

Daniele Seragnoli

ALL'OMBRA DEL MAESTRO:
CHARLES DULLIN NEI
«CAHIERS RENAUD-BARRAULT»

Per comprendere il valore sociale del teatro
non bisogna guardare soltanto alle merci,
agli spettacoli prodotti, ma anche alle relazioni
che gli uomini stabiliscono producendo spettacoli.

(Eugenio Barba, *La corsa dei contrari*.
Antropologia teatrale, Milano, Feltrinelli, 1981)

Quando nel luglio 1953 presso l'editore René Julliard appare il primo numero dei «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault», pur con caratteristiche tutte proprie, la pubblicazione si innesta nel solco della solida tradizione delle riviste dei teatri francesi, inaugurata da André Antoine e proseguita, in una prima fase, fino agli anni Trenta del Novecento. Una palestra di teorie e idee da affiancare alla pratica, e viceversa, una “educazione” diffusa, a volte anche solo per brevi o brevissimi tratti, in parte nota ma ancora con ampi spazi di investigazione e analisi. Da Antoine a Jouvet, per riprendere il titolo dell'ormai lontano ma ancora utile libro di André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leur périodique (1887-1934)*¹. I teatri d'arte, appunto, le riviste di registi e attori – Paul Fort, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin, oltre ai due richiamati dal titolo² – lungo

¹ Paris, Éditions Billaudot, 1955.

² Il valore storiografico dei periodici teatrali è andato emergendo attraverso un lungo percorso di ricerca, avviato nel 2002 con le giornate ferraresi *Storia e storiografia del teatro*, oggi. Per Fabrizio Cruciani (atti in «Culture Teatrali», n. 7-8, 2002-2003), che riprendevano una delle attenzioni dello stesso Cruciani. Quel percorso – passato per la fondazione a Parigi del GRIT (Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre, 2011) – trova un riferimento ampio e imprescindibile negli studi di Marco Consolini, il più recente dei quali è *La revue de théâtre comme fait éditorial total*, introduzione a *Il Teatro delle riviste / Le Théâtre des revues. 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner,

una linea che chiaramente tracciò Jacques Copeau con la sua idea di rivista teatrale concepita come strumento di lotta necessario e centrale nella battaglia per il rinnovamento dell'arte drammatica, anche se nei fatti egli non ne realizzò mai alcuna propriamente tale³.

A quell'altezza cronologica Jean-Louis Barrault ha quarantatré anni: affermato e noto è una figura di ampio orizzonte che può godere dell'«eccezionalità dei suoi maestri» e della «straordinaria vivacità degli ambienti politici e culturali in cui è avvenuta la sua formazione»⁴. È un creatore, un organizzatore/operatore culturale, un diffusore dei valori e dei modi non solo del fare ma del pensare il teatro, un «uomo teatro» a tutto tondo⁵, un «artista/intellettuale» per molti versi.

Al 1949 risale la pubblicazione delle sue *Réflexions sur le théâtre*, e il primo numero della rivista che porta il nome per esteso della compagnia (per poi assumere quello più semplice di «Cahiers Renaud-Barrault») e sarà la valida testimonianza di un impegno culturale e di un'analisi storico-teorica abbastanza inconsueti che dell'attore e regista rifletteranno e accompagneranno la vita fino al 1988 «allargandone al contempo le coordinate spazio-temporali»⁶. Di questa pubblicazione per molti aspetti straordinaria e di lunga durata – trentacinque anni di vita per complessivamente centoquindici fascicoli, una miniera ancora da scavare a fondo – altri hanno detto adeguatamente in passato⁷, e dicono oggi meglio e in

Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024, pp. 13-17, volume che raccoglie gli atti dell'omonimo convegno internazionale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2022) e dà dettagliatamente conto dell'intera vicenda di studi. Cfr. anche *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrucci, Acireale-Roma, Bonanno, 2016.

³ Cfr. Marco Consolini, «Un bulletin de travail... et aussi une encyclopédie... et aussi une espèce de théâtre». *Les projets éditoriaux de Jacques Copeau et les revues de Léon Chancerel (1932-1950)*, in *Il Teatro delle riviste*, a cura di Biggi et al., cit., pp. 269-280: 269.

⁴ Francesca Romana Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 13, volume al quale si rimanda anche per l'approfondito primo capitolo, *Jean-Louis Barrault. L'uomo teatro* (pp. 15-59), in cui si traccia un quadro imprescindibile per una conoscenza dell'attore e regista fra arte scenica e numerose relazioni e frequentazioni di ampio respiro culturale.

⁵ La definizione è di Tom Bishop, come ricorda Rietti a p. 43 del libro sopra citato.

⁶ *Ibidem*. Sull'immagine di Barrault «artigiano», «uomo di scena e uomo di libro» e sulla sua riflessione teorica, cfr. l'introduzione a questo Dossier.

⁷ Cfr. Simone Benmussa, *Les Cahiers Renaud Barrault ou un certain ton de liberté*, nel catalogo della mostra *Renaud Barrault*, a cura di Noëlle Giret, Paris, Bibliothèque

modo approfondito nella premessa del presente Dossier, alla quale debitamente si rimanda, le tre studiose Cecilia Carponi, Samantha Marenzi e Francesca Romana Rietti.

È nondimeno qui utile richiamare almeno alcune delle ragioni espresse da Barrault nella *Présentation* della rivista nel numero di esordio quasi interamente dedicato a *Paul Claudel et «Christophe Colomb»*: la necessità di allacciare un contatto diretto e un dialogo col pubblico che vada oltre l'immediatezza dell'applauso e la semplice durata scenica di uno spettacolo; presentare di volta in volta in maniera esauriente la pièce allestita dalla compagnia Renaud-Barrault; sorreggersi sempre sull'esperienza delle generazioni precedenti e dei contemporanei. I "padri" dunque, i predecessori, gli *ainés*, in una filiera che Barrault traccia da Antoine a Copeau e al Vieux-Colombier, al Cartel, all'influenza esercitata da Stanislavskij, dal teatro tedesco, da Craig: «ancora una volta è "la Cosa" che ci interessa, vale a dire il teatro, non il "NOI"». Dunque concedere spazio ai testi del passato, alla lezione dei maestri (subito nel primo numero la lettera aperta indirizzata da Copeau ad Antoine nel 1913), alle inedite suggestioni dei contemporanei. «Cahiers» che, in quanto direttamente connessi alle creazioni della compagnia, non potranno avere la periodicità fissa delle riviste tradizionali, e saranno concepiti «con lo spirito più sincero e più "artigianale" possibile, con interesse documentario, rinnovamento costante della Fede, ostinato incoraggiamento a lavorare»⁸.

Soprattutto va messa in risalto la frase di Dullin che Barrault sceglie come esergo per la sua presentazione:

Una compagnia animata da uno spirito collettivo, una formazione all'altezza delle esigenze del variegato repertorio che dovrà mettere in scena; un repertorio basato esclusivamente su considerazioni teatrali, senza preoccupazioni di estetica d'avanguardia o di novità fasulle: un teatro che chiede di essere giudicato per la totalità del suo lavoro e non per singoli successi.

nationale de France, 1999, pp. 76-84. Cfr. inoltre, per quanto circoscritto al solo tema iconografico, il più vicino contributo di Ariane Martinez, *Cahiers Renaud-Barrault*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 2, 2015, numero dedicato a *Scènes de papier: Les images dans les revues de théâtre (XIX^e-XX^e siècles)*.

⁸ Jean-Louis Barrault, *Présentation des Cahiers*, «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault», n. 1, 1953, pp. 7-8. Traduzione mia, come tutte le successive.

Citazione che significa molto più di uno scontato cordone ombelicale e doveroso atto di gratitudine nei confronti del primo dei maestri incontrato nel 1931 e scomparso da quattro anni⁹. Possiamo invece leggerci un energico e risoluto richiamo ai principi e al “verbo” di Dullin – professati tramite l’azione, le concezioni, la rivista «Correspondance»¹⁰ – raccogliendone in qualche modo la “sincerità” dell’eredità artistica, etica e culturale.

Una dichiarazione di impegno, quella di Barrault, che compendia un’idea condivisa, anzi, l’Idea.

Il Maestro Dullin: dai Karamazov a Volpone

A Dullin e alla sua scuola dell’Atelier, Barrault dedicherà a più riprese e in ambiti diversi testimonianze di ringraziamento, per ricordare non solo semplicemente i modi dell’insegnamento materiale e “tecnico” ricevuto, quanto piuttosto la molteplicità e la ricchezza di un’educazione dell’individuo/attore fondata sul rispetto, sulla crescita interpersonale, sui valori di un fondamentale *esprit* e di un’etica impartita e proficuamente assorbita: l’impronta, il profilo del Dullin *jardinier*, come Barrault sempre lo definirà, “coltivatore” di persone, non soltanto formatore di attori. Si rinvia per questo a sue svariate pagine dalle *Réflexions sur le théâtre* (1949)¹¹, al più tardo *Souvenirs pour demain* (1972)¹². Attestati, scrive Rietti, che:

Pur se vergati da chi ha vissuto in prima persona le esperienze e le emozioni che descrive, rappresentano uno strumento prezioso per comprendere a quale livello la *compenetrazione* e l’*osmosi* tra maestro ed allievo poté realizzarsi. Gli scritti di Barrault [...] offrono la possibilità di capire cosa, dell’insegnamento del maestro,

⁹ Manca uno studio approfondito sui rapporti tra maestro e allievo; non colma la lacuna, nonostante il titolo, il libro di Yves Lorelle, *Dullin-Barrault. L’éducation dramatique en mouvement*, Paris, Éditions de l’Armandier, 2007, di carattere informativo e divulgativo.

