

Cecilia Carponi – Samantha Marenzi –
Francesca Romana Rietti

UN CAVALLO FANTASMA
INTRODUZIONE AL DOSSIER
«CAHIERS RENAUD-BARRAULT»

Il Dossier propone una prima ricognizione sui «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault» (dal 1960 «Cahiers Renaud-Barrault»), rivista di cultura teatrale francese edita dai primi anni Cinquanta alla fine degli Ottanta del Novecento. Si tratta di una pubblicazione periodica al tempo stesso ingombrante e sorprendentemente marginale negli studi teatrali. Assumendo i «Cahiers» non solo come oggetto e fonte di studio, ma anche come dispositivo critico, il Dossier intende mostrare come la rivista elabori, trasmetta e ridefinisca pratiche e genealogie teatrali. A partire dalla figura del fondatore Jean-Louis Barrault, uomo di teatro poliedrico e incarnazione di tensioni e tendenze della scena dalla più sperimentale alla più consolidata, il Dossier raccoglie alcuni approfondimenti mirati sulla rivista per restituire la complessità di un'esperienza che attraversa il panorama teatrale del ventesimo secolo.

La rivista

Il primo numero dei «Cahiers Renaud-Barrault» esce nel 1953 presso la casa editrice parigina Julliard¹. La rivista prende il nome dalla compagnia che Barrault fonda con l'attrice Madeleine Renaud tra il giugno e il luglio

¹ Le condizioni dell'accordo con l'editore – la periodicità, la presentazione, il formato, il prezzo di vendita, il numero di pagine, le illustrazioni, le date di pubblicazione ecc. – sono riassunte in una lettera di René Julliard a Barrault e André Frank, del 2 giugno 1953. Cfr. Département des Arts du spectacle, Bibliothèque nationale de France, Fonds Renaud-Barrault, d'ora in avanti BnF-FRB, 4-COL-178(4194). Nella lettera, l'uscita dei primi due numeri è prevista per il 1° ottobre dello stesso anno.

del 1946, ancor prima di lasciare la Comédie-Française. In quel teatro lei era entrata ventunenne, nel 1921; lui nel 1940, all'indomani dello scoppio della guerra. A pochi mesi dalla fondazione la compagnia era approdata al Théâtre Marigny, un teatro all'italiana situato sulla *rive droite*, che resterà la sede della compagnia fino al 1956. Seguiranno spostamenti, cambiamenti di spazi, passaggi dalla gestione privata all'assegnazione pubblica, nomadismi, ma la rivista (1953-1988) affiancherà con centoquindici numeri la compagnia per gran parte della sua vita (1946-1991).

Come indicato nel retro di copertina, il segretario generale e cofondatore dell'iniziativa editoriale è André Frank (1909-1971)², giornalista vicino a Barrault e ad Antonin Artaud sin dalla metà degli anni Trenta. Frank manterrà tale incarico fino al 1957, quando sarà affiancato dalla scrittrice ventiseienne, futura regista e stretta collaboratrice della Compagnie Renaud-Barrault Simone Benmussa (1931-2001), che nel 1965 diverrà caporedattrice³. La periodicità rimarrà costante ma sempre irregolare, oscillando tra uscite bimestrali e trimestrali; a partire dal 1965 la pubblicazione sarà assunta dalla casa editrice Gallimard⁴. La

² André Frank è stato segretario di Antonin Artaud e, successivamente, della Compagnia e dei «Cahiers Renaud-Barrault». Dal 1956 al 1970 ha diretto il servizio delle trasmissioni teatrali dell'ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française). In precedenza, aveva partecipato alla nascita di alcune riviste surrealiste; fu inoltre curatore del volume delle lettere di Artaud a Barrault (Paris, Bordas, 1952) e autore di una monografia dedicata a quest'ultimo (*Jean-Louis Barrault. Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1971).

³ Come segnala Raphaëlle Doyon, Benmussa è l'unica regista della generazione di Ariane Mnouchkine a non aver iniziato la sua carriera teatrale come attrice; cfr. Raphaëlle Doyon, *Les auctorialités des femmes artistes au théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, in *Auctorialités théâtrales*, édité par Benoît Barut, Catherine Brun, Élisabeth Le Corre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2025, DOI 10.4000/141z5, pp. 53-84. In Francia, la sua attività è oggetto di indagine nel quadro del recente filone di studi dedicato alla storia delle *metteuses en scène* e, più in generale, alla rilettura delle pratiche registiche femminili nel Novecento teatrale. Per un primo inquadramento, si vedano in particolare: Anne-Lise Depoil, Raphaëlle Doyon, *Faire trace, la fabrique des matrimoines du théâtre*, «In Situ», n. 53, 2024, DOI 10.4000/122pp; Lorraine Wiss, *Femmes, genre, théâtre, émancipation en France. Une histoire en train de s'écrire*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 62, 2025, pp. 185-211; il numero monografico *Pour une histoire des metteuses en scène*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 299, 2024.

⁴ Documenti d'archivio relativi ai «Cahiers» sono conservati tanto in BnF-FRB – il cui catalogo è disponibile all'URL <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc588917/ca19833693>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta

veste grafica delle copertine cambia diverse volte nel corso dei decenni. Nei primi anni con l'editore Julliard, i fascicoli si presentano come oggetti editoriali quasi artigianali: su carta avorio, il solo titolo «Cahiers» campeggia in alti caratteri bastoni rossi, mentre il nome completo della compagnia è racchiuso in un ovale nero che ricorda un timbro, o un cartiglio da programma di sala. L'emblema della compagnia – la testa di toro dalle corna ricurve sormontata da un piccolo teschio disegnata da André Masson – riempie la quarta di copertina. La veste è quella di un bollettino di compagnia. Nel 1959, la copertina si trasforma: un campo colorato blu-verde occupa ora la metà superiore della pagina, il titolo passa a eleganti capitali bianche graziolate, e la copertina restituisce un sommario seppur parziale, esibendo alcuni contenuti del numero. Dalla quarta, il totem-stemma della compagnia passa in copertina. L'approdo a Gallimard comporta una nuova metamorfosi: il colore di fondo scompare, ma permane nel colore della titolazione; la copertina assume la sobrietà delle collane letterarie della casa editrice: filetti, corsivi, autori e rubriche suddivisi in maniera graficamente coerente. Dal 1973 la veste si fa ancora più essenziale: la scritta passa al minuscolo rosso, il formato si riduce leggermente, l'anno scompare dalla copertina, il toro è spostato in basso. La parabola grafica segnala chiaramente l'evoluzione della rivista: da “quaderno” di compagnia a “periodico” Gallimard, dalla scena teatrale all'istituzione letteraria.

In entrambe queste vesti, i «Cahiers» rimangono un oggetto stratificato e multiforme: organo di stampa di una compagnia tra le più rilevanti del secondo Novecento, rivista centrale nel panorama dei periodici teatrali non solo francesi, fonte documentaria di ricchezza considerevole, che accoglie scritture di natura eterogenea (saggi, diari di lavoro, testimonianze, estratti di corrispondenze, documenti e disegni inediti, fotografie). Eppure essi restano ancora oggi poco esplorati⁵, tanto dagli studi

il 30 giugno 2026) –, quanto all'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) dove, dopo la sua morte, è stato consegnato il fondo d'archivio di Simone Benmussa che risulta contenere «la quasi-totalité des archives des Cahiers Renaud-Barrault», dalla descrizione generale all'URL <<https://imec-archives.com/archives/fonds/404BNM>>. Entrambi i fondi sono consultabili esclusivamente in loco e solo per il primo è possibile accedere online a un indice più dettagliato.

