli di aver essiccato i classici. Vi vedeva l'operare di quello che Bergson avrebbe chiamato «l'homo loquax», nel suo caso l'intelligente che tracimava dall'alveo del sue competenze per alloggiare nel teatro a vari gradi di incompetenza.

In questa battaglia aveva visto combattere Copeau: la metamorfosi della letteratura in pura e viva realtà teatrale, laddove un'attore avrebbe potuto vivere una parte anche senza parole, in quel «silenzio interiore» che a Copeau aveva indicato la Duse.

Se dietro la «scienza» dell'attore di Stanislavskij c'era stato il grande romanzo russo, dietro Copeau c'era soprattutto un'istituzione. Quella dove lingua, letteratura e filosofia si erano espresse insieme come ordine di una civiltà. La battaglia di Copeau ebbe questo di straordinario. Riuscì a mettere l'una contro l'altra parti di questa istituzione attraverso quanto andava scoprendo nel teatro europeo, che si trattasse di Appia, Dalcroze o dei clown del circo, in un momento in cui apparivano meno omogenee le parole d'ordine o i valori guida della civiltà letteraria.

Un conto, infatti, è combattere contro una egemonia, altro contro un primato. Così riuscì a mettere Molière contro Molière, la tradizione dei classici contro le sue fonti, a dialogare con Diderot attraverso la *philosophie nouvelle* di Bergson.

Meno riuscito, per la stessa ragione dei successi ottenuti, fu il tentativo di far rinascere il patto tra scrittore e teatro nel seno delle comunità teatrali. Che si trattasse di se stesso, di Roger du Gard o di Jules Romains.

Jouvet, omaggiando la memoria di Copeau, vide la maggiore espressione di Copeau drammaturgo nella realizzazione de *Les fourberies du Scapin*, il momento più alto, condiviso per altro da Copeau, dove azione, spazio, sorgenti letterarie per l'attore, avevano trovato un equilibrio perfetto. E la ragione gli sembrò avvalorata dal fatto che in quell'occasione, più che mai, Copeau s'era fatto un autoritratto sulla scorta di quello di Molière

Fu intorno a quella battaglia che si giocò anche il destino dei libri di teatro.

Copeau adottò una scelta affine alla sua scoperta del teatro. I *Registres* sposavano l'idea del libro di bordo della troupe dei comédiens con le sue inclinazioni letterarie, qualcosa a metà tra una reinvenzione dei registri molieriani di La Grange e il *Journal intime* alla Amiel. Ma si trattava di una soluzione interna alle comunità teatrali.

Diverso fu invece il progetto di libri e delle riviste militanti.

Nel 1915 Copeau aveva lanciato l'idea del grande periodico del Vieux Colombier, *L'art du theatre*. «Le livre de bons artisan» avrebbe dovuto raccogliere tutte le scoperte utili per gli «operai» della scena, dai macchinisti agli architetti.

Servivano ricerche, la paziente raccolta di documenti, un amore per il Vieux Colombier. Copeau trovò in un suo allievo, Léon Chancerel, la passione necessaria a realizzare il progetto. Il maestro avrebbe ispirato le imprese e offerto modelli di riferimento, Chancerel si sarebbe lanciato alla conquista dei documenti e della ricerca sul campo.

Copeau aveva in mente Craig e soprattutto i *Cahiers de la Quinzane* di Charles Peguy. Era un autore molto amato, ne aveva raccomandato fervidamente la lettura anche a Jouvet, e gli pareva un ottimo esempio di come si potesse mettere insieme la grande cura artigianale, lo spirito d'indipendenza e il colloquio intenso con i lettori.

L'azione editoriale avrebbe dovuto avere come primi destinatari gli amici del teatro, che avrebbero così capito la profondità dell'impresa teatrale, e poi mano a mano allargarsi, con un progressiva conquista del campo. Periodici e libri, andavano trattati con le stesse cure dedicate alla scuola o alla messa in scena degli spettacoli. Ma la grande impresa non vide mai la luce. Nel 1920 furono pubblicati i due primi piccoli volumi dei *Cahiers du Vieux Colombier* a cui non ne seguirono altri.

Chancerel seguì Copeau in Borgogna e poi, dopo una breve collaborazione con Dullin, fu chiamato da Jouvet.

Erano anni difficili. Jouvet doveva intensificare il ritmo della produzione artistica, mettere insieme un repertorio, consolidare la vita economica e l'organizzativa del suo teatro. Chancerel, che dopo il lavoro in Borgogna con i Copiaus non aveva più un lavoro, diventa condirettore del teatro di Jouvet con compiti da «dramaturg», analoghi a quelli che aveva avuto con Copeau (lettura di manoscritti, rapporti con gli autori, lavoro di ricerca e documentazione) e di gestione.

L'equilibrio tra Jouvet e Chancerel è delicato. L'aspirazione a un rapporto paritario si infrange dopo pochi mesi contro il ruolo guida che solo Jouvet poteva assumere per garantire la sopravvivenza economica del suo teatro.

Uscito dal teatro di Jouvet e incamminandosi verso i teatri amatoriali, Chancerel visse la ricerca dedicata alla storia teatrale e alla pubblicazione di libri una dolorosa

supplenza all'azione. Una sofferenza che aveva confessato anche a Copeau da cui riceverà anche in seguito, insieme ai suggerimenti, il monito a non cercare nelle carte «il grand refuge».

Copeau aveva promosso uno studio del teatro inseparabile dalla vita e dalla difesa delle comunità teatrali. Temeva perciò i fraintendimenti, i possibili equivoci che aveva già visto apparire quando, negli anni di più intensa amicizia, dialogava con Jouvét sulla creazione della confraternita dei nuovi *farceurs*.

L'entusiasmo di Jouvét era trascinante.

Da sei anni, scriveva a Copeau, aveva vissuto nel presentimento e nel sogno «du Moyen Age et de la Comédie italienne».⁹ Ora che ne aveva il tempo, chiedeva il permesso di perlustrare gli archivi, scovare incisioni, raccogliere i documenti: «Je sens bouger en moi toute une lignée turbulente de bibliothécaires et del compulseur».

Era arrivato finalmente il momento in cui «Je posséderai ainsi tous mes ancêtres, j'aurai une belle famille où je prendrai modèle - et j'essayerai d'y approprier mes qualités. Je connaîtrais ma race à fond»¹⁰. Copeau cercava di orientare l'entusiasmo di Jouvét e di indicare gli errori. I libri li avrebbe tenuti lui, sotto chiave; come poeta della confraternita, avrebbe passato con oculatezza agli attori quei «papiers de famille»¹¹ invocati da Jouvét.

Copeau indubbiamente aveva ragione.

Si trattava, infatti, di ricreare le condizioni di una nuova nascita e non di sentirsi eredi diretti di un mondo scomparso: quella «ubriacatura» avrebbe intralciato l'invenzione degli esercizi efficaci per formare i nuovi *farceurs*. Ma in quelle convocazioni di antenati e carte di famiglia c'era una richiesta che non poteva coincidere del tutto con il «ricominciare da capo» di Copeau.

Ora aveva di fronte a sé il comédien Jouvét che cercava lo slancio dopo questi sei anni di oscura incubazione.

In quel fervido dialogo, reso più acceso dalla distanza imposta dalla guerra, appare per la prima volta quella piccola distonia tra due uomini che si amavano, si rispettavano e condividevano l'attenzione al farsi della storia profonda di sé, che nutrendosi via via delle contraddizioni del Vieux Colombier, determinerà tra qualche anno un necessario distacco.