¹⁰ Pubblicata dal Théâtre de l’Atelier di Dullin tra il 1928 e il 1932, ed esplicitamente richiamata da Barrault alla fine della *Présentation des Cahiers*, cit., p. 8, insieme ai «Cahiers du Vieux-Colombier» di Copeau e a «Masques» di Baty, di cui si dichiara espressamente di volere seguire la tradizione.

¹¹ Paris, Vautrain (traduzione italiana di Glauco Natoli, *Riflessioni sul teatro*, Firenze, Sansoni, 1954).

¹² Paris, Seuil.

l'allievo abbia interiorizzato, fatto proprio, magari anche trasformandolo in scelte artistiche ed umane diverse, ma possibili solo in quanto nate da quegli impulsi e da quell'educazione, *che fu etica ancora prima che estetica*¹³.

Da Dullin infatti si imparava davvero ad assumere un particolare atteggiamento nei confronti della vita e a «lavorare su di sé come uomo, prima ancora che come attore»¹⁴.

Sebbene la sua presenza nell'intera collezione dei «Cahiers» non sia rilevante quantitativamente, rimarchevole è il contenuto degli spazi e degli interventi che gli vengono riservati. Primo dei quali, nel numero 6 del luglio 1954, è la pubblicazione nella sezione “testi” (pp. 99-120) di uno dei più sintomatici scritti sul suo lavoro attoriale: *À la recherche de Smerdiakov*, redatto nel 1911 da un giovane Dullin alle prime armi e ancora “disordinato”, scritturato per interpretare quel personaggio nell'adattamento teatrale dei *Frères Karamazov* realizzato da Copeau e Jean Croué e diretto da Jacques Rouché al Théâtre des Arts. Pagine oggi sufficientemente conosciute, ma in quello scorcio di anni Cinquanta una novità assoluta poiché del lungo studio analitico che Dullin aveva dedicato alla costruzione del personaggio si conosceva l'esistenza ma se ne lamentava la perdita. In realtà era conservato tra le carte di Copeau, come informa Barrault introducendolo, ed era stato ritrovato da Marie-Hélène Copeau Dasté nel corso della messa in ordine dell'archivio paterno e donato ai «Cahiers»¹⁵.

Lo stringente interrogatorio, analitico e ricco di dettagli e sfumature sia fisiche che mentali, caratteriali e comportamentali, al quale un Dullin scoraggiato e insoddisfatto nel corso delle prove («non sentivo il

¹³ Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., p. 20 (corsivi miei). Alle successive pp. 21-26 si approfondisce il particolare clima che si respirava all'Atelier e dell'autenticità e unicità creativa radicate nella pedagogia di Dullin.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Dopo questa prima pubblicazione il testo sarà inserito sotto un titolo redazionale – *Je fus bien surpris d'entendre une voix...* – nella raccolta di diversi scritti di Dullin curata da Charles Charras e con prefazione di Armand Salacrou, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, voluta dall'Association Charles Dullin in occasione del ventennale della morte dell'attore (Paris, Gallimard, 1969, pp. 9-26). In traduzione italiana, senza alterare il titolo originale, in Charles Dullin, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura e con un saggio di Daniele Seragnoli, presentazione di Fabrizio Cruciani, Firenze, La Casa Usher, 1986, pp. 21-32 (2ª ed. Pisa, ETS, 2005, pp. 136-151).

personaggio») sottopone Smerdjakov, ha un andamento quasi paradossalmente “stanislavskijano”. Una lunga riflessione di lavoro che denuncia la frequentazione con Copeau, il quale vede in lui un caos sì magmatico e necessario di educazione, messa in ordine, lavoro e impegno, ma anche la figura possibile dell’attore “nuovo” e “poetico” necessario all’arte e ai principi di un parimenti “nuovo” teatro, attento ad assorbire ragionamenti e argomentazioni. Al contrario di Dullin, al quale pare che quelle pagine di *recherche* non fossero sembrate in seguito di grande utilità, «pensiamo – afferma Barrault presentandole – che questa forma di dialogo tra l’attore e il suo personaggio possa offrire molti motivi di interesse, sulla sensibilità e sul paradosso dell’attore, ecc. ecc. [...] Vi ritroviamo tutto il fascino del nostro amato maestro»¹⁶.

Certo, un prezioso e dichiarato omaggio, insieme all’intrinseco e più importante significato di “lezione” attribuito a uno scritto su formazione dell’attore e lavoro sul personaggio di oltre un quarantennio prima, ma la cui pubblicazione evidenzia su un più ampio piano generale anche l’efficienza attribuita alla sezione testi/documenti che consolida la natura dei «Cahiers» come presidio culturale e di approfondimento tematico *nel e per il presente*.

A distanza di un anno, nel «Cahier» intitolato *Répertoire et voyages* (n. 9, luglio 1955), Dullin aleggia nuovamente – questa volta in maniera massiccia – attraverso la memoria di uno dei suoi più celebri spettacoli che ne affermò le qualità di regista e interprete: il *Volpone* di Ben Jonson, adattato da Jules Romains (1885-1972)¹⁷ e Stefan Zweig (1881-1942)¹⁸, andato in scena all’Atelier nel novembre 1928¹⁹. Tutta la prima sezione

¹⁶ Alla p. 100 della nota introduttiva siglata J.-L. B.

¹⁷ All’anagrafe Louis Henri Jean Farigoule, socialista, teorico in gioventù dell’“unanimismo” (spirito di unione e di collettività fra i diversi individui), che impronerà buona parte della sua produzione poetica, letteraria e drammaturgica. In teatro è legato soprattutto alla celebre commedia *Knock, ovvero il trionfo della medicina*, resa popolare da Juvet nel 1924, e alla collaborazione con Copeau all’*école* del Vieux-Colombier negli anni Venti.

¹⁸ Scrittore viennese di origine ebraica, tra i più noti in lingua tedesca del primo Novecento; esule, morì suicida in Brasile nel 1942. Suo l’adattamento del *Volpone* ripreso da Jules Romains.

¹⁹ Immediatamente dopo, nel gennaio 1929, sotto entrambi i nomi di Romains e Zweig la commedia viene pubblicata nel n. 91 di «Les Œuvres libres», rivista letteraria all’epoca alquanto nota, avviata otto anni prima dall’editore Arthème Fayard, allo scopo

della rivista (pp. 3-69) è dedicata a quell'allestimento, con testimonianze, ricordi e pagine critiche che ne denunciano un valore documentario ancora oggi significativo²⁰. Il fascicolo accompagna la ripresa pressoché integrale dello spettacolo da parte di Barrault con la sua compagnia al Théâtre Marigny il 27 gennaio dell'anno successivo: lo stesso copione, come le scene e i costumi di André Barsacq (1909-1973)²¹ e le musiche di Georges Auric (1889-1983)²². L'eterna "anima" del passato, si potrebbe dire, che non oscura il presente ma che al contrario viene utilizzata come peculiare opportunità di uscire dall'ombra e di illuminarlo, convalidandolo proprio nel suo volere essere erede di una tradizione duratura nei fatti e nelle idee.

In oltre sessanta pagine prevale soprattutto l'aspetto letterario/drammatico del copione realizzato tramite la commedia di Ben Jonson, con un primo blocco di interventi che si apre con la testimonianza di Jules Romains sulla nascita di *Volpone* nel 1928²³. Riprendendo nei «Cahiers» un articolo scritto all'epoca per la rivista dell'Atelier «Correspondance», lo scrittore ripercorre prima di tutto la genesi del suo intenso rapporto con Zweig²⁴ – autore

di promuovere esclusivamente testi inediti, come denunciava chiaramente il sottotitolo «recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit». Nello stesso 1929 *Volpone* apparirà con la dicitura «en collaboration avec STEFAN ZWEIG d'après BEN JONSON» nel quinto volume del *Théâtre de Jules Romains*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française [Gallimard] (con successive ristampe).

²⁰ Insieme a un piccolo repertorio iconografico altrettanto utile: il manifesto disegnato da André Barsacq, foto di scena di Dullin nella versione teatrale, poi in quella cinematografica del 1941 dove interpretò Corbaccio nel film diretto da Maurice Tourneur fra il 1939 e il 1940 (mentre *Volpone* era Jouvet), una scena dal primo atto nella ripresa al Théâtre Sarah-Bernhardt nella stagione 1944/45, quattro bozzetti dei costumi realizzati da Barsacq.

²¹ Di origine russa (nato a Teodosia), scenografo, costumista e regista tra i più significativi del teatro francese del Novecento. Esordì con Dullin nel *Volpone* del 1928, collaborò poi con Copeau e nel 1940 succedette a Dullin alla direzione del Théâtre de l'Atelier.

²² Compositore francese, tra i fondatori del «Groupe des Six» (1916); autore di musiche per balletto e teatro e di numerose colonne sonore cinematografiche.

²³ *Comment est né ce Volpone*, pp. 3-11.

²⁴ A tale proposito si legga anche il testo della conferenza tenuta da Romains a Parigi e a Nizza nel 1939, *Stefan Zweig Grand Européen*. Pagine originariamente pubblicate a New York, Éditions de la Maison Française, 1941, poi in Jules Romains, *Saints de notre calendrier*, Paris, Flammarion, 1952; oggi riproposte in una delle appendici del volume di Roger Martin du Gard, Stefan Zweig, *Correspondance (1931-1941)*, a cura di Jean-Yves Brancy, Paris, Classiques Garnier, 2025. Conferenza in cui, tracciando un

di un adattamento moderno della pièce²⁵ per il Burgtheater di Vienna – e la comune attrazione nei riguardi di una commedia decisamente «*excitante*», ma «impossibile» quanto a struttura e dialoghi per lo spettatore moderno.