⁵ Un'interessante eccezione è costituita dall'articolo di Ariane Martinez, dedicato all'utilizzo delle immagini all'interno dei «Cahiers Renaud-Barrault». Cfr. Ariane

sulle riviste teatrali del Novecento⁶ quanto da quelli dedicati al teatro di Barrault e alla storia della Compagnie Renaud-Barrault⁷. Il Dossier, dunque, prende avvio da questa omissione storiografica, senza pretendere di colmarla – operazione che richiederebbe tempi e strumenti ben più ampi – piuttosto con l'intento di aprire un primo cantiere di indagine⁸.

Proiettando per un momento i «Cahiers» sullo sfondo della coeva cultura teatrale parigina, vale la pena ricordare che nello stesso anno della loro fondazione nasce attorno alla figura di Jean Vilar (anche lui,

Martinez, *Cahiers Renaud-Barrault*, in *Scènes de papier: Les images dans les revues de théâtre (XIX^e-XX^e siècles)*, «Revue d'Historiographie du Théâtre», n. 2, 2015, pp. 98-113.

⁶ Per una sintetica ricognizione degli studi che hanno preso in esame le riviste teatrali del Novecento, a partire dal pionieristico *Du Théâtre-Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leur périodique (1887-1934)* di André Veinstein (Paris, Éditions Billaudot, 1955), si rimanda al lavoro avviato all'inizio degli anni Duemila dal gruppo di ricerca dell'Università di Ferrara (Daniele Seragnoli, Roberta Gandolfi, Marco Consolini), e proseguito in Francia grazie all'attività del GRIRT (Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre). Tra gli esiti delle ricerche del gruppo, si segnalano perlomeno il numero collettivo *Pour une préhistoire des revues de théâtre* uscito in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 259, 2013, sous la direction de Sophie Lucet, e il più recente *Il Teatro delle riviste / Le Théâtre des revues. 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner, Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024. Nella stessa direzione di Veinstein lavora anche il saggio di Cristina Trinchero, *La presse périodique, espace de partage et de discussion des poétiques théâtrales pendant l'entre-deux-guerres*, in *Écrire l'inouï*, édité par Jérémie Majorel et Olivier Bara, Aix Marseille, Presses universitaires de Provence, 2022, DOI 10.4000/books.pup.66569, pp. 195-208.

⁷ Per una cronologia dettagliata della lunga traiettoria artistica di Barrault, cfr. Marie-Françoise Christout, *Chronologie Jean-Louis Barrault. Repères biographiques*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 189-190, 1996, pp. 1-64. Tra i numerosi studi sul lavoro di Barrault, ci limitiamo a segnalare: Paul-Louis Mignon, *Jean-Louis Barrault. Le théâtre total*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999; *Renaud Barrault*, sous la direction de Noëlle Giret, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999; Gérard Bonal, *Les Renaud-Barrault*, Paris, Seuil, 2000 e *Jean-Louis Barrault. Une vie pour le théâtre*, sous la direction de Noëlle Giret, préface de Pierre Bergé, Paris, Gallimard, 2010.

⁸ Un precedente importante è il progetto di un gruppo di ricerca attivo in questa stessa rivista di studi sul periodico «The Mask» di Edward Gordon Craig letto in trasparenza con i documenti conservati nel Fonds Edward Gordon Craig della BnF, al Gabinetto Letterario G. P. Viesseux, e al British Institute di Firenze. Si vedano, come primi esiti di questo lavoro ancora in corso, i due Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia pubblicati su «Teatro e Storia»: «*The Mask*»: *strategie, battaglie e tecniche della "migliore rivista di teatro al mondo"* (n. 40, 2019, pp. 71-357) e *Dentro e fuori «The Mask»*: *Craig e il teatro del suo tempo* (n. 41, 2020, pp. 213-331).

come Barrault, allievo di Charles Dullin) la rivista «Théâtre Populaire», animata, tra gli altri, da Roland Barthes e Bernard Dort e fortemente connotata dalla “scoperta” di Brecht e dall’impegno politico dei redattori. Come evidenziato da Marco Consolini⁹, le sue pagine fanno emergere il ritratto di un altro ambiente, in parte opposto in parte sovrapposto a quello dei «Cahiers», caratterizzato da una postura antitetica come si evince facilmente dagli articoli, dalle recensioni e dagli editoriali della rivista. Basti un riferimento alla contrapposizione che vi fa Barthes tra il giovane Barrault fautore di un teatro rivoluzionario e quello che alla direzione del Théâtre Marigny diviene secondo lui il «fornitore ufficiale della borghesia parigina»¹⁰ (guardando con nostalgia al primo e con disprezzo al secondo)¹¹.

Facendo sua la definizione di Olivier Corpet che parla dei periodici come “fatti editoriali totali”, Consolini, nell’introdurre gli atti di un

⁹ Cfr. Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002 (edizione originale Paris, Éditions de l’Imec, 1998). Le curatrici ringraziano Consolini per i preziosi scambi, rimandando all’auspicata seconda tappa del presente Dossier per un suo contributo sui «Cahiers» nell’ambito delle riviste teatrali parigine dello stesso periodo.

¹⁰ Roland Barthes, *Dialogue à propos de Jean-Louis Barrault*, «Théâtre Populaire», n. 12, 1955, pubblicato in italiano in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 134-135: 134. Sul “periodo teatrale” di Barthes, cfr. anche Marco Consolini, *L’eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro*, ivi, pp. 9-29; Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993, pp. 213-214.

¹¹ Scrive Consolini introducendo il volume di Gianni Poli su Vilar e Barrault: «Quasi monolitica, la carriera di Vilar sembra inscindibile dal progetto di teatro pubblico, e difficile è addentrarsi nel vivo della sua produzione d’attore, di regista, di saggista, senza essere attratti nel vortice delle discussioni sul teatro popolare, che esaltano la sua magra silhouette d’eroe, ma amputano sistematicamente la sua identità d’artista. Barrault è dal canto suo imprigionato nell’eclettismo, tra agit-prop e Comédie-Française, tra nudità del mimo e pompa delle scenografie alla Wakhévitch, tra Claudel e nouveau théâtre, tra “Teatro della Fame e Teatro del Lusso”, come ha sentenziato perfidamente Roland Barthes. Arduo, pure nei suoi confronti, sfuggire alla necessità d’indagare le contraddizioni, i “tradimenti” – verso il compagno-maestro Decroux, la Comédie-Française o il ministro Malraux – e di conseguenza concentrare l’attenzione sulle sue scoperte, le sue innumerevoli riuscite e la sua insospettabile coerenza» (*Scena francese nel secondo Novecento I. Jean Vilar-Jean Louis Barrault*, Genova, il melangolo, 2007, p. 9). Interessanti documenti sul carteggio tra Vilar e Barrault sono raccolti nella tesi di dottorato di Violaine Vielmas, *Correspondance littéraire et journaux de travail de Jean Vilar: édition, étude et commentaire*, Sciences de l’Homme et Société, Normandie Université, 2024, <https://theses.hal.science/tel-04868565v1/file/these_vielmas_diffusion.pdf>.

recente convegno sulle riviste teatrali, ne ha evidenziato le peculiarità in quanto strumenti indispensabili alla storiografia.

Mais il faut insister sur le fait que la spécificité de ce même champ – la nature éphémère des œuvres théâtrales et donc la nécessité de repérer des éléments de durée auxquels accrocher le travail de recherche historiographique – rend doublement féconde l'analyse des périodiques, qui se situent exactement au carrefour des processus de création et des processus de réception de l'art dramatique.

Le *fait éditorial total* dont chaque revue est un témoignage tangible est à considérer par conséquent comme un *outil* précieux pour l'historiographie, grâce à la grande masse d'informations qu'il véhicule, mais aussi comme un *objet* de recherche à part entière, car il est toujours l'émanation d'un *organisme vivant*, d'un lieu de réflexion et de production de la pensée théâtrale¹².