Nei tormentati mesi precedenti l'uscita di Jouvét dal Vieux Colombier, Roger Martin du Gard, che condivideva i malumori e le sofferenze di entrambi, li aveva paragonati a due sposi che non riescono fino in fondo a trovare le parole adatte per motivare la loro separazione, rischiando di farsi male più per l'intimità dei silenzi che per l'asprezza delle parole.

Jouvét reclamava, attraverso il possesso dei suoi «genitori», una libertà solitaria. Chiedeva quello che i poeti nel teatro e gli autori avevano da sempre, la possibilità di disporre del passato, di scegliersi una eredità, una vicinanza o una lontananza. Reclamava l'accesso a un tempo lungo. Non certo la pretesa di «discendere» dai suoi antenati scomparsi, ma piuttosto avere la possibilità di risalirvi.

⁹ J. Copeau-L. Jouvét, *Correspondance. 1911-1949*, Gallimard, 2013, Lettera del 31 gennaio 1916, p.230.

¹⁰ Ivi, p.233.

¹¹ Ivi, p.234.

Rassicurava Copeau; non avesse paura, non si sarebbe invischiato nella letteratura, ma «j'ai besoin de lire *certaines choses*».¹²

Non c'è nulla apparentemente di meno adatto di quella «stirpe» turbolenta di bibliotecari per accedere al passato di quell'altra «razza», i nuovi *farceurs*, quando si «adora» Molière e si sognano «farse e burle in libertà»¹³.

Jouvet si riferiva ad un fatto, tanto immaginario o evanescente da non sembrare nemmeno tale. Reclamava l'importanza, anzi la necessità vitale, per il comèdien di poter accedere ad un insieme di “credenze“, che sono anch'esse fatti, non perché siano «veri», ma perché permettono concretamente di agire, di pensare indipendentemente da altri «fatti».

In quegli stessi brevi anni, Jouvet toccava tesori che erano stati, oscuramente anch'essi, a portata di mano. Rabelais gli pareva una maestro di esercizi teatrali, Montaigne e la vita devota di San Francesco di Sales, un modo per meditarli, i romanzi di Dickens e Balzac, luoghi di allenamento, i classici la palestra del tempo delle prove, «l'arte superiore del teatro».

Anche l'esistenza del personaggio è una credenza, l'amicizia o il timore con cui lo si attende e a cui ci abbandona. Anche «sapere» che dentro il nome di Dom Juan o di Tartuffe esistano le tracce e i residui lasciati dalle fatiche e le «angoisses physique»¹⁴ di tutti coloro che avevano tentato di animarli.

Senza le “credenze“ non vi era libertà. Al loro posto, dirà Jouvet tra qualche anno, avrebbero preso il sopravvento i credo del momento o le abitudini, all'esercizio umile del mestiere, sarebbe subentrata l'imposizione di una «scienza» esterna.

Quando Jouvet aveva posto all'origine della sua della sua storia di attore il libro che non aveva incontrato da giovane era alle prese con la scrittura dei primi appunti appunti che faranno parte de *Le comédien désincarné*.

Erano passati più di vent'anni. Durante quel tempo c'era stato il Vieux Colombier e poi la difficile strada che lo avrebbe portato finalmente ad avere un suo teatro, l'Athénée, nel 1934. Lo stesso anno in cui, secondo Marthe Herlin, prendeva veloci appunti mentre recitava il dottor Knock. Non sappiamo se l'abitudine di prendere note e di inseguirne gli echi dopo gli spettacoli, nei brevi momenti di riposo, fossero cominciate proprio in quel periodo, assecondando quell'abitudine ad ascoltarsi e ad osservarsi.

E' certo però che Jouvet si lamentava di non aver avuto fino ad allora il tempo necessario di meditare sull'esercizio della sua professione. Aveva sofferto come una forma di umiliazione intellettuale non riuscire a fissare in forma scritta le impressioni, le intuizioni, i lampi di coscienza che lo raggiungevano nella zona compresa tra sé e il suo doppio, il personaggio.

A questo processo darà nomi diversi: «sensibilité inductive», «intuition», «la pensée-action», o «idée-sensation». Un modo di conoscere che non poteva, per la natura stessa del lavoro dell'attore, distaccarsi del tutto dal residuo delle impressioni fisiche provate

¹² Ivi, lettera del 10 aprile 1916, p.255.

¹³ J. Copeau, *Registres III*, Gallimard, 1979, p. 257

¹⁴ *Le comédien désincarné*, cit., p.175.

durante la recitazione. Pensieri che svanivano, lasciavano esigue tracce che dovevano essere lungamente inseguiti.

Còlti al loro inizio, quando fiorivano, erano sintomi «clinici» alloggiati dentro gli incessanti andirivieni dentro e fuori il personaggio, di cui l'attore, di fronte agli spettatori, dava testimonianza; dopo, sul foglio da riempire, «typographie morte du livre»¹⁵.

Ma semmai quel libro avesse mai preso una forma, non sarebbe stato il libro di Louis Jouvet, l'attore che scrive, ma quello del comédien che attraverso quelle carte di famiglia aveva preso possesso dei suoi antenati.

Tra i libri

Nel 1938 esce *Réflexions du comédién*, il primo libro di Jouvet. Raccoglie articoli e conferenze del 1935-36, tra cui la revisione de *L'art du comédien* apparso nell'*Encyclopédie Française*. La raccolta verrà rivista e rimaneggiata da Jouvet anni dopo, durante la spedizione in Sud America nel 1941. In questa seconda edizione aveva aggiunto una prefazione in cui si giustificavano le parole del titolo: «Les réflexions que peut faire un acteur traduisent des état physique; c'est la leur infériorité mais c'est peut-être aussi leur vertu».

Il libro verrà ancora ristampato nel 1952, l'anno successivo alla morte di Jouvet, con l'aggiunta di un articolo del 1945 (*Le Theatre est un métier honteux*).

Temoignages sur le theatre, anch'esso pubblicato nel 1952, comprende un'ampia selezione degli articoli e delle conferenze di Jouvet compresi tra il 1945 e il 1950. *Prestiges et perspectives du théâtre français. Quatre ans de tournée en Amérique latine (1941-1945)* esce nel 1945 da Gallimard. Non è vero e proprio libro, ma la trascrizione della conferenza tenuta da Jouvet al rientro in Francia.

Écoute, mon ami esce nel 1952 per Flammarion. Il primo nucleo era stato composto da Jouvet tra il 1943 e il 1944, sempre durante la spedizione fuori dalla Francia, e rivisto ancora tra il 1948 e il 1949 quando aveva ripreso le lezioni al Conservatoire. Il carattere rapsodico del piccolo libro, già esplicito nei primi sottotitoli provvisori elaborati da Jouvet (*Notes provisoires, momentanées - Écoute mon am - Écoute mon Ami... ou (les) rhapsodies à Mexico*), verrà incorniciato dai disegni e gli interventi grafici di Bèrard, il suo scenografo d'elezione.

Écoute mon ami è un libro-conversazione che si immagina rivolto ad altri comédien, non diversamente dall'andamento che avevano assunto le lezioni di Jouvet al Conservatoire dopo la guerra.

Quel libricino era nato quando Jouvet, si era scontrato con le difficoltà che insorgevano nel momento in cui stava cercando un modello cui adeguare la natura instabile delle sue note. Più che trovare una soluzione, magari provvisoria, con *Écoute* Jouvet aveva messo in risalto la tendenza a considerare l'attività della scrittura delle note come svolta in presenza.