Volpone ha la stessa potenza dei capolavori di Molière, ma non può rivivere, aveva scritto Romaines nel '28, «se non a condizione di essere profondamente rimaneggiato, o, per dire meglio, ripensato e ricreato. Il dialogo stesso, tutto infarcito di allusioni pedantesche, zeppo di letteratura scolastica, è spesso inutilizzabile» (p. 5). Un personaggio, una trama, un clima di intrighi e corruzione da rileggere e contestualizzare nella contemporaneità, e decisamente nelle corde di un attore come Dullin. Da qui il lavoro di limatura, riscrittura, riordinamento dell'azione operato da Romaines *d'après* Zweig. Un adattamento che, non adulterando la natura originaria della commedia (per questo si lascia in evidenza il nome dell'autore Ben Jonson), ne rende diversamente riconoscibile lo spirito, determinandone anche il successo tributato nel '28 da pubblico e critica (compresa la piena approvazione di Paul Valéry). Ragioni che puntellano, sotto il profilo drammaturgico, anche la riproposta di Barrault a distanza di ventisette anni. Accompagnano le pagine di Romaines diversi contributi su di lui e sul suo lavoro teatrale in generale a firma di Paul Blanchart, Madeleine Berry, Marcelle Capron, oltre a un intervento di Armand Pierhal sulla grandezza letteraria e morale di Zweig. Indizi, tutti, dell'inclinazione non solo teatrale dei «Cahiers».

Dopo questo primo blocco si susseguono nella rivista interventi direttamente legati a Dullin e al suo *Volpone* a firma di Fernand Ledoux, Barsacq, Beauchamp e Barrault. Di semplice servizio la pagina del primo, attore di origine belga noto all'epoca soprattutto come interprete cinematografico: una dichiarazione di omaggio a Dullin e ai tempi eroici dell'Atelier.

Di seguito la parte documentaria più interessante anche ai fini di un'odierna ricognizione.

profilo intellettuale dello scrittore austriaco, oltre all'episodio legato al *Volpone* Romaines ricordava anche il legame che si era instaurato tra di loro e che era maturato attraverso la serie dei molti incontri a Parigi, Vienna, nella Berlino di Weimar e in altre città europee, fino a New York e Buenos Aires.

²⁵ Oggi tradotto in italiano con il titolo *Volpone. Una commedia senza amore in tre atti*, a cura di Giorgia Sogos, Carbonia, Susil Edizioni, 2026.

Con *Mes débuts à l'Atelier* (pp. 54-58), Barsacq ricorda infatti il suo esordio da inesperto diciannovenne in qualità di scenografo e costumista per il *Volpone* di Dullin, per il quale progettò un dispositivo all'avanguardia, ardito e pieno di difficoltà materiali per l'epoca, tanto da provocare violenti litigi tra i poco pratici macchinisti del teatro e l'équipe dei costruttori degli apparati scenici. Una rievocazione che convalida il coraggio e la generosità di un Dullin in grado di saper vedere oltre, tanto da fidarsi di un giovane sconosciuto e totalmente privo di esperienza. La tempra del metaforico "giardiniere" emerge dunque anche dalla testimonianza di un Barsacq ormai maturo che ripercorre le tappe del suo avvicinamento a Dullin: dalla scoperta adolescenziale del teatro, quando aveva assistito a una replica dell'*Antigone* all'Atelier²⁶ restando affascinato dalle scene di Picasso e dall'interpretazione di Génica Athanasiou (1897-1966)²⁷; al successivo invio di alcuni bozzetti di scene e costumi a Dullin e il conseguente invito per una visita di conoscenza, nel corso della quale il regista fu prodigo di analisi critica del lavoro e di incoraggiamenti a proseguire, evitando influenze esterne ma sviluppando idee proprie. Da qui una frequentazione durata due anni, nel corso dei quali Dullin si piegava con attenzione sui disegni dell'adolescente Barsacq sempre elargendo utili indicazioni, fino alla prima richiesta di collaborare con Michel Duran, attore e decoratore dell'Atelier, incaricato di realizzare le scene progettate da Jean Hugo nel 1927 per la commedia *Le Joueur d'échecs* di Marcel Achard (1889-1974)²⁸, dal romanzo omonimo dello scrittore francese Henri Dupuy-Mazuel (1885-1962), di recente pubblicazione. Poi il prolungato lavoro autonomo per *Volpone*, la generosa amicizia di Dullin e il suo successivo fraterno interesse nei confronti dei

²⁶ Dicembre 1922, nell'adattamento di Jean Cocteau.

²⁷ Nata a Bucarest da padre albanese (Eugénie Génica Tanase il nome originale, con diverse varianti), allieva di Dullin fin dalla prima compagine dell'Atelier (1921). Li conosce Antonin Artaud intessendo con lui un forte legame affettivo durato un quinquennio, testimoniato da un intenso epistolario in grado di gettare luce sulla vita e soprattutto sulla formazione dell'attore da giovane: Antonin Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou: 1921-1940*, Paris, Gallimard, 1969 (traduzione italiana di Edda Melon: *Lettere a Génica Athanasiou: 1921-1940*, Milano, Rosellina Archinto, 1989).

²⁸ Pseudonimo di Marcel Augustin Ferréol, autore di commedie soprattutto brillanti, apprezzato e popolare a iniziare dal primo successo con i tre atti di *Voulez-vous jouer avec moi?*, messo in scena da Dullin all'Atelier nel dicembre 1923, con lo stesso Achard in qualità di attore.

primi passi di Barsacq regista, la fiducia accordatagli quando Dullin gli chiese di sostituirlo nella direzione dell'Atelier nel 1940. Un profilo in sostanza dell'uomo e dell'artista, non un semplice scopritore di talenti ma un individuo che credeva nei giovani, ai quali concedeva credito non lasciandoli a sé stessi ma aiutandoli a crescere fino alla maturità.

Nel racconto di Barsacq c'è un denominatore che lo accomuna proprio al Barrault, parimenti giovane, ingenuamente audace e desideroso di fare teatro, che nel 1931 scriverà a Dullin chiedendogli un colloquio, ricevendone subito anche lui una risposta affermativa quanto inaspettata. L'episodio è raccontato nelle *Réflexions sur le théâtre* del '49 ed è ripreso da Rietti che lo utilizza per inquadrare la figura di Barrault attraverso una serie di interrogativi utili per mettere a fuoco il suo temperamento e la sua volontà di essere artista. Oltre all'atteggiamento di un Dullin che – dopo avere ascoltato due scene portate a mo' di audizione dal giovane aspirante, veemente e non privo di impeto retorico – finisce con l'accoglierlo alla scuola dell'Atelier senza l'obbligatoria iscrizione a pagamento²⁹. Come non ci fu bisogno di un contratto scritto, roba buona per i commercianti come sosteneva Dullin, affidandosi solo alla parola data, quando Barrault fece il suo debutto come domestico muto nella ripresa di *Volpone* nel settembre dello stesso 1931. Una lezione di vita, anche in questo caso, di etica, di condivisione di ideali. In fondo, è ancora Rietti a ben rimarcarlo, l'atteggiamento di Dullin nei riguardi dei giovani che accettava di incontrare non poteva che essere coerente con quanto affermato nel manifesto programmatico dell'Atelier redatto nel 1921³⁰: dare vita non a un'impresa ma a un laboratorio di ricerca teatrale. Ricerca anche di bellezza autentica contro l'aspirazione al successo commerciale e l'avidità di fare soldi: da qui l'esigenza di trovare uomini risoluti e combattivi, donne semplici e devote, per incentivare un intento educativo strettamente intrecciato con un indirizzo spirituale³¹. Una "rigenerazione", per la quale non si poteva non fare appoggio che sul sostegno di forze nuove e su uno spirito cooperativo e profondamente "morale", nella dimensione più ampia possibile.

²⁹ Cfr. Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., pp. 17-18.

³⁰ Poi riproposto nel 1930 su «Correspondance» all'interno di un articolo intitolato *Mise au point*. In traduzione italiana in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., p. 57.

³¹ *Ibidem*.

La qualità di Dullin è quella del fine e acuto osservatore, col suo «profilo aguzzo e l'occhio vivace» come lo ricorda Barsacq. E la sua è la forma mentale di un maestro che spesso resterà invece interdetto di fronte a tutti gli aspiranti allievi che rivolgendosi a lui dichiareranno di volere fare teatro avendone sentito «la vocazione» fin dalla più tenera infanzia. Ne parlerà, ormai anziano, nel capitolo di apertura dei suoi *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* dato alle stampe nel 1946³², per interrogarsi su quale potesse essere stata la “vocazione” di un fanciullo come lui, cresciuto tra i monti della Savoia, senza conoscenza reale del teatro almeno fino ai diciassette anni. Per poi lanciarsi in un lungo racconto dell'infanzia vissuta nel villaggio di origine popolato da figure di varia natura, di immagini che non scoloriscono nel tempo, di paesaggi, di umori, di atmosfere, di letture, di mille e mille cose estranee al teatro, di “memoria emotiva” in una parola: «da là forse l'odio profondo che nutro nei riguardi della convenzione, del conformismo, di tutto ciò che è, ahimè!, la moneta corrente del Teatro»³³. Implicitamente un ragionamento sulla formazione ed educazione dell'attore.

Siamo in grado di escludere che il bravo “giardiniere” potesse avere scorto come in uno specchio di sé un analogo patrimonio di immagini nella “miniera” mentale di Barsacq e in Barrault, sapendo poi estrarle e coltivarle? D'altronde, almeno per quanto concerne Barrault, sarà un suo frammento a indicare questa possibile chiave di lettura: «Tutta la mia infanzia l'ho passata a vivere storie immaginarie, a prestare un'anima umana a tutte le cose». Leggiamo la frase in *Le lit de Volpone* – secondo capitolo delle *Réflexions sur le théâtre*³⁴ – che Barrault non può certo esimersi dal riproporre (rielaborato) in chiusura della sezione dedicata a *Volpone* nel «Cahier» del 1955³⁵.