I «Cahiers Renaud-Barrault» rientrano perfettamente in questo campo di forze in cui agiscono la dimensione letteraria intesa come fatto editoriale totale e la continuità con quell'organismo vivente che è la compagnia di cui sono una emanazione. La tradizione, non solo teatrale, in cui si inserisce, fa di questa rivista una vera mappa dove si intersecano la cultura del libro e quella della scena.

Una messa a fuoco preliminare di tali caratteristiche emerge dallo spoglio sistematico della rivista¹³. La ricognizione restituisce infatti una struttura composita e stratificata. I singoli numeri sono dedicati in maniera preponderante ad autrici e autori drammatici sia classici che contemporanei, in linea con il repertorio e con le nuove produzioni della compagnia. Più rare sono invece le occorrenze di nuclei tematici, come per esempio il lavoro teatrale in generale (n. 71, 1970), un'antologia poetica del *comédien* (n. 18-19, 1956), le tradizioni teatrali lontane (n. 31, 1960, ma anche n. 102, 1981), i resoconti delle tournée all'estero (n. 5, 1954; n. 9 e n. 10, entrambi del 1955; n. 46, 1964). Nei fascicoli monografici, inoltre, alcune sezioni ricorrono in maniera più o meno costante: la più stabile è senza dubbio quella dei *Textes*, che nei primi anni include testi

¹² Marco Consolini, *La revue de théâtre comme fait éditorial total. Avant-propos*, in *Il Teatro delle riviste*, cit., pp. 13-17: 14.

¹³ Lo spoglio sistematico della rivista è stato condotto da Cecilia Carponi presso la Biblioteca di Spettacolo "Giovanni Macchia" del Dipartimento SARAS della Sapienza Università di Roma, che conserva la quasi totalità dei numeri dei «Cahiers Renaud-Barrault». Si ringrazia il bibliotecario Pierluigi Mutarelli per la paziente e preziosa collaborazione.

e lettere di Jacques Copeau (n. 1 e n. 2, entrambi del 1953; n. 4, 1954; n. 10 e n. 11, entrambi del 1955; n. 15, 1956; n. 27, 1959)¹⁴, Charles Dullin (n. 6, 1954) e Louis Jouvet (n. 2, 1953; n. 7, 1954; n. 27, 1959), per poi allargarsi, nel corso dei decenni successivi, anche a brani drammaturgici. Dal carattere miscelaneo è invece la sezione *Propositions et controverses* (in un'occorrenza sostituita dal titolo *Opinions et controverses*), che raccoglie riflessioni e dichiarazioni di politica culturale e teatrale. Commenti, interviste e notizie di vario genere, infine, rientrano nella sezione *Actualités*. In questo quadro, la frequente presenza di figure estinte come Antonin Artaud (soprattutto il n. 22-23, 1958, e il n. 69, 1969), Copeau, Dullin e Paul Claudel (n. 1, 1953; n. 12, 1955; n. 25, 1958; n. 27, 1959; n. 65, 1968; n. 80, 1972; n. 88, 1975), accanto a voci della contemporaneità, designa i «Cahiers» come un luogo di incontro privilegiato: per usare le parole di Benjamin, «un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state»¹⁵ e quella presente e viva.

L'immane presenza di testi firmati da Barrault – dai contributi programmatici alle note di regia degli spettacoli, dai *journal de bord* delle prove fino ai testi più teorici – mostra come la rivista sia stata uno degli strumenti attraverso cui il regista ha accompagnato, commentato e rielaborato la propria esperienza artistica, iscrivendola nel solco della specifica tradizione dei suoi maestri per cui l'esercizio del mestiere va di pari passo con quello della scrittura. I «Cahiers» dunque non sono soltanto l'organo di stampa di una compagnia, ma un luogo in cui si depositano e si rielaborano pratiche, saperi e visioni, un laboratorio editoriale che riflette e al tempo stesso costruisce una certa idea di teatro. Lo rivela bene una mostra che nel 1975 la caporedattrice Benmussa ha curato per i ventidue anni della rivista. L'esposizione, di cui ci resta una dettagliata descrizione¹⁶, viene

¹⁴ Per quanto riguarda i testi di Copeau nei «Cahiers Renaud-Barrault» (cfr. anche il n. 33, 1961, al centro dell'analisi di Cecilia Carponi per questo Dossier, e il n. 99, 1979), si rimanda al lavoro preliminare effettuato da Maria Ines Aliverti e Marco Consolini per l'edizione degli ultimi due volumi dei *Registres*: Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti, Paris, Gallimard, 2018; Id., *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019.

¹⁵ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 23.

¹⁶ Si tratta di un documento dattiloscritto conservato in BnF-FRB indicato come *Catalogue de l'exposition* e seguito dal sommario dei numeri della rivista: 4-COL-178(4197).

allestita al Théâtre d'Orsay, nella ex stazione che dal 1972 al 1981 fa da sede alla compagnia accogliendo la sua recente sperimentazione sugli spazi non convenzionali¹⁷. Nella curatela Benmussa è affiancata da Michel Reteaud in rappresentanza delle edizioni Gallimard, e può dunque arricchire il repertorio di testi e immagini prelevati dai «Cahiers» col materiale del fondo d'archivio della grande casa editrice traducendo nell'allestimento il patto tra editoria e scena che caratterizzava la rivista. Ne nasce un percorso interessante per i criteri di selezione e accostamento dei documenti allestiti: più di quarantacinque pannelli tematici (su autori, spettacoli, problemi generali legati alla messinscena, argomenti poetici e artistici)¹⁸ in cui confluiscono i materiali tratti da diversi numeri di una

¹⁷ Come è noto, nel maggio '68, a seguito delle contestazioni e dell'occupazione dell'Odéon, Barrault era stato dimissionato da André Malraux e aveva lasciato la sala che dirigeva dal 1959. È una frattura dolorosa nell'avventura di Barrault che rilancia la sua attività con il celebre spettacolo su Rabelais allestito ai quattro angoli del mondo sempre in spazi non teatrali. Alla fine di questa lunga avventura internazionale e dopo alcune peregrinazioni in diverse sale parigine, nel 1972 la Compagnie Renaud-Barrault si insedia nell'ex Gare d'Orsay dove Barrault allestisce una struttura removibile in legno che nel 1981, a seguito della destinazione museale dell'ex stazione, smonta e rimonta al Palais de Glace, che diventa il Théâtre du Rond-Point, loro ultima sede. Per una mappatura degli spazi attraversati dalla compagnia cfr. Noëlle Giret, *Jean-Louis Barrault créateur d'espaces scéniques*, in *Renaud Barrault*, cit., pp. 40-43; Guy-Claude François, *Barrault, créateur d'espaces scéniques*, in *Jean-Louis Barrault. Une vie pour le théâtre*, cit., pp. 99-110.

¹⁸ Alcuni esempi: Pannello 1: Jean Giraudoux. I materiali provengono dai numeri 2 (1953), 10 (1955), 36 (1961) e riguardano i drammi *Pour Lucrèce*, *Intermezzo* e *Judith* attraverso pagine di manoscritti, foto di scena, disegni e bozzetti per le rappresentazioni, testi di altri autori sui drammi in esame e fonti iconografiche che li hanno ispirati, ritratti di figure in diverso modo coinvolte nelle stesure o nelle regie (Cocteau, Picasso). Pannello 2: La musica e i suoi problemi contemporanei. Materiali dai numeri 3 (1954) e 41 (1963). Ancora testi e foto di diversi compositori e citazioni di Pierre Boulez, collaboratore della compagnia negli anni del Marigny, fondatore nel 1954, proprio insieme a Barrault e ad altri, della società di concerti Domaine musical e curatore del numero 3 dei «Cahiers» che dà il titolo all'intero pannello. Altri pannelli riguardano *L'État de siège* di Camus, le tante collaborazioni con Paul Claudel, e ancora Marivaux, Shakespeare, Racine, Molière. Fanno da contrappeso alla drammaturgia i pannelli sul lavoro teatrale, sul Théâtre des Nations (nato nel 1957, fino al 1965 il festival è stato ospitato al Théâtre Sarah-Bernhardt; dal 1966, si è svolto all'Odéon fino al 1970 e poi, dal 1971 al 1975, al Théâtre de la Ville), oppure su singoli numeri della rivista che vengono smembrati e rimontati nei pannelli (ad esempio il numero 44 su Beckett, pannello 35), sui maestri (il pannello 36 su Artaud con materiali dai numeri 22, 23 e 69) e sugli spettacoli d'esordio

rivista che ha visto, nel corso della sua lunga storia, continui ritorni su alcuni argomenti, e che ha seguito logiche editoriali più affini ai processi di stratificazione che a quelli di consequenzialità.