“Rivolgersi a“, in questo caso, non è esattamente la stessa cosa che indirizzarsi ai lettori, “tenerli presenti“. Lo sarebbe se l'autore fosse stato solo lo «scriba» e non anche il comédien Louis Jouvet per il quale “rivolgersi a“ è innanzitutto un'azione, come quella

¹⁵ Ivi, p.170.

precisa in cui una battuta viene indirizzata realmente a qualcuno e non convenzionalmente destinata ad un interlocutore.

Come di fronte ai possibili equivoci di coloro che cercavano di individuare un ordine logico alle lezioni-conversazioni, Jouvet si preoccupava di chiarire come il suo tentativo era rivolto a provocare uno specifico spirito di osservazione essenziale alla professione. Escluse le diverse prefazioni commissionate, sono questi i libri di Louis Jouvet, i «ses livres» secondo la distinzione della Delbo.

Nel 1954 esce *Le comédien désincarné*, già annunciato dalla casa editrice due anni prima con titolo *Notes d'un praticien*.

Note brevi, ampie divagazioni, detour semantici, ritmi diversi impiegati nella composizione delle frasi, variazioni e riprese di motivi, orchestrazioni stilistiche di una parola o gruppi di parole, citazioni, talvolta inglobate nel corpo del note, altre volte esplicite; l'andamento dello scrivere di Jouvet è notoriamente seducente in senso etimologico: trasporta sempre altrove il lettore, in quel terreno dove lo «scriba» e il comédien si danno un provvisorio appuntamento.

Di fronte alle note di Jouvet quasi sempre si è ceduto alla tentazione di comporre una piccola antologia, il florilegio della frasi memorabili, un dizionario sui generis, propiziata da uno stile che appare deliberatamente epigrammatico o aforistico. Eppure a determinarne l'andamento ci sono innanzitutto le condizioni materiali dello scrivere. Sebbene le stesure delle note siano state un'attività continua, l'attore poteva dedicarvi un tempo discontinuo: prima e dopo le prove, nei brevi ritiri tra uno spettacolo e l'altro, nelle ore notturne, al risveglio, durante lo stesso spettacolo. Questa relazione tra l'azione di scrivere e il tempo ad essa dedicata può essere descritta come quella analoga a quella che distingue il lavoro del romanziere da quello del poeta. Se il primo non può rinunciare ad una immersione protratta nella «quarta dimensione», dove si attua simultaneamente la scoperta e la conoscenza dei personaggi, il viverci accanto, il secondo può disporsi ad una condizione di ascolto e ricettività dei «serbatoi» ritmici e sonori nel tempo discontinuo e frammentario della vita e delle incombenze quotidiane. Dove, dunque, il tempo speso «nella» poesia è enormemente maggiore di quello impiegato «per» la poesia.

E' vero d'altronde che le note di Jouvet si congiungono molto spesso secondo «rime» ricavate da associazioni, contiguità impreviste, assonanze. Nel pensiero che cerca la scrittura agivano i suoi autori, Valery, Rilke, l'artigianato della lingua filosofica di Bergson. Un repertorio che sembra intrecciare l'andamento di una riflessione in atto con l'abitudine professionale a disporre di un ampio ventaglio di richiami della memoria, vicino all'espressione di una poesia d'attore.

Le comédien désincarné, che raccoglie estratti compresi tra il 1939 e il 1950, è stato redatto da Marte Herlin insieme ai figli di Jouvet, Anne-Marie e Jean Paul.

La selezione si era ispirato a quell'ideale libro che Jouvet avrebbe voluto scrivere:

En m'interrogeant, je découvre ingénument que je souhaite écrire sur notre métier le livre que j'aurais voulu trouver quand j'avais vingt ans. Il n'est guère probable qu'à cet âge un débutant puisse entendre ce que je cherche malaisément à expliquer et je me demande si je n'aurais pas été le seul lecteur et partisan de cet ouvrage.¹⁶

¹⁶ Ivi, p.5.

La scelta, le suddivisioni e la composizione degli estratti, seguono, secondo la nota dell'editore, «un ordine logico».

Le comédien désincarné è un libro che deve la sua fama anche dal modo in cui è stato composto. E coloro che vi hanno notato un certo numero di contraddizioni sembrano scusarle in anticipo. Perché è un libro postumo, perché è pur sempre il libro di un attore, e perché, dopotutto, lo stato delle carte, le riscritture, le date incerte degli estratti, non avrebbero potuto eliminarle.

Tuttavia anche al lettore di buona volontà, al di là dei raggruppamenti evocati per variazione di alcuni temi ricorrenti, non può che trovarsi smarrito nel dover decidere quale sia questo «ordine logico».

Se ne esiste uno dovrà aver lasciato la sua impronta nel suo indice.

Anzi due, perché è tra due indici che il libro è iscritto.

Il primo include, dopo la nota all'editore e l'esergo, *Documents cliniques*, sette capitoli i cui titoli sono ricavati dai manoscritti: *Le Comédien désincarné*, *Vocation*, *Comportement de l'acteur*, *Divagations du comédien- Il personnage de Theatre*, *Texte et Jeu*, *Intuition*, *Le actes du Theatre*.

Il primo capitolo include tre sottocapitoli (*A quoi bon me déguiser le choses*, *A la mémoire de Jean Louis*, *Interrogation sur le théâtre*) di cui il primo, in corsivo, riveste tipograficamente il ruolo di prefazione.

Anche il sesto capitolo, *Intuition*, riporta all'interno dell'indice sette sottocapitoli (*Intimité*, *Contraintes*, *Tradition*, *Reprise d'Ondine*, *Faire un decor*, *Un comédien m'a dit*, *Voilà longtemps déjà*).

Tre capitoli non hanno sottocapitoli nell'indice, ma nel corpo del testo. *Comportement de l'acteur*, il secondo capitolo dell'indice, è infatti a sua volta suddiviso in *Conservatoire*, *Comportement de l'acteur*, *Intrigue-Action- Mouvement*, *Disposition pour jouer*; mentre *Divagations du comédien-Il personnage de Theatre* comprende *Découverte de soi et du personnage*, *Lettres a l'acteur*, *Acteur et personnage*; *Les actes du Théâtre* è ripartito in *Sens du dramatique*, *Le Theatre*, *satisfait en nous, répond a*, *Les actes du théâtre*, *Si l'on voulait écrire l'histoire du théâtre*.

I titoli, sia quelli nell'indice, sia quelli nel corpo del testo, quasi sempre sono tratti dagli incipit delle note di Jouvett, a volte con funzione di titolazione (come per esempio l'anodino *Le Theatre, satisfait en nous, répond a*).

Può capitare però che questo criterio non venga sempre applicato. Per esempio, l'ultimo estratto che compone il libro, avrebbe potuto intitolarsi *Si donc j'arrive à une conclusion* secondo l'incipit del manoscritto. In questo caso la scelta di non titolarlo sembra sia dovuta dall'essere stato posto a conclusione del volume, ma lasciando aperta la domanda: lo conclude?

E' dunque un indice sui generis. Sia perché non può assumere le vaste funzioni attribuibili ad un vero e proprio indice (per materia, soggetto ecc.), sia perché finisce ad assomigliare piuttosto ad una tavola di materie posta al termine del volume.

Il secondo "indice" è invece rappresentato dall'appendice in cui viene riportato il repertorio delle date di ogni singola nota.