³² Paris, Odette Lieutier.

³³ Dullin, *Souvenirs*, cit., p. 27.

³⁴ Cfr. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, cit., p. 24.

³⁵ Dopo le due pagine (59-60) *À l'Atelier* firmate semplicemente Beauchamp (nome di battesimo Edmond), l'attore che interpretò la parte del Giudice nel *Volpone* di Dullin e che qui ricorda alcuni episodi accaduti nel corso delle repliche. Ribadendo inoltre lo spirito di ricerca e sempre innovativo di un artista che, nonostante il successo e i relativi conseguenti incassi, voleva abbandonare lo spettacolo per creare qualcosa di altro, trovare nuovi autori, nuovi talenti. Viene inoltre citata la figura di Georges Seroff, attore di origine russa formatosi alla scuola di Stanislavskij, creatore del ruolo dell'usuraio Corbaccio, ricordato per la sua «straordinaria potenza e verità». È l'attore

Un atto non solo dovuto, in occasione dell'allestimento al Théâtre Marigny, ma che in qualche modo sembra volere chiudere sia pur provvisoriamente un cerchio, oltre a significare la decisiva svolta impressa alla vita stessa di Barrault dal *Volpone* di Dullin: una volta di più *il* Maestro, che appare come creatore di un clima di apostolato, di purezza, di integrità artistica assoluta. Maestro nella misura in cui a permettergli di essere tale è un allievo disposto a donarsi totalmente, col massimo della fiducia: un atto di fede che, come in un processo di metamorfosi, trasfigura in "giardiniera" non il capo compagnia ma l'uomo. Dullin, scrive ancora Barrault, non viveva secondo comportamenti calcolati e differenziati, ma restava sempre sé stesso, nella sua integrità, debole ed eroico, ingiusto e generoso, libertino e scapigliato, crudele e amico, ingenuo e astuto³⁶.

"Il letto di Volpone": *materialmente* il piccolo dispositivo progettato da Barsacq che a chiusura dell'atto finale restava in scena e nel quale il giovane Jean-Louis, povero in canna, dormiva nel chiuso dell'Atelier non potendo permettersi altro; *metaforicamente*, l'energica immagine di un'esperienza che «lungi dall'essere solo un aneddoto, si rivela ispiratrice di riflessioni intorno ad alcuni dei nodi centrali della sua poetica»³⁷.

Riassumendo: il teatro ormai è vuoto, a Barrault viene l'idea di aprire il sipario, resta immobile sul proscenio e si trova immerso in un Silenzio che lo invade, si accovaccia nel letto di Volpone, sogna e ricorda. Si sposa con la Vita del Teatro, racchiusa in una vecchia sala di periferia, e percepisce – in una notte di iniziazione – che tutto il problema del teatro consiste nel fare vibrare quel Silenzio, disgelarlo, risalire la corrente. Il fiume quando sfocia nel mare muore. Occorre allora tornare indietro: alla sorgente, alla nascita, all'essenza. È da quell'esperienza, vissuta come in un clima di mistica ascesi, che Barrault afferma di essere stato costantemente alla ricerca del Silenzio, ritrovandolo in situazioni disparate, tra scene fiammeggianti create da proiettori, davanti o tra mille persone nell'atto di condividere il momento presente. Si palpita insieme

che morirà improvvisamente in teatro nel 1929 nel corso di una prova proprio per la ripresa di *Volpone*, quasi a somiglianza della descrizione dell'agonia del protagonista che il suo Corbaccio faceva a Mosca nel corso del primo atto. Sull'episodio cfr. Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., pp. 152-153.

³⁶ Cfr. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, cit., p. 23, e *Le lit de Volpone* in «Cahiers», n. 9, 1955, p. 61.

³⁷ Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., p. 19.

nell'immobilità, si ritrova il *Silenzio* eccezionale che da solo procura la sensazione fisica del *Presente*, tutta piena di «*silenzio-in-cammino*»³⁸.

Avvertiamo in queste pagine il sorgere dell'Idea: il Silenzio che genera e crea, che origina il concepimento e la nascita di uno spazio interiore. E il letto di Volpone diviene immagine e raffigurazione dell'uomo e maestro Dullin, guida spirituale anche, esorcista e stregone che custodisce segreti e che come un Virgilio orienta l'allievo verso la ricerca dei *propri* segreti intimi. Essenza e potenza dell'Arte.

Les Oiseaux, trent'anni dopo

Il 1985, almeno in Francia, è un anno straordinario sotto il profilo teatrale, dato che ricorre il centenario della nascita di Dullin (Yenne, 8 maggio 1885). Nel quadro di una serie di manifestazioni nazionali, organizzate dall'Association che di Dullin porta il nome³⁹ e dal prestigioso e affermato Centre Français du Théâtre (CFT)⁴⁰, vengono programmati omaggi solenni a Parigi, in Savoia (regione di origine), ad Avignone in occasione dell'annuale festival estivo e alla Cinémathèque. Molti i luoghi destinati a essere sede di spettacoli, mostre, seminari, retrospettive cinematografiche, oltre all'emissione di un francobollo commemorativo e alla pubblicazione di un numero speciale della «*Revue d'Histoire du Théâtre*»⁴¹. Una quantità di eventi che rendono bene la misura della fama

³⁸ Cfr. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, cit., pp. 23-25, e ancora il «Cahiers», n. 9, 1955, pp. 62-63 (le maiuscole sono dell'autore). Cfr. anche Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., pp. 19 e sgg.

³⁹ Fondata nel 1981 da Edmond Desportes de Linières, amico ed esecutore testamentario di Dullin.

⁴⁰ Sezione francese dell'Institut International du Théâtre (IIT/ITI), creato nel 1948 in seno all'UNESCO per favorire gli scambi teatrali internazionali, il Centre Français du Théâtre fu sciolto nel 2000. Da quel contesto nacque nel 1957 il Théâtre des Nations, diretto da Barrault negli anni Sessanta e Settanta e presente in più numeri dei «Cahiers» (n. 58, 1966; n. 61, 1967; n. 79, 1972, quest'ultimo ospita il *Project pour une école critique des arts du spectacle* del 1968). Cfr. Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre. Le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

⁴¹ Si tratta del fascicolo *Charles Dullin/Jules Romains (1885-1985). Deux centennaires* («*Revue d'Histoire du Théâtre*», n. 45, 1985), che ospita nella parte dedicata a Dullin un suo testo inedito, *Poésie et Théâtre*, probabilmente redatto nel 1946-47, un *Hommage* firmato Jules Romains e *Charles Dullin et son école* di Monique Surel-Tupin,

e della popolarità dell'artista morto sessantaquattrenne a Parigi, l'11 dicembre 1949, a causa di gravi patologie al fegato e al pancreas. Quando il furgone funebre lasciò l'ospedale Saint-Antoine dove era avvenuto il decesso tutte le finestre erano gremite di pazienti, infermieri, medici che davano l'ultimo saluto «al loro grande uomo di teatro». Barrault, che in quel furgone vide andarsene anche la sua giovinezza, lo racconta in una pagina dei «Cahiers» che dedica il numero 109 ad Aristofane e a Dullin. Il fascicolo reca la data di fine stampa 15 febbraio 1985, il 26 dello stesso mese al Théâtre du Rond-Point debutta il nuovo spettacolo diretto e interpretato da Barrault: *Les Oiseaux* da Aristofane, nell'adattamento di Pierre Bourgeade (1927-2009)⁴². Come trent'anni prima con la proposta di *Volpone*, anche con *Les Oiseaux* Barrault, cogliendo l'occasione del centenario, intende rendere omaggio al maestro che all'Atelier nel gennaio 1928 aveva messo in scena la commedia con un altro dei suoi memorabili allestimenti.

A differenza di quanto accaduto col *Volpone* del '55, quando Barrault aveva potuto avvalersi di Barsacq nella doppia veste di scenografo e costumista, è passato quasi un sessantennio e i vecchi collaboratori dell'Aristofane di Dullin (Bernard Zimmer, 1893-1964, drammaturgo adattatore del testo originario⁴³; Lucien Coutaud, 1904-1977, scenografo e costumista⁴⁴) sono ormai morti. Nuovi nell'85 sono dunque gli autori dell'adattamento, del dispositivo scenico e dei costumi, mentre si riutilizzano le musiche di scena che Georges Auric aveva composto per l'Atelier, in segno di omaggio al compositore scomparso nell'estate

capitolo del suo *Charles Dullin*, edito come volume monografico nella Collection "Arts du spectacle" dei «Cahiers théâtre Louvain», n. 51-52, 1985.

⁴² Drammaturgo, scrittore, fotografo e giornalista. Prima di *Les Oiseaux* aveva già adattato per Barrault l'*Antigone* di Sofocle, andata in scena il 3 febbraio 1982 al Théâtre du Rond-Point. Cfr. il n. 103 dei «Cahiers» intitolato *À propos de Antigone*, uscito in concomitanza, dove alle pp. 16-31 figura il suo *Histoire d'Antigone*. Altre sue pagine compaiono nei «Cahiers», n. 74, 1971 e n. 111, 1985.

⁴³ Fu autore di commedie rappresentate con successo negli anni Venti all'Atelier e alla Comédie des Champs-Élysées; apprezzato dalla critica e molto attivo anche come sceneggiatore cinematografico dal 1932 al 1956.