Similmente, con l'obiettivo di utilizzare il periodico per ricostruire i fili di una costellazione eterogenea fatta di libri, spettacoli, idee, tecniche e filiazioni, i contributi qui raccolti si propongono di analizzare alcuni numeri della rivista assumendoli come lenti per leggere il continuo dialogo di Barrault con le proprie origini teatrali, insieme alla sua complessa relazione con la cultura letteraria, nel crocevia tra drammaturgia, regia e scrittura scenica. Il Dossier si concentra su quattro nuclei tematici, osservando alcuni numeri in trasparenza con altre fonti documentarie: il magistero di Dullin, l'influenza di Copeau, la complessa eredità teatrale di Artaud, le tre regie kafkiane di Barrault.

Il saggio su Dullin è firmato da Daniele Seragnoli, che ha consacrato una parte dei suoi studi al maestro francese curandone un'antologia di scritti, introdotta da un saggio che ad oggi rimane il contributo di riferimento negli studi italiani¹⁹. Seragnoli accompagna il lettore in una ricognizione dei fascicoli dei «Cahiers» dedicati a Dullin a partire dal testo giovanile *À la recherche de Smerdiakov* (scritto nel 1911 e pubblicato nel 1954) fino ai due numeri monografici del 1955 (uscito in concomitanza con il riallestimento del *Volpone* di Dullin) e del 1985 (apparso in occasione della ripresa di *Les Oiseaux* da Aristofane al Théâtre du Rond-Point e del centenario della nascita di Dullin). Il saggio mostra come tali occorrenze nei «Cahiers» non costituiscano un generico omaggio, ma un dispositivo editoriale stratificato in cui memoria emotiva e indagine storiografica concorrono a fissare una *correspondance* fra l'allievo Barrault e il maestro scomparso.

Samantha Marenzi, che da anni studia le trasmissioni e le iniziazioni teatrali nell'ambiente dell'ultimo Artaud²⁰, traccia la sua presenza nella rivista e negli strati invisibili del teatro animato da Barrault. Artaud era

di Barrault: i mimodrammi degli anni Trenta che ritrovano nei «Cahiers» una nuova vita e costituiscono la sorgente del suo teatro.

¹⁹ Cfr. Charles Dullin, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura e con un saggio di Daniele Seragnoli, Firenze, La Casa Usher, 1986, recentemente ripubblicato da Pisa, ETS, 2005.

²⁰ Cfr. Samantha Marenzi, *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*, Roma, Bulzoni, 2013.

stato per lui un punto di riferimento negli anni Trenta e il suo lascito di maestro che trasforma il teatro senza produrre spettacoli trova uno spazio d'elezione nei «Cahiers Renaud-Barrault» che nel 1958, a dieci anni dalla morte, lo omaggiano con un numero che vede una nuova versione nel 1969. Nel coro dei tributi che nascono nel contesto delle riviste letterarie, l'omaggio dei «Cahiers» riporta Artaud nel campo del teatro.

Il terzo contributo prende come oggetto di studio il fascicolo pubblicato nel 1961 in occasione della messinscena di *Le Viol de Lucrèce* di André Obey all'Odéon. Tale fascicolo omette qualsiasi riferimento alla prima creazione della pièce, messa in scena nel 1931 dalla Compagnie des Quinze per la regia di Michel Saint-Denis, eppure vista da un giovane Barrault che ne era rimasto folgorato. In questa prospettiva, il saggio – firmato da Cecilia Carponi che si è a lungo occupata degli allievi di Copeau, dei Quinze e di Saint-Denis²¹ – fa emergere la postura attraverso cui la rivista costruisce una filiazione senza intermediari fra Copeau e Barrault.

L'ultimo articolo è dedicato al rapporto trentennale che lega Barrault con la scrittura di Franz Kafka. Ne è autore Vincenzo Mazza, specialista dei rapporti tra drammaturghi e registi nella scena del dopoguerra francese, che ha mostrato, nei suoi studi dedicati ad alcuni allestimenti di Barrault, l'inversione dell'ordine tra testo e spettacolo e la riconfigurazione dei ruoli nel dialogo tra editori, scrittori e uomini di scena²². I tre «Cahiers Renaud-Barrault» sull'autore ceco (1957, 1961 e 1965) non sono solo l'occasione per promuovere le produzioni della compagnia, ma raccolgono saggi che rivelano l'interesse crescente della critica, francese e non, per Kafka. In particolare l'uscita del 1957 commenta l'ambizioso progetto sul *Procès* che Barrault aveva realizzato dieci anni prima in collaborazione con André Gide aprendo la stagione 1947/48 del Marigny, in un'epoca in cui la compagnia non aveva ancora la rivista.

Sullo sfondo, un'esperienza di rara incandescenza: quella che porta Barrault dalla sperimentazione delle origini all'universo più ricco e borghese delle istituzioni del secondo dopoguerra. Se i «Cahiers» coprono oltre trent'anni, l'avventura del loro fondatore attraversa quasi l'intero

²¹ Cfr. Cecilia Carponi, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Roma, Bulzoni, 2023.

²² Cfr. Vincenzo Mazza, *Albert Camus et L'État de siège*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Novecento: dall'intreccio tra la vita della rivista, che raccoglie i riflessi e i precipitati di tante scritture, e quella delle pratiche, dove le tecniche del corpo partecipano al lavoro sui testi, emerge la figura di un allievo/maestro al crocevia tra diversi saperi del teatro.

Uomo di scena tanto legato ai libri²³.

Alle origini

La scintilla da cui è nato questo Dossier è un'immagine arcinota: Barrault nel doppio ruolo di cavallo e centauro, che debutta nella sua prima creazione scenica del 1935. Il Dossier è frutto di un seminario tenuto dalle curatrici nel 2024 sulle filiazioni (Copeau, Artaud, Barrault)²⁴, che ha a sua volta innescato due anni di discussioni, ricerche, letture condivise, progetti scientifici e derive intellettuali. All'origine, il mimodramma *Autour d'une mère*, andato in scena al Théâtre de l'Atelier diretto da Dullin dal 4 al 7 giugno, un mese dopo *Les Cenci* di Artaud, lo spettacolo che avrebbe dovuto concretizzare il suo Teatro della Crudeltà e che invece lo delude allontanandolo dalle scene. Barrault aveva partecipato alle prove e assistito alla creazione proprio mentre lavorava a quella prima regia su cui Artaud ha scritto pagine decisive a proposito della possibilità, per il teatro occidentale, di recuperare il suo potere trasformativo. Nel suo articolo Artaud²⁵ – che, come Barrault, aveva studiato con Dullin – individua nell'apparizione del cavallo-centauro l'atto di restituzione

²³ Prendiamo in prestito la felice formula di Ferdinando Taviani (dal suo *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Bologna, il Mulino, 1995, riedito da Roma, Officina, 2010) per individuare non una distinzione, ma una zona di sovrapposizione tra questi due mondi del teatro del Novecento in cui ci pare si possa collocare Barrault non solo come regista e adattatore di testi, ma per la qualità e l'eterogeneità delle sue collaborazioni.