In questo caso, sotto tutti i titoli dei capitoli e dei sottocapitoli, sia quelli elencati nel primo indice, sia quelli collocati nel corpo del testo, appaiono gli incipit di ogni singola nota seguita dal luogo e della data di compilazione laddove era stato possibile accertarli. E poiché il criterio di questo secondo "indice" di fatto non distingue più i capitoli dai sotto capitoli, avviene non solo che il primo capitolo scompaia, proprio quello che dà il titolo al volume, *Le comédien désincarné*, ma assuma il compito di indice supplente del

primo. Il lettore che volesse entrare in una sezione del testo non avrebbe altra scelta che affidarsi ai rimandi alle pagine di questo secondo indice, se vi fossero.

Senza voler apparire ironici, si può dire che le note di Jouvét siano state sottoposte ad una amorevole cura. Pur dichiarando di non poter realizzare il desiderio di Jouvét, i curatori gli sono andati amorevolmente incontro componendo una versione del libro «sul» comédien di Louis Jouvét.

Notes d'un praticien, il primo titolo annunciato, tanto meno efficace editorialmente, avrebbe avuto forse il piccolo pregio di conservare la difficile relazione tra la quotidiana stesura delle note e la ricerca della forma di un libro.

Ed è pur vero che una volta adottata la logica di un libro, non se ne può che dedurre un ordine che le corrisponda.

E' secondo questo ordine che, per esempio, il primo estratto del libro, convertito in introduzione, inizia con le motivazioni che avevano spinto Jouvét a cercare un modello possibile e termini, invece, con l'ultimo estratto, *Si donc j'arrive à une conclusion*, in cui l'attore scriveva: «Ce qui est essentiel, ce n'est pas le terme de mon raisonnement, mais la description d'un procédé pour connaître soi-même. C'est cette connaissance professionnel de soi-même que l'acteur doit attendre».

Ma di quale conclusione realmente si tratta? Posto così, come pagina finale, sembra riferirsi soprattutto al libro da farsi, adombrando le difficoltà cui inevitabilmente era andato incontro Jouvét e dunque gli stessi curatori.

Si donc j'arrive à une conclusion è una breve nota che segue di poco il primo nucleo degli estratti intitolati *Intuition*, datati 20 agosto 1939-26 novembre 1939, dunque appartenenti cronologicamente al primo gruppo di note .

Al suo interno è rimasta traccia di una singolare "svista" presente anche nelle edizioni successive. Jouvét, infatti, accenna al libro di Simone Weill *L'attente du Dieu* pubblicato dieci anni dopo, nel 1950, e a cui farà riferimento nelle *causerie* del 1950-51 tenute al Conservatoire. Durante questi incontri Jouvét stava riprendendo, a volte quasi letteralmente, alcune note e riflessioni contenute nelle prime pagine che aveva composto a Vallauris al termine delle rappresentazioni di *Ondine*.

Jouvét dunque tornava a riflettere sugli appunti scritti più di undici anni prima. *Intuition*, collocato nella seconda parte del volume, è, infatti, non solo è il primo estratto secondo la cronologia di *Le comédien désincarné*, ma anche secondo logica .

Jouvét affronta il fondamento della sua ricerca, quel «pensiero intuitivo» che caratterizzava la «connaissance» del comédien. Sempre in quelle pagine faceva riferimento non solo ai motivi che lo avevo predisposto a quella costante osservazione di sé durante la recitazione, ma descriveva anche alcuni momenti durante i quali si manifestavano in lui i sintomi fisici dei «documents cliniques».

Si donc j'arrive à une conclusion dovrà innanzitutto intendersi come «conclusione» dei primi interrogativi e non come finale suggestivo del libro.

E' in questo crocevia tra un esercizio da svolgere "dentro la professione" e il libro che avrebbe dovuto accoglierlo, si colloca la ricerca di un modello.

C'è infatti un secondo libro, quello immaginato, tentato, abbozzato dallo stesso Jouvét nei suoi appunti.

Non più del libro sul comédien, ma del libro del comédien Louis Jouvét.

Jouvét aveva abbozzato diverse soluzioni. In un primo momento aveva indicato ipotetici capitoli dedicati alle tappe di un tragitto interno all'attore, dal sentimento indotto dal

testo agli effetti e le alterazione che la recitazione provocava nell'attore. Un tentativo presto abbandonato. Successivamente aveva immaginato di costruire un dialogo tra il personaggio che viene a visitare l'attore ingiungendogli di abbandonare ogni pretesa di «interpretarlo», un po' alla maniera di quanto aveva fatto Dullin nel racconto dell'incontro tra l'attore e il personaggio di Smerdiakov. Ma poi lo stesso personaggio, vedendo l'attore alle prese con i suoi appunti, provocatoriamente gli suggeriva di adeguarsi a quello che si era sempre fatto, scrivere un libro di memorie.

Partito per il Sudamerica alla fine del 1941, Jovet si era portato, insieme ai suoi libri, le note accumulate nei due anni precedenti. Gran parte delle pagine che compongono il libro verranno scritte nei quattro anni in cui si trovava fuori dalla Francia. La forma dialogica continua ad ossessionarlo, ma gli pareva sempre inadeguata. Troppo dipendente dai dialoghi di Diderot. Per liberarsene aveva pure aveva pensato al saggismo divagante e leggero di un critico amatore come Pierre Lièvre.

Sullo sfondo rimaneva l'autore amato in gioventù, quel Rabelais che lo aveva suggestionato quando preparava i canovacci sui cui avrebbero dovuto esercitarsi i nuovi *farceurs*. In questo caso avrebbe dovuto inventare azioni e personaggi. Non era in realtà una soluzione, ma echi che continuavano a giungergli da quando cercava «le papiers de famille».

La soluzione sembrò arrivare dopo la lettura di *Pleins Pouvoirs* di Giraudoux, il libro «politico» del '39 dedicato alle ferite impresse al corpo della nazione francese. Non era una indicazione utile per la forma, ma il richiamo ad un'emergenza che avrebbe costretto quelle note erranti a tenersi le une con le altre:

Je m'étais dit: montrons les dangers, l'instabilité du théâtre actuel, et prevenon les acteurs, qui sont les seul qui puissent faire quelque chose de concerté dans ce sens, au moins prévenons - les dangers qu'il courent eux-même(...) faisons-leur constater l'absence de connaissance qu'il a dans notre métier¹⁷.

Nei momenti di crisi, aggiungeva Jovet, il teatro si è sempre salvato attraverso gli attori. Ora con la guerra era venuto il momento di prepararsi in vista di un futuro che presto avrebbe travolto gli argini del piccolo artigianato che ancora conservava la sua aristocrazia. La radio, il cinema (tra qualche anno vi aggiungerà la televisione) avrebbero imposto agli attori di teatro la loro «scienza».

Se poi queste intenzioni si sarebbero rilevate vane, almeno, fra cinquant'anni, si sarebbe saputo con quale stato d'animo un comédien che viveva in mezzo alle catastrofi continuava a immaginare un modo di reinventare, riscoprire pazientemente il teatro per contraccambiare chi gli aveva fatto amare i classici francesi: «Voilà, il est tard, je ne suis pa plus avancé, tout cela est confus et fumeux, comme à l'ordinaire. J'ai trop écrit, je suis fatigué, et je n'ose même relire».

Durante i momenti più difficili della spedizione in giro per il mondo, attribuirà anche all'impossibilità di studiare e mettere in scena i suoi classici l'ansia che lo spingeva ad affastellare note.