⁴⁴ Pittore, incisore, scenografo e costumista. Conobbe Charles Dullin nel 1926 e ne firmò scene e costumi per *Les Oiseaux*; lavorò poi con Michel Saint-Denis e Copeau, e con Barrault (conosciuto all'Atelier nel 1931), in particolare per *Le Soulier de Satin* di Paul Claudel (1943). Un suo *Hommage* in «Cahiers Renaud-Barrault», n. 100, 1980, pp. 29-37.

1983, ma soprattutto per la loro validità quale ancora necessaria partitura scenica nell'idea registica di Barrault. In quello scorcio di XX secolo Aristofane è infatti da lui assunto per il forte significato politico e sociale della sua opera: un "combattente" contro le guerre, contro le ingiustizie, contro il denaro. Tutti fattori e argomenti che Barrault vede assolutamente all'ordine del giorno nel panorama internazionale contemporaneo. Da qui l'attualità di *Les Oiseaux* e la sua pregnanza politica. Significati che lo stesso Dullin aveva del resto colto nel 1928, a breve distanza dalla Prima guerra mondiale i cui effetti e le cui risonanze risultarono ben evidenti nell'adattamento di Zimmer. Una connotazione originaria che, nello sforzo di seguirne le intenzioni, richiedeva obbligatoriamente un lavoro di riscrittura aggiornata e adeguata al nuovo contesto.

Sotto molti aspetti quel fascicolo n. 109 appare un vero e proprio approfondito libretto di sala di accompagnamento culturale e storico-critico dello spettacolo in cartellone. *Métamorphoses – Images – Utopies*, leggiamo nel frontespizio, mentre la copertina reca una titolazione diversa ma inequivocabile: *Aristophane Dullin*, segnalando anche oltre agli autori dei testi interni (lo stesso Barrault, Marie-Claire Pasquier, Juan Piñeiro, Monique Surel-Tupin), la presenza documentaria di tre inediti di Dullin. Una veste e un clima di studio e da "intellettuali", potremmo dire. Non solo perché, a differenza del numero dedicato a *Volpone* trent'anni prima i vecchi compagni di viaggio dell'Atelier e i loro ricordi sono venuti a mancare, ma soprattutto poiché più che di prevalenti memorie "emotive" sembra ora avvertirsi la necessità di uno sguardo critico e oggettivo anche sul lavoro dei maestri, senza per altro rinunciare del tutto ai significati della testimonianza personale. Tra i due poli, tra ricordo e osservazione, si gioca sulle pagine di questo numero 109 il ruolo dell'ormai settantacinquenne Barrault che pubblica due testi: *Les Oiseaux... Aristophane* in apertura (pp. 5-9)⁴⁵, e più avanti *Charles Dullin, jardinier d'hommes* (pp. 51-68).

I due articoli iniziali dell'accademica e saggista Marie-Claire Pasquier e di Juan Piñeiro⁴⁶ hanno chiaramente uno scopo di sistemazione culturale introduttiva funzionale allo spettacolo di Barrault. Cuore

⁴⁵ Da questo articolo sono tratte alcune delle informazioni sopra riportate.

⁴⁶ Rispettivamente *Comme dans un bruissement d'ailes* (pp. 11-28) e *Images* (pp. 31-50).

pulsante di omaggio e di inquadramento della figura di Dullin e della sua regia e interpretazione di *Les Oiseaux* è invece tutta la sezione centrale (pp. 51-111).

Qui subito Barrault, il quale delinea un particolare profilo del *gardinier* Dullin con la ripresa di immagini e considerazioni sull'artista e sull'uomo che indubbiamente non possono avere sapore di novità, rifacendosi a varie pagine dedicate al maestro e all'Atelier già presenti nelle *Réflexions sur le théâtre* e nei *Souvenirs pour demain*, ma che pur tuttavia denunciano la loro efficacia per il lettore contemporaneo grazie al nuovo contesto in cui vengono ora collocate.

Del Dullin, frequentato sotto diverse forme dal 1931 al 1949, Barrault traccia l'aspetto privato (la famiglia di origine a dir poco abbastanza irregolare, la vita giovanile "vagabonda" e avventurosa e spesso al margine, lo spirito bohémien e libertario, quasi imprinting dell'Atelier), ma soprattutto le qualità del "giardiniere" di esseri umani, necessariamente benevolo e severo al tempo stesso. Un maestro che assecondava la crescita eliminando ciò che non funzionava, senza inutili spiegazioni o disquisizioni psicologiche e intellettuali. Viveva nel cuore della terra, nella linfa. Tagliava senza scrupoli, nel lavoro non offriva spiegazioni ma faceva percepire il personaggio per osmosi. Vale a dire grazie a quella sottile attrazione reciproca che alla fine ti fa sentire posseduto da lui, e viceversa. Difficile non avvertire in questa lezione l'eco del prolungato studio e dell'incontro notturno fra il Dullin degli esordi e il dostoevskiano Smerdjakov. Giocava a togliere, ad alleggerire quando vedeva qualcosa di troppo. Possedeva l'astuzia del contadino, rivelando le radici concrete della sua natura di savoiaro. Ma coltivava anche il dono della "verginità" necessario per conservare freschezza e autenticità artistiche, per non cadere nella routine, per preservare quello stupore e quella meraviglia dell'infanzia che «continuano a vivere e a vibrare nonostante lo scorrere degli anni»: questa l'altra lezione appresa da Barrault, memorabile al pari delle sfuriate di Dullin che a volte, nel corso delle ultime prove, lo facevano precipitare fuori dal teatro e correre come un forsennato nel perimetro di Place Dancourt per sbollire l'arrabbiatura, per poi rientrare calmo e riprendere il lavoro. Un carattere per molti versi spigoloso, ma fatto anche di delicatezza e improntato al rispetto della libertà umana anche quando il maestro dissentiva, come ricorda Barrault riportandone diversi esempi: dalla repentina separazione con Artaud (incontrollabile allievo dell'Atelier), al disaccordo con la via imboccata dallo stesso

Barrault alla ricerca di sé, frequentatore degli ambienti del surrealismo, di Artaud e altri, e alle prese col suo primo spettacolo decisamente di rottura, *Autour d'une mère* (1935), nella sala dell'Atelier affittata per cinque giorni a fine stagione. Un debutto dopo il quale, come è ben noto, si registra tra allievo e maestro un decisivo punto di svolta e di separazione ma non di rottura (come gli anni a venire proveranno eloquentemente), marcato da una rispettosa lettera di Dullin – quasi un inno alla libertà e a un impulso a volare con ali proprie – che Barrault ricorda con affetto a un cinquantennio di distanza.

Punto nodale nelle pagine che egli pubblica in quel 1985 è soprattutto il ruolo svolto dalla scuola dell'Atelier nella sua formazione di attore. Una scuola fatta di letture di grandi testi, ginnastica, danza classica, attenzione nei riguardi del teatro orientale, in particolare l'ammirazione di Dullin verso Mei Lanfang e degli attori giapponesi dei quali stimava la capacità di sintesi e di stilizzazione assolute⁴⁷. La ricerca dell'autenticità della sensazione, mette in risalto Barrault, tramite esercizi orientati al percepire senza espressione verbale: paura, dolore, ecc. L'importante ruolo assegnato all'improvvisazione: diventare per esempio un animale (gatto, gallo, pantera, pinguino, corvo, quelli che più affascinavano l'allora giovane allievo). Da questi ricordi emerge in particolare la ventata stanislavskiana portata all'Atelier da Vladimir Sokoloff (1899-1962)⁴⁸, di cui si ricordano gli esercizi di osservazione, come per esempio quello del fiammifero: prima estrarlo dalla scatola e osservarlo *oggettivamente* per alcuni minuti, poi descriverlo; infine l'osservazione *soggettiva*, abbandonarsi a essa fino a sentirsi e “diventare” un fiammifero. Esercizi di improvvisazione che costituiscono una delle attività più rilevanti alla scuola dell'Atelier⁴⁹.

⁴⁷ Su questo specifico punto cfr. Charles Dullin, *Considération sur les acteurs japonais*, «Correspondance», n. 16, maggio 1930, pp. 33-38 (traduzione italiana in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., pp. 145-146).

⁴⁸ Nato a Mosca da una famiglia ebraica ashkenazita, si formò come attore e collaboratore presso il Teatro d'Arte di Mosca; trasferitosi in Germania nel 1923 diede avvio a una carriera cinematografica proseguita poi in Francia dove emigrò a seguito dell'avvento del nazismo. Dopo la significativa presenza all'Atelier di Dullin si stabilirà definitivamente negli Stati Uniti nel 1937, al seguito della compagnia di Max Reinhardt, per dedicarsi esclusivamente al cinema e alla televisione come ammirato caratterista.

⁴⁹ Si veda lo spazio che Dullin vi dedica all'interno dei *Conseils à un jeune élève* nei *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* del '46 (traduzione italiana in Dullin, *La*

Ma la testimonianza di Barrault va oltre, approfondendo la figura di Dullin attore, di cui si rimarkano la ricerca dell'autenticità del sentire, il «mettersi in stato» come urgenza prima di entrare in scena. «Bisognava vederlo dietro le quinte – rammenta – camminare avanti e indietro, ansimare, finché la temperatura psicologica non si fosse alzata fino a raggiungere la tensione della situazione». Quando ciò non accadeva gli allievi, osservandolo di nascosto, lo vedevano sbuffare, cercare un appiglio, guardare tutto intorno fino a scorgere un dettaglio qualsiasi, per recuperare lo stato di grazia e le condizioni del personaggio.