²⁴ Il seminario *Esercitare la vita. Copeau, Artaud e le loro genealogie* si è svolto nell'ambito dell'*Antimanuale 2024 – Maestri e dintorni. Filiazioni e intrecci*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia (Università Roma Tre, 29-30 aprile).

²⁵ L'articolo, che era apparso in forma di recensione su «La Nouvelle Revue Française» col titolo *Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Atelier* (n. 23, Juillet 1935, pp. 136-138), viene poi incluso (privato dell'indicazione del luogo) nella raccolta *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

della magia che la scena europea, e più in generale la cultura, avevano perduto. Interpretando questo doppio essere Barrault aveva dato forma alle ricerche sulle tecniche corporee fissandole in una bestia di scena che ha attraversato tutto il Novecento, e avrebbe anche generato un essere mitologico che unisce azione e pensiero. Forse il cavallo, quella figura rivelatrice per Artaud e che avrebbe acceso gli sguardi di grandi maestri della scena – da Edward Gordon Craig a Eugenio Barba, da Jerzy Grotowski a Hisao Kanze²⁶ –, guardato col senno del poi costituisce la dimensione simbolica di cui l'amico lamentava la mancanza nell'articolo su *Autour d'une mère*, quel prolungamento dei gesti che non poteva apparire nello spettacolo ma che si sarebbe poi rivelato nelle molteplici forme assunte dal teatro di Barrault, tra cui quelle di libro e di rivista.

Progettavamo dunque un Dossier sul cavallo, che resta il nostro fantasma nell'indagine sulla rivista di Barrault come luogo di una continua trasmutazione del corpo in scrittura, e della scrittura in azione. In questa prospettiva ci sembra essenziale tracciare i passaggi chiave delle sue origini: la realizzazione dei primi tre spettacoli dopo una formazione come attore con Charles Dullin ed Étienne Decroux (e una decisiva frequentazione con Antonin Artaud); l'ingresso alla Comédie-Française (per opera di Copeau) che sposta Barrault dagli ambienti della ricerca a quelli della tradizione. I «Cahiers» accoglieranno le tracce dello sforzo continuo di Barrault di conciliare l'apparente frattura tra queste due fasi le quali preannunciano a loro volta altri conflitti che costelleranno la sua storia.

Autour d'une mère si ispirava come è noto al romanzo *As I Lay Dying* (1930) dello statunitense William Faulkner. Una narrazione intensa e complessa incarnata attraverso le tecniche apprese con Étienne Decroux, fondatore del mimo corporeo, che per questo utilizzo spettacolare delle sue pratiche disconosce drasticamente l'allievo²⁷.

«A vrai dire – scriverà Barrault nel 1949 – le spectacle ne consistait pas uniquement dans ce cheval. C'était un échantillonnage de tous les

²⁶ Gordon Craig lo vede alla Séance du mime corporel di Parigi nel 1945; Barba a Holstebro, sede dell'Odin Teatret, nel 1970; Grotowski nel 1975 al Théâtre des Nations di Varsavia; Kanze nel 1977 in occasione di uno scambio di tecniche avuto con Barrault durante una tournée della compagnia in Giappone.

²⁷ Sul controverso sodalizio tra Decroux e Barrault, rimandiamo agli studi di Marco De Marinis: *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze-Milano, La Casa Usher, 1980; *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., in particolare pp. 95-108.

moyens d'expression que pouvait présenter un *Être humain considéré comme instrument essentiel de l'Art Dramatique*, à l'exclusion presque totale de la Parole»²⁸.

Nell'esordio di Barrault compaiono i suoi maestri, anche per contrasto. Dullin, che lo ospita nel suo teatro; Decroux, che lo dichiara "fottuto" e gli dice di essersi voluto emancipare troppo presto²⁹; Artaud, che era per Barrault un modello, una guida non solo e non tanto per le sue idee sulla scena, ma per la sua straordinaria cultura.

Il secondo mimodramma di Barrault, *Numance* (1937), è tratto dal dramma *El cerco de Numancia* (1585 ca.) di Miguel de Cervantes, la cui lettura gli era stata suggerita da Georges Bataille e André Masson, due dissidenti del movimento surrealista. Quest'ultimo firma anche i costumi e le scene da cui anni dopo Barrault trarrà lo stemma della Compagnie Renaud-Barrault creando un filo di continuità tra queste due fasi della sua esperienza. Il dramma racconta la resistenza stoica dei cittadini di Numancia minacciata dall'esercito romano che di fronte all'evidenza

²⁸ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Jacques Vautrain, 1949, p. 49. Il volume è stato tradotto in italiano; cfr. Id., *Riflessioni sul teatro*, a cura di Glauco Natoli, Firenze, Sansoni, 1954.

²⁹ «Cher Jean-Louis. Tu connais les appareils à jetons qu'on met dans les bars?... À Bellevue, quand j'avais 15 ans, il y avait un appareil à sous fonctionnant comme ceux à jetons. Or, un certain dimanche cet appareil me rapporta trente francs. J'aurais eu tort de m'arrêter en si bon chemin et c'est pourquoi je continuerai jusqu'à ce que tout y repasse plus mon paye. Je dus emprunter le prix du tramway pour aller voir papa que je trouvais occupé à gâcher du plâtre. Cette aventure en deux actes dont le second était la vue de mon père, me guérissent du jeu pour toujours. Il s'en faut que les vérités artistiques soient aussi apparentes que celles mathématiques et c'est pourquoi il est peu sûr que tu sois guéri pour toujours du désir pardonnable de t'émanciper avant l'heure. Le directeur du théâtre de la santé reçut les félicitations du directeur du théâtre de la cruauté. Elles étaient sérieuses. [...] Et tout ça parce que tu fréquentes les Deux Magots. Parce que ton goût du siècle te fait donner à Montparnasse ce qui exigerait le recueillement. D'ailleurs ça ne va pas mieux: te voilà des fleurs dans les bras. Ce n'est pas dans cet état qu'on se fait moine. [...] Pour ma part je te considère à peu de chose près comme fottu. Les chances qui restent de te repêcher vivant valent l'effort de cette lettre et rien d'autre. [...] Que reste-t-il de cette bataille? Une science acérée? Non. Un talent accru? Non. Une troupe? Non. Une promesse à ton public? Oui». La lettera fa parte delle sette datate tra il giugno 1935 e il luglio 1945 conservate in BnF-FRB: 4-COL-178(4386). Sul carteggio tra Decroux e Barrault, rimandiamo ai lavori di Thomas Leabhart, *Modern and Post-Modern Mime*, New York, St. Martin's Press, 1989, e al più recente *Copeau/Decroux, Irving/Craig. A Search for 20th Century Mime, Mask and Marionette*, New York, Routledge, 2022.

della sconfitta danno fuoco alla città pur di non cedere agli invasori. Una storia che gettava ombre e riflessi sugli eventi contemporanei – può essere utile ricordare la presenza di diversi esuli della guerra civile spagnola che circolavano nel Grenier des Augustins, dove Barrault si era insediato dopo l'abbandono dell'Atelier di Dullin – e sugli anni immediatamente successivi – solo tre anni dopo Parigi sarebbe stata occupata dall'esercito nazista.

La Faim, il mimodramma del 1939 che riporta Barrault sulle tavole dell'Atelier, è ispirato al romanzo del norvegese Knut Hamsun, la storia di uno scrittore sull'orlo della follia i cui morsi della fame costituiscono un impulso concreto al lavoro corporeo di Barrault, che riconquista con questo spettacolo l'interesse di Decroux.

Dopo *La Faim*, compiendo un passo verso le grandi istituzioni teatrali e come risalendo la genealogia della scena francese, Barrault passa dal teatro di Dullin alla sala della Comédie-Française chiamato da Copeau per il ruolo di Rodrigo nell'allestimento del *Cid* di Corneille. In mezzo, c'è lo scoppio della guerra e l'improvviso sfilacciamento dei progetti e dei legami. Racconterà Barrault anni dopo:

Nous sommes en '39 – notre association est scellée – il est entendu que dès octobre '39, Dullin prend le Théâtre de Paris et me donne la succession du Théâtre de l'Atelier!