Jovet non aveva trovato il modo di comporre il libro. Qualche motivo negli anni precedenti se l'era trovato: la possibilità di dialogare con altri saperi al di fuori della

¹⁷ Cit.nota p. 12, p.17.

professione, individuare un sentiero più efficace per chiarire a sé stesso e agli allievi il senso del mestiere.

Non erano bastati.

Scrivere ancora in nome degli «antenati» per difendere l'assedio alla sua professione? O solo difenderla, se avesse potuto, dandone ancora testimonianza?

Alceste

Nei primi di maggio del 1939 va in scena *Ondine* di Jean Giraudoux.

Sarà l'ultima pièce allestita in Francia fino al rientro nel 1945. A maggio Jovet è in riposo a Vallauris dove viene invitata Charlotte Delbo per redigere le monografie dei personaggi di romanzo.

Il 3 settembre, con la dichiarazione di guerra, Jovet è costretto chiudere il suo teatro, l'Athénée. Gli attori sono in gran parte mobilitati, vengono rinviate *L'Annonce fait à Marie* di Claudel e la *Tempesta* di Shakespeare. Il teatro riaprirà solo per pochi mesi nel maggio del 1940.

A metà del novembre del 1939 Jovet, con accanto Charlotte Delbo, riprende le sue lezioni al Conservatoire con Molière: *Misanthrope*, *Dom Juan*, *Tartuffe*, *École de Femmes*.

Quest'ultima, messa in scena tre anni prima, era stata la prima tappa di avvicinamento a Molière dopo l'uscita dal Vieux Colombier nel 1922.

Dopo di allora, tolta qualche breve ripresa della farsa recitate in gioventù, Jovet non aveva mai recitato i grandi ruoli di Molière, sebbene avesse cominciato a studiare nel 1915 sia l'*École* sia *Dom Juan*, a cui Copeau aveva rinunciato, dopo mesi di prova, nell'anno di fondazione del Vieux Colombier.

Verso *L'Avare* invece lo aveva spinto Copeau stesso, forse con l'intenzione di provocare una emulazione tra i due attori più dotati della compagnia e tanto diversi. Creazione di Dullin, Jovet rinunciò a recitare Arnolphe anche negli anni successivi, probabilmente per rispetto verso l'amico.

Solo nel 1951, due anni dopo la scomparsa di Dullin, ne aveva ripreso il progetto. Anche *L'Avare* farà parte delle lezioni al Conservatoire tenute in questi anni.

Alla Comédie aveva messo in scena *L'Illusion comique* di Corneille. Non era la Comédie, ma il suo teatro, l'Athénée, destinato ad essere la nuova "casa" di Molière.

Dalla metà di maggio del 1940, quando Jovet chiude definitivamente l'Athénée, fino alla partenza per il Sudamerica, nel giugno dell'anno successivo, Jovet è impegnato a salvaguardare la compagnia e le ragioni personali su cui si fondava.

Seguì la strada a lui più affine, quella del fiancheggiatore delle istituzioni teatrali, convinto che ogni adesione ai progetti di organizzazione del teatro corresse il rischio di limitarne l'indipendenza.

Tre anni prima, nel 1936, dopo la vittoria del Fronte Popolare, Jovet era stato coinvolto nei tentativi di riforma delle strutture del teatro francese insieme a Copeau, Baty e Dullin. Jean Zay, il giovane ministro di Léon Blum, gli si era rivolto per promuovere un radicale mutamento della Comédie Française.

Jovet, consiglia, suggerisce i cambiamenti, appoggia l'elezione di Emile Bourdet alla guida della Comédie, sollecita un ruolo per Copeau e aiuti per gli amici del Cartel, ma non accetta un ruolo istituzionale di primo piano.

Mentre Dullin, Barrault, Barsacq elaborano progetti per accreditare le istanze decennali dei teatri d'arte nel cuore della riorganizzazione del sistema teatrale, Jovet portava a compimento quella «scène d'un auteur et d'un acteur» che a Copeau, più di dieci anni prima, sembrava «rien de plus contraire aux traditions que j'ai taché d'établir».¹⁸

Nel 1937, mentre il Ministro Zay aveva appena stanziato sette milione di franchi per sovvenzionare i teatri, Giraudoux aveva scritto *l'Impromptu de Paris* che debutta a dicembre dello stesso anno.

Nella commedia degli attorti le voci di Giraudoux e Jovet, dietro uno slogan caro allo scrittore - il destino del teatro «c'est d'être reel dans l'ireel» - , si intrecciano senza identificarsi.

Jovet parla da comédien di successo e amato alla guida di un teatro d'arte. Rivendica il diritto di non piegarsi agli obblighi imposti dal ritmo delle novità ma non di rinunciare al successo commerciale perchè la «religione» degli attori non può prevedere né martiri, né incompresi. Le pièce trovano un senso quando si lascia agli attori la possibilità di conquistare giorno per giorno gli spettatori perché il teatro non è mai nell'oggi, ma nel domani, quando le suggestioni offerte dagli attori si insinueranno nella vita degli spettatori.

Qualche mese prima, nell'aprile del 1937 (ma pubblicato un anno dopo), Giraudoux aveva scritto la prefazione al libro di Claude Cezanne, *Louis Jovet e le Theatre aujourd'hui*, la riedizione di un articolo scritto sei anni prima purgato dell'attualità nazista. L'articolo, infatti, elogiava l'intervento dello stato tedesco nella vita del teatro per condannare l'inerzia di quello francese.

Il germanista, il diplomatico e lo scrittore, come d'abitudine, si davano la mano negli interventi pubblici. All'elogio seguiva la descrizione delle differenze. A determinarle erano stati i rispettivi traumi del dopoguerra. Il teatro tedesco aveva trovato nelle invenzioni dei registi (in sostanza Piscator e Reinhardt) il mezzo per coinvolgere un nuovo pubblico irrequieto, attratto dai ritmi veloci e dalle scosse delle azioni offerte dalle scene. Dopo la guerra, in Francia il percorso era stato opposto. Il pubblico mondano e borghese era stato allontanato a vantaggio di uno più consapevole e colto, incline ai teatri d'arte.

Il dopoguerra, stava già diventando una preterizione della realtà, uno stato della coscienza della guerra imminente, intensificato dal ritmo delle angosce e dei sollievi. Nessuno più di Giraudoux le aveva incarnate. Le sue pièces : un teatro tra due guerre, senza articoli determinativi.

Per i Francesi, secondo Giraudoux, l'ultima guerra, per quanto incisa ancora nelle menti degli uomini, è un avvenimento del passato, un errore che la storia s'incarica di ripetere, ma è sempre l'ultima guerra. Per i tedeschi, invece, ogni guerra è sempre la prima, il segnale di un nuovo avvenire.

L'irriducibile differenza trovava nel teatro i rispettivi programmi d'azione. La Francia non avrebbe potuto seguire la strada dei tedeschi, ma rinnovare un patto di fervida amicizia tra lo scrittore di teatro e il comédien metteur en scene.

L'Impromptu, rispetto al saggio del 1931, alludeva alle prospettive che lo scrittore indicava per la Francia impoverita, smarrita, attanagliata dai compromessi. Nello stesso anno era

¹⁸ J.Copeau-L.Jovet, *Correspondance*, cit. nota 9, lettera del 2 febbraio 1925. Era invece Dullin che le «continue selon ses forces et le moyens dont il dispose».

intervenuto su un tema che gli era caro, la nuova forma delle città creata dagli impulsi di un stato capace, attraverso imponenti opere pubbliche, di colpire l'immagine di un popolo: gli architetti avrebbero dovuto essere i romanzieri dell'avvenire. Analogamente per il teatro non serviva centellinare un po' di risorse in più (intanto, però, quei sette milioni), ma ricevere il mandato di sognare in grande contro la Francia del buon senso, degli arbitrati, della prudenza nel soppesare il possibile e l'impossibile, per ritrovare il suo ruolo autentico, stupire, meravigliare, scombinare idee e ruoli da troppo tempo fossilizzati.