Dopo il testo di Barrault, nelle pagine 71-79 la rivista propone tre scritti di Dullin (fra i numerosissimi editi o inediti), con una presentazione del menzionato esecutore testamentario Edmond Desportes de Linières. Pagine che testimoniano un'ininterrotta riflessione sul mestiere e le esperienze teatrali, le ricerche e la passione: *Pour une mystique de la scène*, articolo del 1946 apparso in origine sull'ormai introvabile periodico «Cavalcade»; una *Causerie sur Racine* (trasmessa alla radio in una data non meglio precisata)⁵⁰; e

ricerca degli dei, cit., pp. 172-179). L'improvvisazione non come uno sterile tentativo di rinnovamento della Commedia dell'Arte, «ma un metodo vivo per insegnare la teoria e la pratica della *recitazione drammatica*, e favorire lo sviluppo della personalità di ogni allievo». Escludendo l'imitazione del maestro (su questo anche Barrault ricorda quanto Dullin fosse drastico e severo), l'improvvisazione infatti «*obbliga l'allievo a scoprire i propri mezzi espressivi*» (ivi, p. 173). L'esercizio, occorre ricordare, nel corso delle prime stagioni dell'Atelier divenne una sorta di icona simbolica della scuola che Dullin abitualmente offriva al pubblico sotto forma di *lever du rideau*: usanza ottocentesca originariamente concepita come presentazione di una «petite pièce» utilizzata per intrattenere il pubblico puntuale, laddove gli spettatori attratti soltanto dalla «grande pièce» avevano per questo la cattiva abitudine di entrare in sala in ritardo. Per Dullin quello spazio di attesa diventa invece un valido strumento per mostrare, con effetto di sorpresa, l'efficacia del suo insegnamento fondato sull'astrazione in opposizione all'obsoleto naturalismo. Significativi saranno, nel ricordo di Lucien Arnaud (suo braccio destro fin dal 1921), gli esercizi di Génica Athanasiou che con la sola espressione del corpo e del viso lentamente si trasformava in una rosa, mentre in una diversa simile occasione Marguerite Jamois (altra stimata allieva e attrice dell'Atelier dal '21), diventò una violetta. Tra l'entusiasmo del pubblico che, preso da quella forma nuova di espressione e poesia, lanciava a sua volta temi come il mare, la rivoluzione, il fuoco, l'acqua stagnante, il sole. Cfr. Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952, pp. 38-40. Cfr. anche Seragnoli, *Charles Dullin: i sintomi, i sinonimi*, in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., pp. 210-214, e inoltre Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., p. 75.

⁵⁰ Il testo originario dattiloscritto è conservato nel Fondo Dullin presso la Bibliothèque de l'Arsenal.

L'esprit de théâtre, note tratte da un quaderno di appunti presumibilmente a sua volta del '46. Con la probabile eccezione della conversazione su Racine sono dunque meditazioni di un Dullin ormai anziano, offerte si direbbe con l'implicito significato di simbolo duraturo e lascito etico e artistico. Testi caratterizzati da denominatori e tratti comuni, da spie e indizi niente affatto secondari.

La sacralità del teatro nella sua complessità, innanzi tutto, ambiente che si intende impregnato di misticismo a salvaguardia del suo significato di raccoglimento, rispetto, spiritualità: un valore assoluto contro ogni genere di materialismo. Idee che Dullin ha professato lungo tutto l'arco della sua vita, ma ancora più forti – possiamo intendere – subito dopo il secondo conflitto mondiale, sovvertitore di regole e di principi morali. Il teatro non può essere un semplice luogo di passaggio, insiste Dullin. Per questo è necessario restituirgli quell'aura mistica che mostra di avere smarrito. Per questo bisogna recuperare e rafforzare il senso e il significato reale della comunicazione fra il palco e la sala, l'attore e lo spettatore: «più questa nozione simbolica dell'edificio consacrato all'esercizio della nostra arte sarà riconosciuto o imposto quando necessario, più saremo gli uni e gli altri educati a rispettarlo in ogni suo più piccolo dettaglio, più il teatro si innalzerà e occuperà il suo posto nella Società» (p. 75). Tutto, in teatro, anche ogni minimo e comune dettaglio dopo l'apertura del sipario contribuisce a creare un'atmosfera vitale e imprescindibile. In questa visione il regista, per Dullin, è considerato alla stregua di un "sacerdote" depositario di una regola e di una disciplina necessarie per trasformare la pratica in esperienza mistica, con ripercussione immediata sul lavoro dell'attore e su uno spettatore "complice" e non distratto o "raffreddato" da ogni genere di rumore fuori scena o di dettaglio o trascuratezza priva di senso. Lo spirito originario della «nobiltà» del teatro come ecclesia e comunità, dunque, luogo di socialità e crescita collettiva.

Potrebbero apparire pagine venate da uno spirito di retorica senile, si potrebbe quasi dire, ma che in realtà denunciano l'assoluta coerenza di Dullin dal 1920 in avanti: dalle annotazioni per un'idea di scuola e il manifesto programmatico dell'Atelier, fino alla conversazione radiofonica sullo «spirito dell'Atelier» tenuta nello stesso 1946, che rammentando l'artista gli inizi concludeva dicendo: «cominciava così la vita rischiosa e precaria di un'impresa disinteressata e il rischio e l'avventura nascevano sempre da questo disinteresse, da questo culto sincero della

poesia, dall'onestà del lavoro e dal disprezzo del denaro»⁵¹. Un *esprit* coraggiosamente manifestato e difeso in ogni circostanza, nonostante le molte vicissitudini e ostilità affrontate nel corso della carriera.

Conversare su Racine, introdotto da due celebri versi di Baudelaire – «*Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté*»⁵² – rappresenta invece per Dullin l'occasione per riflettere (e fare riflettere grazie all'ampia platea radiofonica) su una duplice concretezza del teatro: il significato del linguaggio tragico, il lavoro dell'attore. La sua, va da sé, non è una lettura meramente letteraria, anche se l'esordio è ricco di affondi su forma poetica e contenuti della tragedia raciniana, non mite e psicologica come qualcuno la intende, ma ricca di bellezza e armonia, calma e forza, voluttà e passione. L'uomo di teatro va e vede oltre: un'architettura drammatica sostenuta da due pilastri di pari valore, *le vers et le jeu*, la facciata esterna dell'edificio, la struttura interna dell'opera. Materiali, tutti, che spostano l'attenzione sul vero punto focale della riflessione di Dullin: l'interpretazione, l'utilizzo che l'attore può fare di Racine, nel bene e nel male. Non l'attore tradizionalmente costruito attraverso gli stereotipi, le convenzioni e l'immobilismo radicati nel Conservatoire, la scuola di teatro nazionale e istituzionale per eccellenza. Ma un attore nuovo, allenato alla percezione e alla comprensione, in grado non unicamente di *dire* bene i versi di Racine, quanto piuttosto *jouer* le sue tragedie. E in questo caso l'efficacia del verbo in originale vale più di ogni possibile traduzione, con qualsivoglia eventuale sfumatura: interpretare, recitare, riprodurre, mettere in scena... Un attore consapevole che innanzi tutto deve «capi-
re» per poter «sentire ed esprimere», che deve mettersi al servizio di un personaggio fatto spesso di violenza nei gesti e nel linguaggio: incarnarlo, Racine, dargli il soffio vitale, invece di declamarlo. In sostanza un attore creativo e conscio dei propri modi espressivi e dunque in grado di intraprendere un percorso di ricerca nell'interiorità del personaggio e della situazione, da intendere anche come ricerca entro sé stesso. Una personalità «unica» e non un prodotto seriale.

Dullin, è risaputo, non amava particolarmente la tragedia, e solo nel 1946/47 metterà in scena *Cinna* di Corneille, senza mai affrontare drammi raciniani nel corso della carriera. Parlarne alla radio ha quasi

⁵¹ Cfr. Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., p. 59.

⁵² Dalla poesia *L'Invitation au voyage*.

il sapore di un *ballon d'essai*, un pretesto, una mossa tattica come in effetti appare, per amplificare una volta di più principi ritenuti basilari: i capisaldi del verbo artistico e pedagogico di Dullin, il *suo* essere attore. E i versi tragici e i personaggi di Racine assumono tra le pieghe di una stringente analisi il significato di una opportuna ed efficace *contrainte*, proprio per il loro grado di difficoltà e per lo sforzo che richiedono: una lezione *necessaria* anche oltre gli stretti territori della tragedia classica. Ma anche una lezione offerta, dopo le onde radiofoniche, al lettore dei «Cahiers» nel 1985, prima di chiudere un trittico di scritti con la breve e riassuntiva pagina sull'*Esprit de théâtre*. Una semplice annotazione che tuttavia conferma ancora una volta, anche su un foglio di quaderno, l'intransigente severità di un artista poco propenso a concedere sconti.

L'*esprit*: «pochi lo possiedono, pochi lo coltivano, pochi l'amano» (p. 88). Si vive continuamente immersi nella convenzione e nell'imitazione. Attori, autori, critici, registi, tutti non fanno altro che volgersi indietro e confrontare l'oggi con il passato. Parola d'ordine comune è odiare, criticare, accanirsi ininterrottamente contro la ricerca, allo scopo di appiattire, ammansire, piegare tutto al proprio livello. Così facendo le condizioni creative vengono spente e il teatro finisce con l'essere soffocato come nel clima tropicale di una serra. O, peggio, vittima di iniziative assurde alla ricerca di una originalità a tutti i costi che produce errori per la profonda ignoranza delle leggi drammatiche che, al contrario, quando si è sulla strada giusta, «si conservano intatte anche sotto le forme di espressione più opposte».