Malheureusement la guerre arrive – elle nous sépare – en 1940, Copeau, administrateur de La Comédie-Française m'engage – ce qui me permet de retrouver Madeleine que j'aime depuis 1936!

Certains de mes amis [...] ne sont pas d'accord! J'ai l'air de trahir la cause... mais sous le règne de Vichy, que faire?³⁰

Le poche lettere conservate scritte nei primi mesi del conflitto mostrano la densità dei rapporti coi maestri e il ruolo del teatro – come valore, come progetto, e come istituzione – nell'intreccio tra biografia e storia.

³⁰ Citiamo da un testo dattiloscritto di Barrault dedicato a Roger Blin conservato in BnF-FRB, tra gli *Écrits sur les personnalités*: 4-COL-178(4011), ff. 1-2. Il testo, non datato, costituisce una delle versioni, dei tanti riferimenti a Blin che Barrault fa nelle sue memorie e nelle ricostruzioni dei suoi esordi. Un racconto simile figura, ad esempio, nell'intervista rilasciata a Pierre Chabert *Artaud, Blin, Beckett ou Le plus grand auteur dramatique des temps modernes*, 4-COL-178(3932), anche questa senza data, e della quale non siamo riuscite a verificare se ha visto la pubblicazione. Gli scritti di Barrault tornano spesso sugli stessi aneddoti, aggiungendo e cambiando i dettagli del racconto. Citeremo di volta in volta dalle versioni più inerenti alle argomentazioni da noi trattate.

Ricordano quelle che lo stesso Dullin scriveva dal fronte della Prima guerra mondiale al suo maestro Copeau parlandogli di improvvisazione e di sogni di scena³¹. Erano i tempi del Théâtre du Vieux-Colombier. Scrive ora Dullin a Madeleine Renaud, in una missiva dell'8 ottobre 1939:

En 14 pendant 2 ans Copeau avait vraiment imaginé de me faire revenir du front pour partir avec lui [...] mais à l'heure actuelle la situation est si différente qu'il y a peut-être bien d'espérer en une petite chance.

Vous savez comme j'aime Jean-Louis et je sais combien il vous aime. Je comprends votre chagrin. Croyez que vous avez un ami dévoué qui fera tout pour vous deux³².

Ancora, il 20 novembre, Dullin scrive all'amica: «pensez vous que je pourrai tenter une démarche pour faire revenir à l'Atelier Jean-Louis? Je sais que son âge rend cela bien difficile mais d'autre part il n'est pas dans une arme combattante»³³. Dullin vuole aiutare Barrault, ma anche lasciargli il suo teatro, come aveva progettato in vista del suo passaggio al Théâtre Sarah-Bernhardt³⁴. Si preoccupa sia della sua eredità teatrale (che non vedrà però un passaggio diretto alla direzione del suo teatro) sia del destino del suo giovane allievo (che sarà in effetti salvato dal teatro): l'Atelier sarà affidato ad André Barsacq, ma attraverso la presenza di Copeau alla Comédie-Française si riesce nell'impresa di richiamare Barrault dalle zone di guerra.

Quello alla Comédie-Française è un passaggio decisivo sia per la collaborazione con Copeau³⁵ che per l'intreccio della sua carriera con

³¹ Le lettere che Jouvet e Dullin scrivono dal fronte sono pubblicate in Jacques Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, e tradotte in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit. Sull'intreccio tra guerra e pedagogia teatrale nel contesto del primo conflitto mondiale rimandiamo alla prospettiva della "storia intima" del teatro del Novecento proposta da Gabriele Sofia nel suo *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo*, Roma, Carocci, 2025.

³² Lettera dell'8 ottobre 1939, in BnF-FRB: 4-COL-178(4780).

³³ Ivi, lettera del 20 novembre 1939.

³⁴ Barrault racconta i dettagli di questo progetto in *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 91.

³⁵ Il 23 marzo 1941, poco dopo la brusca conclusione dell'esperienza come amministratore della Comédie-Française, Copeau scrive a Barrault che malgrado l'ingratitudine dell'istituzione non rimpiange di aver svolto quel ruolo e di averlo coinvolto. La lettera è citata (e commentata dai curatori Aliverti e Consolini) in Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, cit., p. 562 (nota 37), a cui rimandiamo per la

quella di Renaud, già *sociétaire* della prestigiosa istituzione. Legati dall'incontro sul set del film *Hélène* di Jean Benoît-Lévy, i due lasciano la Comédie-Française grazie al nuovo statuto del 1945 per fondare, l'anno successivo, la loro compagnia.

I compagni del Barrault della prima ora vedranno nelle sue scelte un doppio tradimento: uno nei confronti di un ambiente politicamente e culturalmente connotato, storicamente avverso al teatro borghese e istituzionale; l'altro verso la "causa del teatro" per come lo aveva sperimentato attraverso i suoi maestri Artaud, Dullin, e soprattutto Decroux. Su quest'ultimo strappo Marco De Marinis, in quello che resta a tutt'oggi lo studio di riferimento sul dialogo tra mimo e teatro nel Novecento, denuncia «i limiti dell'immagine vulgata di un Barrault che, in un primo tempo, si dedica anima e corpo all'arte del mimo e successivamente la abbandona, o la "tradisce", per il teatro parlato»³⁶. Lo studioso fa risalire l'allontanamento di Barrault dal mimo come forma espressiva autonoma già all'inizio degli anni Trenta, quando sperimenta degli allestimenti teatrali nei quali l'espressione corporea è centrale, ma non in sé e per sé: va piuttosto vista come il cuore di quell'organismo complesso che è lo spettacolo. Le fonti dei mimodrammi³⁷ erano state comunque grandi romanzi o importanti testi drammatici: Barrault amava la letteratura, che ha costituito un motore del suo teatro al pari delle tecniche corporee, in combinazioni sempre diverse nel corso della sua lunghissima esperienza artistica.

Narrazione biografica e scrittura programmatica

Nel 1949 Barrault torna sulle tappe della sua biografia in *Réflexions sur le Théâtre*, un volume che l'autore stesso definisce come il tentativo di «trarre da una rapida ricapitolazione degli anni un materiale morale»³⁸ per una ripartenza col piede giusto verso quello che chiama lo «spirito nuovo». Il 1949 è un anno simbolico per il teatro francese. L'11

ricostruzione complessiva del rapporto di Copeau con la Comédie-Française che, come è noto, si sviluppa durante l'occupazione di Parigi da parte dei nazisti.

³⁶ De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 193.

³⁷ Soprattutto sui primi lavori di Barrault, cfr. Francesca Romana Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010.

³⁸ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 6, la traduzione è nostra.

dicembre muore Dullin, un padre, dice Barrault, il suo modello, l'incarnazione stessa della poesia dell'artigianato teatrale³⁹. Il giorno della sua scomparsa Barrault recita *Hamlet*. Solo due mesi prima era morto Copeau, maestro dei suoi maestri, figura chiave delle ricerche sull'attore, dell'invenzione di una pedagogia, e di un intreccio tra teatro e letteratura che amplia le declinazioni del rapporto tra regia e testo drammatico. Al Marigny, Barrault organizza un omaggio per lui il 26 novembre. L'anno prima, dopo un lungo internamento in manicomio e due anni trascorsi a Parigi in un regime di semilibertà, era scomparso Artaud. È un passaggio generazionale che mobilita Barrault, e il teatro francese con lui, a valorizzare l'eredità di questi maestri senza restare impigliati nella loro storia. I «Cahiers Renaud-Barrault» costituiranno il luogo privilegiato per questo processo.