Le considerazioni un po' ciclopiche di Giraudoux, celebravano a loro modo anche una ricorrenza: erano passati dieci dieci anni dall'inizio del loro sodalizio.

Intanto però Jovet si divertiva a concludere la pièce con lo smarrito funzionario statale innalzato verso il cielo del palcoscenico dalla "Gloire", la macchina teatrale adibita al saliscendi degli dei.

In attesa della nuova pièce di Giraudoux, *Ondine*, il cui tema è suggerito dall'attore stesso, Jovet aveva messo in scena *Le Corsaire* di Marcel Achard. Una vicenda fantastica, l'amore tra un corsaro e la sua giovane prigioniera rivissuti sul set da due celebrità del cinema americano. Un'opportunità per incantare gli spettatori con le peripezie drammatiche della macchinaria teatrale e quelle della sua primattrice e compagna Madeleine Ozeray.

Il teatro come momentanea zona franca, sapiente nell'incanti fuggevoli e raggelante come «una preghiera sull'Acropoli», è coscientemente perseguito in questi anni da Jovet. Il successo de *Le Corsaire* attraversa la paralisi politica, la certezza di una guerra imminente, il sollievo e il disonore dopo gli accordi di Monaco, il «te deum dei codardi» (Bernanos), l'esodo dalle città.

Inizia in questo periodo la lunga peripezia di Jovet che avrà termine cinque anni dopo. Questi anni hanno alimentato per molto tempo una incerta fama intorno a Jovet. Il Patron spregiudicato, l'esiliato dalle imposizioni tedesche, l'uomo che parte con il sostegno di Petain e riesce a tornare a casa con l'aureola del resistente, l'ambasciatore di Molière in tempi bui, l'autore di una impresa che il teatro francese non aveva mai conosciuto, il protagonista di una avventura un po' aneddotta.

A comporre in quadro di queste immagini in contrasto è la natura della posta in gioco. O troppo piccola, gli ostacoli sorti nel continuare a mettere in scena i suoi autori, Jules Romains e Giraudoux, o troppo grande, l'artista fuoriuscito con l'intenzione di mettere in salvo un pezzo di civiltà francese.

Forse è sufficiente badare al comédien.

Le scelta di Jovet di non farsi coinvolgere del tutto nei progetti di riorganizzazione dei teatri, l'attenzione ai rapporti personali più che agli ambienti in cui maturavano, la decisione di stare in piedi da solo, non avevano ampliato il suo raggio d'azione. Semmai era avvenuto il contrario. Aveva impiegato dieci anni per arrivare all'Athenée. Con al centro il comédien Louis Jovet.

Dopo la disfatta e l'armistizio, per quasi un anno e mezzo, Vichy sembrò convertire in inedite opportunità quello che i governi del Fronte Popolare avevano promesso in nome della diffusione democratica della cultura e di una sua differente organizzazione. Molti poterono credere che si poteva guardare a Petain senza essere petainiste, come accadde a Giraudoux e per breve tempo allo stesso Copeau.

Tra il maggio del 1940 fino allo stesso mese del 1942, il teatro francese viene coinvolto in un tentativo generale di riorganizzazione e sovvenzione statale sostenuto dal coincidere di due diversi propositi. Quello tedesco di normalizzare e rilanciare la vita teatrale e limitare l'influenza francese, quello di Vichy di coinvolgere anche il teatro nella «rivoluzione culturale» promessa da Petain.

Secondo uno schema corporativo ci fu il tentativo di conciliare gli interessi del commercio teatrale con le esigenze dei teatri d'arte, ma di fatto il privilegio fu accordato ai secondi. Erano gli unici a poter fornire modelli possibili da finanziare e più conciliabili con gli slogan di Vichy sulla rigenerazione della Francia.

La propaganda tedesca, dal suo canto avversava la logica puramente commerciale dei teatri, dove, naturalmente, andavano stanati gli interessi degli ebrei che vi allignavano. Gli uomini dell'ex Cartel, e i nuovi arrivati, presero parte alle commissioni incaricate di elaborare i progetti, incoraggiati dall'impegno non direttamente politico di Vichy. Dullin, Barsacq, Pierre Renoir, che aveva preso il posto di Jouvét all'Athénée, Baty, e più come ispiratore e consigliere che membro effettivo, lo stesso Copeau, avrebbero dovuto indicare la strada da percorrere in vista di una legislazione che di fatto non venne attuata.

Fatta la tara alle leggi antiebraiche, tra ambiguità e sottovalutazioni, e alla minaccia dell'intervento tedesco sulle direzioni dei teatri e sul repertorio, potevano essere risposte alcune vecchie bandiere: la revisione degli oneri finanziari che gravavano sui teatri, nuovi accordi con la società degli autori, il decentramento, gli aiuti per la formazione di giovani compagnie, la creazione di comunità teatrali regionali rivolte agli operai e ai contadini.

Per Jouvét, assente da tutti i comitati, l'unica strada pareva aprirsi tra una delle pieghe delle contraddittorie ideologie che sostenevano il progetto di organizzazione.

Sull'importanza dei «classici» e di Molière si era aperto un piccolo contenzioso tattico tra la propaganda tedesca e il programma di Vichy, preoccupato di salvaguardare il primato culturale francese dalle pretese di una colonizzazione culturale.

Jouvét dispone di una piccola scialuppa di salvataggio: il successo e la fama dell'*École des femmes*.

Dal settembre del 1940 fino alla partenza per il Sudamerica, alla fine di giugno del 1941, Jouvét impiega energie, contatti, mezzi, progetti per proteggere repertorio e compagnia attraverso le tournée: in Svizzera due volte (dove sfuma il progetto di realizzare il film sulla commedia di Molière), poi in zona libera. Nel frattempo, dopo una iniziale sospensione, riesce ad avere finalmente l'appoggio dell'AFAA (Association Française d'expansion et d'échanges artistique) per la partenza dalla Francia. E' un'appoggio sostanzioso, parte di un programma culturale più generale di propaganda e diffusione delle arti francesi che non verrà mai realizzato.

Non c'è dubbio che la missione di Jouvét sia stata appoggiata dal regime di Vichy almeno per il primo anno e mezzo, come è indubbio che la volontà di Jouvét di portare fuori da Parigi il suo teatro sia stata perseguita pervicacemente, a volte con qualche tratto paradossale, come quello in cui Charlotte Delbo, già circondata da un clima di semiclandestinità, trattava con la burocrazia tedesca per i necessari lasciapassare.

La valutazione di questi anni, fino al rientro in Francia nel 1945, è oscillata tra il retaggio delle memorie, talvolta aneddotiche, provenienti dalla compagnia, e la critica alla

costruzione di una memoria «resistente» elaborata al rientro in Francia.¹⁹ La dichiarazione di Jovet, secondo cui la sua partenza non aveva avuto motivi «ni religieuses, ni politiques, mais uniquement professionnelles» sembrava troppo letterale e insieme troppo reticente, complice di quel clima culturale e politico affetto dalla «sindrome di Vichy».

Per valutare la metamorfosi «politica» della missione di Jovet, finanziata prima dal regime di Petain e poi sostenuta, a partire dal 1943, dalla Francia libera, occorre considerare un altro mutamento.