La scelta di Desportes de Linières di pubblicare anche queste brevi annotazioni non appare casuale quando leggiamo l'ultimo capoverso: una riflessione sul lavoro di Barrault. Sono certo – scriveva Dullin – che il contributo che egli è in grado di offrire «se perseguito con pazienza, coraggio e totale indipendenza di pensiero, possa aiutare il teatro in generale, procurandogli le modalità espressive che troppo spesso esso trascura quando resta sotto il segno di una verbosità priva di forza e senza ampiezza». E concludeva: «Barrault possiede quello spirito del teatro che si traduce in *azioni* drammatiche ove i gesti e le forme hanno un significato, ove la vita, fuori dalla circostanza e dal balbettio naturalista, si colloca nell'*essenziale* e nell'*ordine*» (p. 89). Righe redatte presumibilmente nel 1946, si è detto, anno della fondazione della Compagnie Renaud-Barrault (che forse fa da sfondo), e a distanza di circa una decina d'anni dalla separazione di maestro e allievo come sopra ricordato. Un opportuno

taglio del cordone ombelicale, la cui efficacia il buon “giardiniere” Dullin sembra ribadire in questa breve nota, al tempo stesso manifestando una certa lungimiranza nell’aver saputo riconoscere in Barrault un allievo esemplare a favore del necessario processo di rinnovamento del linguaggio e dell’arte teatrale: dire e agire, nelle differenze e nelle forme, per uno scopo comune. Ancora una volta l’estetica non disgiunta dall’etica.

Il ricco numero 109 dei «Cahiers» si chiude, almeno nell’ampia sezione dedicata a Dullin, con un contributo di inquadramento storico-cronachistico, *Les Oiseaux d’Aristophane chez Monsieur Dullin*, a firma di Monique Surel-Tupin (pp. 91-111). Quasi a voler precisare la configurazione dell’omaggio riservato all’artista nell’occasione del suo centenario: Barrault introduce, Dullin parla, Surel-Tupin contestualizza e descrive con lo sguardo della studiosa. Tale infatti risulta essere l’autrice in quel 1985, fresca di recenti studi universitari dai quali sono ricavati diversi ragguagli presenti nel suo articolo⁵³.

Della molto apprezzata e celebre rappresentazione del 1928, che Dullin negli ultimi anni di vita in un quaderno di annotazioni private includerà in tutto o per singoli aspetti tra le sue realizzazioni migliori⁵⁴, Surel-Tupin offre un quadro ampio ed esaustivo facendo ricorso a pagine critiche e testimonianze dell’epoca. Una lunga narrazione la sua, allo scopo apparente di equipaggiare lo spettatore contemporaneo con materiale di contestualizzazione ormai sedimentato nella “storia”, e di utile confronto per una lettura dell’allestimento barraultiano, nella sua originalità e non come scontato remake. La celebrazione del maestro da un lato, la convalida di sé allievo nel presente, si potrebbe dire. Del quasi “legendario” spettacolo di Dullin si rievocano le intenzioni registiche: dalla sostanziale ammirazione nei confronti di un Aristofane in grado in tutta la sua opera di congiungere “poesia” e “meraviglioso”, mondo reale e immaginazione; al minuzioso lavoro dello scenografo e costumista

⁵³ Cfr. Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 voll., edizione della tesi di laurea discussa nel 1979 all’Università di Paris III, relatore Denis Bablet. Già allieva dell’École Charles Dullin, l’autrice riorganizzò diversamente la ricerca nel 1985, sotto forma di monografia edita dai «Cahiers théâtre Louvain» (cfr. nota 41).

⁵⁴ Insieme a *Chacun sa vérité* di Pirandello, *Jules César* di Shakespeare, *Plutus* di Aristofane, *Le Faiseur* di Balzac. L’annotazione apre il contributo di Surel-Tupin a p. 91 della rivista.

Lucien Coutaud e del giovane Bernard Zimmer incaricato dell'adattamento del testo, fino all'esigenza di una partitura musicale – di Georges Auric – per potere dare vita alle atmosfere di circo/commedia musicale che Dullin vedeva come chiave di volta della sua idea registica.

Con dovizia di dettagli, grazie anche alla ricca documentazione d'archivio del fondo Coutaud, l'autrice si inoltra in una ricostruzione dell'evento (combattendo anche contro l'impossibilità di ricostruire uno spettacolo dopo il suo divenire), valida nel momento in cui più che fare “vedere” il passato riporta in vita il clima e le atmosfere che alimentarono quel 1928: la luminosità e i colori, gli elementi registici essenziali, l'enorme successo popolare e di critica dello spettacolo, la sua lunga durata in cartellone, i molti episodi e non solo che fecero da cornice, soprattutto la forza dello spirito di gruppo che animava l'Atelier, il laborioso impegno fisico degli attori per “trasformarsi” in uccelli (la qualità della scuola), i significati simbolici e la concezione anche politica e “anarchica” che Dullin a pochi anni dal termine del primo conflitto mondiale marcò in un copione già di per sé in tal senso orientato (l'idea di mettere in scena *Les Oiseaux* risale almeno a due anni prima).

In definitiva quel fascicolo 109 dei «Cahiers», nell'introdurre il nuovo allestimento di *Les Oiseaux* realizzato da un Barrault ormai anziano, irrobustisce il dialogo tra il passato e il presente come fattore di alimentazione e stimolo: un muro portante per essere attori consapevoli, ma anche lettori/spettatori informati e dotati di una *correspondance* di dulliniano sapore. In sostanza: una crescita reciproca e collettiva, all'ombra del vecchio *jardinier*.

Per concludere: la “grande fucina” e oltre

Sin qui, con disparità di materiali, è emerso un Dullin soprattutto “raccontato” attraverso le pagine che i «Cahiers» strettamente gli dedicano, tra memorie, sguardi riconoscenti e affettivi, fatti e aneddoti, ricostruzione di eventi, con qualche affondo critico di contestualizzazione ormai “storicizzata” o definizione del suo pensiero di riflessione concettuale quando gli si concede direttamente la parola. È un Dullin *in presenza* che offre la possibilità di sviluppo di incroci e noccioli tematici impliciti nella narrazione e suscettibili di studi, isolando in qualche modo un ventaglio di parole chiave tra di esse collegabili o anche solo

singularmente estensibili. Ma c'è anche un "altro" Dullin nei «Cahiers», sotteso, *nascosto* e *indiretto*, che emerge trasversalmente – quando si osserva con sguardo obliquo e disallineato – tramite pagine, numeri di rivista, tematiche, in cui egli non compare tangibilmente ma dove contenuti e argomentazioni ne rivelano comunque l'essenza. Potremmo dire individuando lo spettro, meglio l'*esprit*, l'imprinting che un personaggio di quel genere e artista di razza ha lasciato sul teatro e sulla cultura del suo tempo e degli anni a venire, non tanto attraverso gli spettacoli, quanto piuttosto grazie alla cerchia che si era formata attorno a lui e all'Atelier, ai suoi fondamenti pedagogici e ai molti allievi.

È la vasta ombra del *jardinier* Dullin, l'ampio parco ricco di una fitta vegetazione di allievi, collaboratori di vario genere, personaggi della cultura che negli anni ha avuto nascita tramite suo e che attecchirà nel teatro francese fino a estendersi in qualche modo e in diverse occasioni con proprietà transitiva anche sui «Cahiers Renaud-Barrault». Il "giardino", l'*hortus*, creatosi nell'ambito di un *esprit nouveau* al quale Copeau dà avvio e in cui Dullin e il suo Atelier avevano trovato ragione di essere, ma anche o soprattutto contribuendo ad alimentarlo e farlo crescere: una "grande fucina" che ha animato e reso feconda la Francia tra le due guerre mondiali e oltre, e tanta parte della civiltà teatrale non solo francese, un patrimonio, un *heritage* indelebile, un'aria "sana" e salubre⁵⁵.

Emergono da ciò con maggiore acutezza plurime domande, per esempio sulle urgenze e necessità indotte dal *milieu* che fa da sfondo, grazie proprio alla forza dell'*esprit nouveau* procreato da quella temperie teatrale ("incubatore", *locus*) in cui nasce e si forma anche Barrault. Nel suo caso diventa per questo ancora più emblematica l'immagine del "letto di Volpone". Ma è ambiente che anche plasma ed educa l'alveo di una rivista come i «Cahiers» da cui scaturisce un complesso delta di

⁵⁵ *Esprit nouveau* inaugurato da Copeau è la definizione con cui Léon Moussinac chiude la prefazione del primo volume (1850-1914), di una divulgativa e tematica *Encyclopédie du théâtre contemporain*, diretta da Gilles Quéant, Paris, Les Publications de France, 1957. Definizione che darà il titolo due anni dopo, firmato F.T. (Frédéric Towarnicki, pp. 7-12), al capitolo di apertura del secondo volume (1914-1950), dedicato ai *grands animateurs* che hanno popolato e vivificato Parigi fra le due guerre mondiali: *L'âge d'or de la scène française et européenne*, Paris, Olivier Perrin, 1959. Tomo introdotto non casualmente da un'intensa e appassionata *Préface* di Jean-Louis Barrault, testimone e osservatore privilegiato.

spie e di indizi da cogliere per quello che direttamente o tacitamente possono significare. Con il sottinteso invito ad afferrarne la natura, non superficiale o indeterminata: non guardare il dito ma la faccia della luna che esso sembra voler indicare e il suo lato nascosto. E là in alto, spesso, un sistema di satelliti che gravitano nello spazio della storia, della memoria, delle relazioni tra cose e persone, nelle loro affinità ma anche nelle differenze, negli accumuli e nelle sottrazioni. Dove Dullin, anche quello “invisibile”, *dice e indica*.