La ricapitolazione di *Réflexions sur le Théâtre* è cronologica e inizia proprio dall'incontro con Dullin, che corrisponde all'incontro col teatro. È il gennaio 1931. A settembre Barrault debutta all'Atelier con la parte di un domestico in *Volpone*, uno degli spettacoli più celebri del regista. Seguono anni di una formazione psicologicamente dura, e di povertà. È celebre l'aneddoto di Barrault che, senza più un alloggio, dorme in scena, nel letto di Volpone, e vive il teatro vuoto e silenzioso come un tempio di paura e di desiderio. Descriverà quelle notti come la sua «comunione d'artista»⁴⁰.

Poco più avanti Barrault racconta una delle sue «più grandi gioie di teatro»⁴¹: la visione di *Le Viol de Lucrece* di André Obey allestito dalla Compagnie des Quinze, il gruppo degli allievi di Copeau⁴². Barrault frequenta la compagnia e ne proietta il percorso sul suo cammino al fianco di Dullin, fino all'incontro con la figura su cui convergono entrambe queste traiettorie, quella di Decroux, attore all'Atelier che proveniva dall'École du Vieux-Colombier, dove si era formato con Suzanne Bing. L'incontro, per come lo racconta Barrault, è spiacevole, ai limiti della crudeltà, ma Decroux lo inizia al mimo e all'espressione corporea, aprendo la via della sua ricerca che vede, come due punti estremi del teatro, il silenzio e la dizione pura⁴³.

³⁹ Lo riporta, senza fonte, Christout, *Chronologie Jean-Louis Barrault*, cit., p. 26.

⁴⁰ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 25.

⁴¹ Ivi, p. 31.

⁴² Cfr. il saggio di Cecilia Carponi in questo Dossier.

⁴³ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 35.

Il volume (primo di una lunga serie di autonarrazioni)⁴⁴ diventa a sua volta una fonte di materiali e di storie che spesso vengono riallestiti sulle pagine dei «Cahiers», dove a più riprese e per diversi decenni troveranno spazio testi sulle sperimentazioni degli anni Trenta⁴⁵, sul magistero degli antenati, sul dialogo con gli autori via via rappresentati. Barrault manterrà stretto il legame non solo tra letteratura e regia, ma tra scrittura autobiografica e pratica scenica, tra progettualità teatrale e narrazione genealogica.

Già nel testo programmatico pubblicato nel primo numero dei «Cahiers» – che Barrault apriva con un esergo di Dullin riprendendo le sue parole d'ordine sullo spirito collettivo, sull'alternanza del repertorio, sulla continuità e la durata – venivano esplicitati i principali obiettivi della rivista:

- stabilire dei contatti più diretti con il pubblico;
- presentare nella maniera più completa possibile la pièce creata a teatro;
- appoggiarsi costantemente sull'esperienza dei propri antenati/anziani/predecessori (*ainés* nell'originale francese) e su quella dei propri contemporanei.

⁴⁴ Cfr. almeno Jean-Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959 e Id., *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972.

⁴⁵ I tre mimodrammi troveranno spazio in diversi modi sulle pagine della rivista, mescolandosi con le tracce dei numerosi spettacoli successivi caratterizzati in gran parte dal peso della drammaturgia e dal lavoro sui testi e coi loro autori: per tornare ai due poli individuati da Barrault, la dizione pura insieme con l'arte del silenzio. Nel 1954 appaiono, sul settimo numero, alcuni disegni originali degli scenografi che avevano collaborato a *Autour d'une mère* e *Numance*, Félix Labisse e André Masson. Nello stesso numero, sono raccolti testi e recensioni apparse all'epoca, tra cui quella di Frank che è tra i primi giornalisti a interessarsi ai suoi lavori (pubblicata originariamente su «L'Intransigeant» nel giugno 1935, viene ripresa col titolo *Les lois d'un art séculaire retrouvées*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 7, 1954, pp. 45-46). Con un titolo diverso dall'originale, vi rientra anche l'articolo di Artaud sul primo spettacolo (Id., *Un spectacle magique*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 7, 1954, pp. 40-42). Nel 1965, a trent'anni dal debutto, Barrault riprende sulle scene dell'Odéon il suo secondo mimodramma, intitolandolo *Numance 65*, con un nuovo adattamento affidato a Jean Cau; con l'occasione, pubblica sui «Cahiers Renaud-Barrault» (n. 51, 1965) nuovi materiali in cui si intrecciano le due versioni, e testi e testimonianze sulle altre esperienze degli anni Trenta includendo, oltre alle note ai suoi spettacoli, dei frammenti relativi alla regia coeva di Artaud (*Les Cenci*). Ancora, nel 1970, pubblica le note di regia di *Autour d'une mère*, di nuovo accanto a un testo di Artaud, evidentemente un riferimento costante in relazione a quelle pratiche d'esordio che costituiscono le radici della sua esperienza.

Questi tre scopi costituiscono la strategia di una rivista capace di promuovere una visione fondata su una spiazzante definizione di teatro: «Il teatro è amore. Amore dell'uomo e di tutto ciò che in natura, si umanizza»⁴⁶.

Se è vero per molte riviste teatrali, in particolare se dirette da registi e compagnie attive sulla scena, che il loro scopo è di ridurre la distanza dal pubblico (dilatando il tempo e la forma di fruizione degli spettacoli, condividendo materiali legati ai processi che restano invisibili sulla scena, fornendo notizie su autori e interpreti, dando spazio a riflessioni e testimonianze) si tratta con Barrault di acquisire la sua concezione del pubblico come comunità con cui condividere l'elemento basilare del teatro: l'amore verso l'essere umano.

Il secondo obiettivo ha a che vedere con la necessità di fissare nei «Cahiers» tutta la vita che si sprigiona dalla creazione di una pièce: quelli che Barrault chiama gli innesti (i riferimenti alla botanica nel suo linguaggio evocano spesso la figura di Dullin come «il giardiniere di uomini»), ovvero le domande, le ricerche, i dubbi che affiorano nel periodo di preparazione e che scompaiono una volta che il processo creativo di uno spettacolo è giunto a compimento. terminate le repliche è come se tutta la vita che si è sprigionata per la scena svanisse. È possibile in qualche modo recuperarla? È possibile documentare in modo integrale questa vita? Raccogliere non solo il testo, ma i messaggi dell'autore, i contributi critici di commento, l'insieme dei problemi sollevati e non risolti, i documenti biografici e le scoperte personali fatte durante il processo creativo? La rivista, che per sua natura può accogliere e accostare facilmente testi frammentari e materiali eterogenei, è la destinazione ideale di questa vitalità in eccesso irriducibile alla forma del libro, e dello spettacolo.

Ces «cahiers» provoqués par la création de nos pièces [...] n'auront ni la prétention ni l'intention d'être comparés à une revue littéraire, ils ne prétendront qu'à présenter, avec l'esprit le plus sincère et le plus «artisan» possible, un intérêt documentaire, un rajeunissement constant de la Foi, et un encouragement obstiné au travail.

Le théâtre peut être considéré comme un des arts les plus vivants [...]. Il naît sous le signe de la communion la plus intime de tous les hommes. Nous y avons

⁴⁶ Jean-Louis Barrault, *Présentation des Cahiers*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, pp. 3-8: 4, traduzione nostra.

consacré notre vie. Ces cahiers, qui ne font que suivre la tradition des *Cahiers du Vieux-Colombier*, de *Correspondance* de Charles Dullin, de *Masques* de Gaston Baty, pour ne parler que de nos maîtres directs, sont donc et ne seront que l'émanation naturelle de notre dévouement à la cause théâtrale⁴⁷.