Sebbene fosse caratterizzata da un impegno non comune, la missione della compagnia era iniziata sotto la forma di una tradizionale tournée. Dopo i primi quattro mesi previsti, iniziano però una serie di rinvii, sempre più fortunosi, che nel giro di due anni porteranno quella spedizione a cambiare natura e a cui contribuirono anche gli ostacoli sorti dal patrocinio stesso di Vichy. Se gli Stati Uniti non avessero negato il visto per raggiungere il Canada francofono, forse quella spedizione avrebbe avuto un'altro destino.

Aprendosi un sentiero ricavato tra gli spazi esigui di due continenti, subendo le inevitabili diserzioni di una parte degli attori, la morte di Romain Bouquet, gli episodi mai del tutto chiariti, come il rientro in Francia della Delbo, gli incendi, le crisi finanziarie, i grandi successi e i calamitosi teatri deserti, l'appoggio diretto di sovrani superstiti o le collette del pubblico mecenate, un po' alla volta, quella tournée aveva finito per assumere le caratteristiche di un "giro artistico" mondiale comparabile solo con quelli dei grandi attori del secolo precedente.

Se è stato possibile convertire una prestigiosa tournée iniziata col viatico di Vichy in una mitologia della Francia resistente, lo si deve a un mutamento di senso: trasformarsi in una minuscola terra ambulante, avventurosa e premoderna, irriducibile ai teatri del suo tempo.

La «resistenza» perseguita coraggiosamente per salvaguardare una minuscola indipendenza «professionale», aveva conferito a quella iniziale tournée una posizione «neutrale», e dunque convertibile nel segno opposto. Senza questo cruciale passaggio, la costruzione di una memoria «resistente» avrebbe incontrato un ostacolo difficile da aggirare.

Aveva tutto sommato ragione Jovet, il comédien Louis Jovet. Aveva deciso di proseguire ad oltranza quella missione tra smarrimenti e defezioni, finendo per trovarsi, come egli stesso aveva accennato, in una condizione equivalente a quella di un'antica compagnia dell'Arte, nello stesso momento fuori e dentro al suo tempo.

Partito con il favore di una mitologia, la diffusione dei valori eterni della civiltà francese in nome di Molière, di Molière ne aveva incarnato solo lo spirito che stava all'origine della sua storia d'attore, il «bon artisan» che si affiliava al teatro attraverso la rinascita dei grandi *farceurs* del XVII secolo.

Per questo motivo, nello sfogliare l'album di quella a lunga peregrinazione, sembra scivolar fuori una piccola immagine: Louis Jovet vestito con smoking e cravatta legge il primo atto del *Misanthropie* nel congedarsi dal pubblico argentino.

¹⁹Mi riferisco alle note ricerche di Denis Rolland della metà degli anni Novanta e confluite nel volume *Louis Jovet et le théâtre de l'Athénée, 1939-1945, "promeneurs de rêve" en guerre*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Alceste era ancora un frutto proibito. Non arrivò a metterlo in scena. Per il teatro della sua giovinezza, Alceste erano stati Lucien Guitry e Copeau, due versioni rappresentate nel 1923. Secondo Copeau, che pare avesse trovato con Alceste una elezione profonda, entrambi erano partiti dalla stessa «lettura» per intraprendere strade opposte.

Quando Jovet ricordava come gli eroi teatrali fossero dotati di una esistenza irraggiungibile da ogni interprete, l'intoccabilità di Alceste vi era quasi sempre accostata. Davanti agli allievi del Conservatorio, nel maggio del 1940, quando aveva appena chiuso il suo teatro, aveva esclamato: «ON NE SERA JAMAIS ALCESTE. Alceste est un personnage qui existe avant nous, et qui existera après nous».

Recitando l'Arnolphe dell'*École des femmes*, Jovet diceva di essere afferrato dal ricordo persistente di Alceste.

La parentela tra Arnolphe e Alceste, in virtù anche della creazione di Jovet, è stata sottolineata più volte nella comune autoesclusione dal consorzio degli uomini e la sofferenza senza requie dei due protagonisti che trascolora in una nascosta tragedia. Non sappiamo naturalmente a cosa pensasse Jovet, ma sappiamo che il punto di partenza era assai distante.

Anche nelle lezioni al Conservatoire, di fronte agli allievi, e per tagliar corto contro le tradizioni che avevano imbozzolato l'opera, Jovet ripeteva che l'*École* era, sotto sotto, un vaudeville. Era necessario far ridere, qualsiasi cosa si pensasse del comico di Molière. Il punto d'attacco al personaggio lo aveva trovato in un piccolo gesto di Agnès mentre pronunciava la famosa battuta del secondo atto: «Il m'a prise le roban que vous m'avez donné». Incalzata dalle domande di Arnolphe («Poi cosa ti ha preso? Ti ha preso qualcos'altro?») sulle attenzioni amorose, le carezze, gli sguardi di Orazio, il suo giovane innamorato, la scena, recitata in alessandrini, si poggia su minuscoli lazzi.

Un punto d'attacco non imprevedibile, era la battuta scandalosa per cui andò famosa la pièce quando la recitava Molière.

E il gesto? Agnese, (ovvero Madelaine Ozeray) si copriva con il viso con il cappello mentre ridacchiando proferiva la sua battuta. Durante le prove all'attrice era sfuggita un'azione, anzi una reazione, da Cèlimene di fronte ad Alceste e non da Agnès di fronte ad Arnolphe. Jovet, infatti, l'aveva intenzionalmente avvolta in un'aria da fiaba, la stessa che aveva adoperato per l'altra scena, altrettanto famosa, quando Arnolphe comanda alla sua arciprotetta di recitare il decalogo sul matrimonio.

Mentre si svolgeva la liturgia prematrimoniale imposta ad Agnese, Jovet-Arnolphe si aggirava silenzioso nel suo giardino, ora raccogliendo una radice, ora annusando un fiore, interrompendo ogni tanto la sua assorta meditazione con piccoli commenti mimici. Il giardino di Arnolphe è già una prefigurazione dell'«entrouite desert» dove vorrà trovare rifugio Alceste?

Copeau, recensendo lo spettacolo, aveva ricordato come la novità dell'*École*, nella storia di Molière, fosse consistita non nell'abolire i lazzi, ma nell'averli disseminati allo stato latente per tutta la pièce. E quanto più estrema, incauta e stralunata diventava la comicità di Arnolphe, Jovet ne afferrava il dramma.

Copeau non aveva solo aggiunto, quello che era evidente nella sua recensione: per arrivare all'*École*, Jovet, che fino ad allora aveva recitato le «farse», aveva percorso lo stesso tragitto di Molière.

La relazione tra Arnolphe e Alceste, diceva Jovet, era un modo di «sposare» Molière con Molière: una delle migliori definizioni di repertorio.²⁰

Non quello che vedono gli spettatori, una sequenza di personaggi, bensì gli invisibili fili tessuti tra sentimenti, dettagli, evocazioni, incontri, scoperte, simpatie, sorprese, e scialuppe di salvataggio nei tempi calamitosi.

Scene di un matrimonio ignote agli spettatori.

A Charlotte Delbo era capitato di poter partecipare ad alcuni momenti intimi di quei matrimoni quando vedeva sfilare tutta quella «popolazione teatrale» nel vivo delle lezioni, durante le camminate verso l'Athéneè, nella Parigi dopo la disfatta, nel rifugio di Vallauris.