Sono la natura e la qualità stessa delle riviste di teatro, soprattutto quelle generate dalle compagnie e che ne accompagnano la vita, a suggerire una tale direzione. Ma è anche, più in generale, il presupposto e il fondamento dell’oggetto “rivista” in sé: «luogo di domande, di riflessioni, di confronti, di coraggio, di prolungamento della scrittura e della lettura, di aperture verso l’ignoto» e «sinonimo di libertà». Così si esprimeva Simone Benmussa⁵⁶ nel 1985, esponendo una serie di *Soirées des Revues* organizzate dai «Cahiers» presso gli spazi del Petit Rond-Point⁵⁷.

Delle riviste *di teatro e dei teatri* in particolare basta scorrere ancora una volta gli indici, le impostazioni estetiche, la stessa forma materiale, segnalando nuovamente André Veinstein insieme soprattutto all’ormai consistente mole di lavoro e riflessione critica che si è accumulata nell’ultimo venticinquennio (cfr. nota 2). Esse costituiscono un «fatto editoriale totale», nella loro complessità e natura, ma anche un oggetto di indagine a sé stante in quanto espressione di un «organismo vivente» e luogo di riflessione e produzione del pensiero teatrale⁵⁸.

I «Cahiers Renaud-Barrault» non concedono eccezioni e sconti, né potrebbe altrimenti essere. Una forma la loro, come si legge

⁵⁶ 1931-2001: stretta collaboratrice della compagnia Renaud-Barrault e componente della redazione dei «Cahiers» dal 1957 prima di diventarne caporedattrice nel ’65 (su di lei si veda la nota 3 dell’introduzione a questo Dossier).

⁵⁷ Cfr. la *Présentation* dell’iniziativa, nel n. 110, 1985 dei «Cahiers», p. 102: incontri che ospitano in rapida successione una quindicina di responsabili di riviste di letteratura, poesia, psicanalisi, filosofia, arte, scienze sociali, a contrassegnare l’ampia inclinazione dei «Cahiers» e della compagnia di cui sono immagine identitaria, innestandola nei confinanti territori di culture collaterali.

⁵⁸ Cfr. Consolini, *La revue du théâtre comme fait éditorial total*, cit., p. 14. Dello stesso studioso cfr. anche le più approfondite considerazioni in *Per una storia delle riviste teatrali: periodizzazioni e ricerche*, in *Riviste di teatro e ricerca accademica*, cit., pp. 47-68: 49-52.

nell'introduzione a questo Dossier che, similmente alle altre analoghe pubblicazioni e a differenza di volumi e monografie, «può accogliere e accostare facilmente testi frammentari e materiali eterogenei», destinazione ideale della vitalità in eccesso fatta di domande, ricerche e dubbi che si scatenano quando «il processo creativo di uno spettacolo è giunto a compimento», e «irriducibile alla forma del libro, e dello spettacolo»⁵⁹.

Sotto un simile profilo le tracce, le spie indiziarie (a partire dall'esergo) fornite da Dullin e dal suo Atelier nei fascicoli dei «Cahiers» presi in considerazione all'interno di questo articolo possono davvero offrire un esemplare e ampliabile quadro di nodi tematici, di passaggi, svolte e intersezioni, capaci di sviluppi in molte direzioni. Quasi a macchia d'olio, in orizzontale, ma anche in verticale, con il progressivo costruirsi di una mappa orientativa concepita come struttura ad albero "storiografico" aperto i cui intrecci e le cui ramificazioni non siano chiusi ma organizzati verso possibili estensioni e incrementi. Ed è dalla somma di questo primo Dullin, palese, con il secondo, quello che si è definito "nascosto" e "indiretto", che possono uscire le maggiori potenzialità.

Basti qui un solo esempio: il tema scuola e relativa formazione, nella loro concretezza o nelle tensioni dell'utopia e con estensione anche extra teatrale, ravvisabile nei «Cahiers» grazie a quei riferimenti a progetti realizzati, o anche solo semplicemente ideati, che sotto varia misura riconducono al nome di Dullin, partendo proprio dai cardini e dai fondamenti del suo insegnamento e della école de l'Atelier.

Nel 1946 l'EPJD: acronimo dell'associazione cooperativa Éducation Par le Jeu Dramatique, che dà avvio a una scuola progressista orientata a fare nascere attori ma anche educatori "popolari". Progettata da Jean-Marie Conty⁶⁰, si protrae fino al 1952 coinvolgendo Barrault (con Roger Blin, Claude Martin, Marie-Hélène Dasté, André Clavé, Jean Vilar e diversi altri di ceppo dulliniano), e in vari modi appare improntata agli insegnamenti dell'Atelier: con un profilo di strumento utopistico

⁵⁹ Cfr. l'introduzione a questo Dossier.

⁶⁰ 1904-1999: poliedrico personaggio – ingegnere, sportivo, aviatore – certamente di secondo piano oggi, analogamente ad André Frank, entrambi però da approfondire considerando tra le altre cose le loro relazioni con Artaud, nel e dall'ampio mantello dell'Atelier.

di trasformazione della persona e del mondo⁶¹, e con un corollario di presupposti all'epoca decisamente all'avanguardia per la sua visione di formazione olistica dei quadri imprenditoriali e industriali tramite percorsi teatrali che solo decenni dopo troveranno qualifica e consistenza nei territori del teatro cosiddetto sociale.

Qualche anno prima si era assistito al lavoro realizzato dall'Association Travail et Culture (TEC), nata nel periodo della Liberazione (1944) allo scopo di divulgare idee e iniziative di educazione popolare ed esperienze artistiche per mezzo di progetti teatrali, tra i quali nuovamente una scuola. Anche in questo caso emerge il ruolo di Conty che chiama Dullin a fungere da figura chiave nel comitato artistico e come punto di riferimento centrale di un TEC che annoverava suoi allievi come responsabili di vari insegnamenti⁶². E ancora l'idea di scuola che in ben diverso campo e aspetto e periodo storico approderà sulle pagine dei «Cahiers» nel *Projet pour une école critique des arts du spectacle* del 1968, nell'ambito del Théâtre des Nations (cfr. nota 40).

A complemento è opportuno fare riferimento anche a un eloquente inedito documento: una lettera che Barrault invia a Dullin il 9 novembre 1939, della cui segnalazione e messa a disposizione debitamente ringrazio le tre curatrici di questo Dossier⁶³. Uno scritto lungo e articolato, e si presti particolare attenzione alla data, in cui Barrault espone al maestro un progetto di scuola orientato alla formazione dell'attore su base teorica e pratica. In sintesi: un piccolo gruppo di allievi; attività centrata su esercizi di respirazione non tanto in termine tecnico ma come ricerca di armonia col corpo; esercizi posturali; lavoro su “gamme corporee” e ritmi; allenamento delle facoltà intellettuali tramite esercizi di concentrazione; spiegazione dei testi facendo leva su immaginazione e improvvisazione; canto e danza.

Solo un esempio si è detto, utile come possibile indicazione di indagine tematica intersecata su più livelli: in questo caso sulla scorta di

⁶¹ Ne parla un capitolo di Lorelle, *Dullin-Barrault*, cit., pp. 165-204. Ma oggi, per via di notevoli addentellati brasiliani negli anni Cinquanta, cfr. soprattutto Ismael Schefler, *Educação pelo Jogo Dramático (EPJD): uma escola de teatro francesa*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. X, n. 2, 2020, pp. 1-32, DOI 10.1590/2237-266090984, con ampio e aggiornato apparato bibliografico.

⁶² Ivi, pp. 5-6.

⁶³ La lettera è conservata tra i materiali d'archivio del fondo Renaud-Barrault presso la Bibliothèque nationale de France: FOL-COL-178(1).

una vocazione/indirizzo di stampo pedagogico da leggere come sensibile denominatore comune fra uomini non solo di teatro.

Infine: realtà, contesti e situazioni diverse che ribadiscono il valore patrimoniale di una rivista che è miniera, ricca di materiali differenziati che indicano gallerie e cunicoli, appartenenze e inclusioni, attinenze e differenze, in zone sovrapponibili o limitrofe, ma non tra di loro estranee. Non certo per edificare “diversamente” monumenti stabili e “definitivi” (quanto improbabili nel tempo), ma visioni problematiche che pongano in essere domande, questioni, dubbi. Il lavoro dello storico *tout court*, ma ancora di più la ricchezza di una storiografia ad ampio spettro, con tutte le potenzialità offerte da una rivista di compagnia teatrale come i «Cahiers», in grado spesso di proporre, formulare e rielaborare il *verbum* dei maestri.

Solo uno studio complessivo potrà probabilmente rendere conto a fondo del proiettarsi della vasta ombra del maestro e *jardinier* Dullin sulle sue pagine (meglio, nelle menti degli ideatori)⁶⁴, pur senza enfatizzarne o esagerarne la presenza e l'impronta nella lunga durata di pubblicazione. Immagini destinate per forza di cose a sbiadirsi, ma non ad annullarsi, a mano a mano che ci si allontana dalla breve distanza della sua scomparsa, da quella di Copeau, di Artaud, da quegli iniziali anni Cinquanta che vedono ancora in vita molti dei collaboratori dell'Atelier e dei coevi e correlati ambienti teatrali francesi.

Con l'implicita necessità di «trovare il passo per uno spirito nuovo che sappia valorizzare» l'eredità dei maestri, degli *ainés*, senza però «restare impigliati nella loro storia»⁶⁵.

Un impegno per Barrault e per i «Cahiers»: escludendo tradimenti o apostasie nei riguardi della nascita teatrale originaria e della sua forte tradizione.

⁶⁴ Compreso il non trascurabile collaboratore André Frank degli anni iniziali; cfr. in maniera più dettagliata la nota 2 dell'introduzione a questo Dossier.

⁶⁵ *Ibidem*.