Con questa *Présentation* Barrault costruisce ponti tra passato e presente, e tra pubblico e attori, ovvero tra la zona invisibile e duratura e quella manifesta e apparentemente effimera del teatro. Fa sua la lezione dei maestri non tanto utilizzando le loro tecniche o preservandone le poetiche, ma ereditando il senso della continuità e della trasmissione, e creando esseri anfibi capaci di abitare la letteratura e la scena come erano stati, seppure in modo diverso, Copeau e Artaud: due esempi di una fuga dai compromessi dello spettacolo che Barrault nella sua lunga carriera cerca di sanare facendo convivere le necessità commerciali con le istanze di una "causa" di cui si dichiara continuamente il depositario. È forse questo il senso profondo delle filiazioni e delle eredità del teatro.

Enfin:

Notre activité n'est pas la seule. Nous faisons corps avec l'activité générale de notre pays et de tous les pays du monde. Non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps.

Le mouvement de Jacques Copeau et du Vieux-Colombier fut une conséquence du mouvement d'Antoine, lequel était une conséquence du théâtre de la fin du XIX^e siècle; celui du Cartel, une conséquence du mouvement de Copeau. De plus, Copeau, le Cartel, ne cessèrent d'être influencés par Stanislawski en Russie, par le théâtre allemand, par Gordon Craig.

Pour notre humble part, nous ne pouvons pas ne pas être influencés par le passé, par l'éducation que nous avons reçue, par l'exemple que certains de notre

⁴⁷ Ivi, pp. 7-8. Per contestualizzare brevemente il solco delle iniziative editoriali citate da Barrault, si tratta di: «Les Cahiers du Vieux-Colombier», rivista legata al teatro omonimo di Copeau, come esplicito passo verso il suo pubblico e «manière de justifier les mises en scène» (Raphaëlle Doyon, *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, in *La construction des patrimoines en question(s)*, édité par Jean-Philippe Garric, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, DOI 10.4000/books.pSORBONNE.7161, pp. 9-42), di cui tuttavia saranno realizzati solo i primi due numeri, tra 1920 e 1921, per le edizioni della «Nouvelle Revue Française» di Gallimard (come è noto, Copeau aveva preso parte alla fondazione della rivista e ne era stato un attivo animatore); «Correspondance», rivista mensile edita dal Théâtre de l'Atelier di Dullin e pubblicata dal 1928 al 1932; «Masques. Cahiers d'art dramatique», pubblicata dal 1924 al 1942 in relazione alla direzione dello Studio des Champs-Élysées curata da Gaston Baty.

génération nous donnent. Nous ne devons pas éviter ces influences, mais au contraire les absorber, les disséquer, les digérer dans l'espoir ambitieux d'en faire notre profit. Encore une fois, c'est «la Chose» qui nous intéresse, c'est-à-dire le théâtre, et non «NOUS»⁴⁸.

Al di là del contributo programmatico di Barrault, il primo numero dei «Cahiers» è in gran parte dedicato a Paul Claudel, che per inaugurare la rivista aveva scritto, ottantacinquenne, il testo *L'enthousiasme*⁴⁹, usando una parola che aveva marcato l'inizio del loro dialogo avviato nel 1937 e maturato negli anni attraverso gli incontri, gli allestimenti, le collaborazioni, le lettere: un dialogo destinato a proseguire anche dopo la morte del poeta, nel 1955, sulle pagine della rivista che tornerà a ospitare scritti di e su di lui⁵⁰. Con Claudel si chiudeva l'autobiografia del 1949 che aveva portato Barrault dal debutto col mimodramma tratto da Faulkner alla messinscena di *Partage de Midi*⁵¹. L'ultimo capitolo delle *Réflexions sur le Théâtre* portava infatti il titolo *De Tandis que j'agonise à Partage de Midi*. Era la sintesi di un percorso tra i libri che lo aveva condotto da Faulkner a Claudel, e tra le pratiche che vanno dall'azione drammatica silenziosa alla messa in scena dell'opera di un autore vivente che segna un rapporto nuovo e fecondo tra letteratura drammatica e scrittura scenica⁵².

⁴⁸ Barrault, *Présentation des Cahiers*, cit., pp. 6-7.

⁴⁹ Paul Claudel, *L'enthousiasme*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, pp. 9-14. Sulla nozione di entusiasmo nel rapporto tra i due si veda Michel Lioure, *Paul Claudel et Jean-Louis Barrault: "Une correspondance passionnée"*, «Bulletin de la Société Paul Claudel», n. 134, 1994, pp. 19-26: 20-21.

⁵⁰ Sulla collaborazione tra i due, cfr. Michel Autrand, *Barrault et Claudel*, «Revue d'Histoire du Théâtre», I-II, n. 189-190, 1996, pp. 159-168.

⁵¹ Il successo di quell'allestimento aveva spinto Barrault a progettare una regia di *Tête d'or*, dramma giovanile di Claudel tanto radicale e legato alla sua esperienza spirituale che il poeta stesso ne aveva a lungo interdetto la rappresentazione. Solo nel 1959 lo allestirà per inaugurare l'Odéon, intrecciando al nome di Claudel le tappe decisive del suo percorso di uomo di teatro. Cfr. *Réflexions sur le théâtre*, cit., p. 97.

⁵² Un bilancio del suo continuo duettare con gli autori drammatici arriva già l'anno successivo alle *Réflexions*, quando Barrault pubblica una sorta di memoria della compagnia dal titolo *Une troupe et ses auteurs* (Paris, Jacques Vautrain, 1950) dove raccoglie, con una logica che anticipa la strategia dei «Cahiers», materiali e testi di e su Shakespeare, Molière, Marivaux, Claudel, Gide, Kafka, Feydeau, Achard, Sartre.

En 1935, il s'est trouvé qu'en présentant une action dramatique tirée de *Tandis que j'agonise*, ce premier spectacle pouvait faire figure de manifeste lancé en vue de réhabiliter l'art du geste.

Il aurait très bien pu se trouver que je monte un premier spectacle faisant figure de manifeste pour une forme particulière de verbe parlé. J'aurais choisi alors *Partage de Midi*, de Claudel.

Il se trouve que *Partage de Midi* est le dernier spectacle que nous avons monté.
[...]

S'il nous était permis de polariser l'art dramatique, comme on polarise la lumière, *Tandis que j'agonise* serait à l'extrême gauche du spectre dramatique et *Partage de Midi* serait à l'extrême droite.

L'art dramatique s'étend entre ces deux cas limites. Geste pur – Verbe pur.

Et à côté de Claudel, *Phèdre*.

Et à côté de Faulkner, *La Faim*.

Et au milieu Shakespeare et Molière.

Ainsi l'art dramatique prend les couleurs de l'arc-en-ciel.

«Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies» comme dit La Fontaine.

Tandis que j'agonise

La Faim

Le Procès,

L'État de siège,

Nuits de la Colère,

Numance

Antoine et Cléopâtre,

Hamlet,

Les Fourberies de Scapin

Les Fausses confidences

La seconde surprise de l'amour;

Amphitryon

Phèdre

Partage de Midi

En quatorze ans, voici donc quatorze œuvres qui nous ont permis de parcourir une première fois le cycle de l'art dramatique.

Il ne nous reste plus qu'à continuer.

Le Théâtre est avant tout un art mouvant. Il faut toujours tout effacer, toujours oublier, toujours repartir à neuf.

C'est la révolution permanente. C'est là son côté passionnant.

Chaque jour on doit naître pour la première fois. C'est là la difficulté⁵³.

⁵³ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., pp. 201-203.

Quello che nel 1949 appare come un bilancio si rivela da subito come un nuovo inizio. La morte dei maestri ne costituisce l'impulso e la condizione necessaria. Nella sua avventura teatrale, come sommariamente tracciato in questa introduzione, si succederanno molte fasi e la rivista raccoglierà segni delle lotte tra le tante rinascite e il desiderio di restare fedeli a sé stessi onorando le proprie origini. La figura di Barrault verrà percepita alternativamente come innovativa e conservatrice, depositaria e traditrice dell'eredità nobile del passato. Animale e uomo. Corpo e parola. Cavallo e centauro lanciati in una corsa irrefrenabile per tutto l'arco del Novecento.