Mentre Jovet, in Argentina, vestito con smoking e cravattino legge il primo atto del *Misanthropie*, la «Jouvette», come la chiamavano le compagne, internata a Romainville, in cambio di cibo ne ottiene miracolosamente una copia, lo ripete tra sé, in piedi, durante gli appelli, per sostenere il corpo.

Nel viaggio sul treno che la stava portando nel campo di concentramento, le era apparso per primo Alceste, Alceste che per seguirla aveva, con «il rimpianto nella sua voce» abbandonato Jovet.

«Se dunque arrivo ad una conclusione»

«Molte volte gli attori, quelli veri, se non sono stupidi, della commedia e del personaggio che hanno recitato, ne sanno molto di più di qualunque critico, per quanto intelligente».²¹

Così scriveva Carlo Cecchi a proposito di Luigi Almirante, l'attore che aveva recitato il Padre nella prima rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Certo: ma potremmo dire di aver trovato dentro un libro questo sapere?

Può capitare che quando un attore, di quelli veri, parli o scriva di quella commedia o di quel personaggio, offra una visione suggestiva.

Quando Jovet, nelle lezioni su *Les fourberies de Scapin*, ci parla di come la comicità di Geronte si trovi nella sua assoluta, estrema «intangibilità», capiamo che lo stupore, la sua «stupidità», deve essere realmente assoluta. E quando, insistendo con l'allievo nel fargli ripetere la battuta - «Ma che diavolo c'era andato fare sulla galera?», ci è chiaro come quello stupore debba crescere dentro di lui fino a sorprendere lo stesso Geronte. Poi cominciamo a vedere che c'è uno Scapino intorno a lui che si affanna per farsi consegnare la famosa chiave, e che ogni volta che sta per prenderla, Geronte ritira la mano: e ancora quello stupore, incontrollabile, che gli sale da dentro, ritmicamente, come un singhiozzo.

La lezione si accanisce su un gesto; come Geronte debba allungare la mano con la chiave e trattenerla. Un lazzo della farsa. Jovet prima la mostra e poi offre all'allievo un esempio per stimolare la sua immaginazione: un adulto, che prima di consegnare il denaro ad un bambino incaricato di fare una commissione, gli raccomandi cosa

²⁰ *Le comédien désincarné*, cit. nota 4, p.

²¹ *Ricordo di Sandro*, in «Ariel», Gennaio-Giugno 2011, p. 17.

chiedere al droghiere, mentre con la mano gli mostra i soldi. Un equivalente come un altro, ma che contiene il sale di quel momento della lezione.

L'azione di Geronte in quel lazzo non deve essere quella di un avaro.

Se il sentimento è giusto, se l'attore è entrato nell'umore del personaggio, la mano non "recita" l'avarizia. Ci accorgiamo che Jouvét sta indicando a quell'allievo che Geronte con l'"avarizia" non c'entra. Geronte, racconta ancora Jouvét, è una specie di omaccione col passo pesante del contadino, radicato al suolo; l'attore deve trovare una camminata adeguata, i talloni ben piantati a terra, incantato dallo stupore, come se di fronte al racconto del rapimento del figlio si accorgesse improvvisamente dell'esistenza di una terra favolosa dove c'è miracolosamente finito il figlio.

Ora cominciamo appena ad intravedere quello che potrebbe essere il momento successivo: Geronte, allora, è un enorme bambino che il peso del denaro trattiene a terra: non è avaro, è taccagno, appunto. L'attore, per recitarlo, deve avere in tasca cinquecento monete d'oro. E allora, in questa che ci pareva una storia dove i figli hanno già superato l'ostacolo dei padri, sposarsi contro le loro volontà, e devono riuscire, attraverso Scapino, a farsi sborsare il denaro....

E poi basta. La lezione, quel ne resta sulla carta, è finita.

Come spettatori di quell'attore, sempre che sia un vero attore, può anche capitare che rovesci o cancelli una idea che ci eravamo fatti della commedia, ma se questo accade - e allora non è solo una idea intelligente tra altre idee intelligenti - è perché ci accorgiamo che di quella commedia o di quel personaggio ci era mancato finora una esperienza reale a cui potevano collegarla, che non c'entra nulla con quanto sapevano o potevano credere di sapere di Molière o di Shakespeare.

Quel che l'attore sa della commedia che ha recitato non appartiene solo alla commedia, anche se ne avrà ottenuto una conoscenza più profonda dei suoi commentatori. Sarebbe come chiedere ad un poeta che la conoscenza della realtà che ha sperimentato nel comporre una poesia potesse tornare in una poetica o in uno studio sulla lingua della poesia.

Come l'attore, il poeta, sempre se sia un vero poeta, possiede un sapere che ha sperimentato attraverso la sua persona ma che non gli appartiene. Ma l'attore è uno specialista del tempo dedicato al richiamo di quella l'esperienza che avrà ogni volta colori e sfumature diverse, che indurrà associazioni sempre diverse. Più abbandona il se stesso contingente, più sa del personaggio che ha recitato; e più lo frequenta più ampio sarà « lo sviluppo di una personalità nell'abbandono della propria».²²

Tornato in Francia, Jouvét incontrerà finalmente Tartuffe e Dom Juan, dopo più di trent'anni. Tornerà ancora sui primi quaderni compilati prima di partire per continuare il difficile colloquio tra lo scriba e il comédien a cui si era affratellato inseguendo quanto gli suggerivano le carte di famiglia.

Sappiamo cosa ci rimane di quel colloquio: un esercizio inseparabile dai compagni invisibili con cui dialogava.

Come quasi sempre accade, fin dall'inizio, aveva chiaro cosa ci si dovesse aspettare: «Ce qui est essentiel, ce n'est pas le terme de mon raisonnement, mais la description d'un

²² Cit. nota 4,p.34.

procédé pour connaître soi-même. C'est cette connaissance professionnelle de soi-même que l'acteur doit attendre».

Un compito, un esercizio.

Quel libro di bordo che non s'era sentito di condividere con Copeau e con gli attori del Vieux Colombier perché condivisibile solo con quei compagni invisibili con cui stava entrando in contatto attraverso la raccolta e lo studio del «papiers de famille»; il *Journal* del comédien a cui avrebbe pensato vent'anni dopo.

E chiaro subito gli era apparso a cosa dovesse essere paragonato questo esercizio di osservazione. Così si conclude concludono le prime pagine:

Il vasaio dopo vent'anni di pratica sa meglio di qualsiasi teoria quale movimento della mano, quale pressione del pollice imprimano al vaso l'autentico profilo, un sapere che non è il prodotto dell'intelligenza né del ragionamento, ma da un sentimento quasi fisico del suo lavoro e della coscienza che ne ha. Allo stesso modo per un chimico che sorveglia la fusione di due metalli, sarebbe interessante poterla descrivere raccogliendo la testimonianza del piombo e dell'antimonio. Questa testimonianza interna avrebbe gettato allora tutta un'altra luce sul fenomeno che aveva davanti agli occhi.

E' in questo modo che dovranno essere interpretate queste note.

Tentare di descrivere quei processi per il comédien è già una forma di conoscenza. Come per il chimico, importante era raccogliere la testimonianza di come lo scriba e il comédien cercassero di dialogare.

Essenziale non era il libro, ma senza pensare ad esso, era forse impossibile mostrare l'esercizio rivolto agli attori di teatro perché sapessero come salvaguardare la specie.

L'importante è capire da che parte cominciare.

Nel caso del libro intitolato *Le comédien désincarné*, dalla fine.