Cecilia Carponi

MANTELLI E OMISSIONI
LE VIOL DE LUCRÈCE NEI «CAHIERS RENAUD-BARRAULT»

Ricordi per domani

Nel capitolo dedicato alla sua *Éducation première* nelle *Réflexions sur le théâtre*, finito di stampare nel novembre 1949, Jean-Louis Barrault iscrive la visione dello spettacolo *Le Viol de Lucrèce* tra le sue «più grandi gioie di teatro»[1]. Lo spettacolo, scritto da André Obey per la Compagnie des Quinze e che aveva debuttato al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi il 12 marzo 1931 con la regia di Michel Saint-Denis, torna nella capitale francese – dopo una breve tournée svizzera – dal 19 al 26 maggio dello stesso anno, all'interno della stagione del Théâtre de l'Atelier diretto da Charles Dullin. È nel corso di questa ripresa parigina che il ventenne Jean-Louis, allievo della scuola di Dullin da neanche quattro mesi, vi assiste come spettatore. A quasi due decenni di distanza, nel primo dei suoi volumi di «ricapitolazione rapida degli anni»[2], Barrault – uomo di teatro ormai consacrato in Francia – arriva a definirlo «problema risolto»[3]:

> I due recitanti, Suzanne Bing e Bovério, mi parevano dar l'esempio di una vera dizione. Il problema del verbo, da loro e dall'autore, mi sembrava essere abbordato con la più grande franchezza e sembrava dare i migliori risultati.
>
> Il problema della plastica mi sembrava risolto da M.H. Dasté, così bella in Lucrezia, e da Maistre, perfetto Tarquinio. La messa in scena mi sembrava vera, esatta. L'opera mi sembrava nobilmente brandita. Era vigorosa e musicale.
>
> Che Copeau abbia avuto l'audacia di andarsene a Pernand con i suoi «allievi», la sua scuola, e che questa scuola abbia permesso lo sbocciare di una Compagnia

[1] Jean-Louis Barrault, *Riflessioni sul teatro* [1949], a cura di Glauco Natoli, Firenze, Sansoni, 1954, p. 34.

[2] Ivi, p. 8.

[3] Ivi, p. 34.

come la Compagnie des Quinze, era per me l'esempio di tutto ciò che poteva esserci di più incoraggiante.

Così l'Atelier mi procurava il più puro metodo di lavoro, il più sicuro, e tanto vicino a Dullin quanto nelle nostre relazioni con gli attori dei Quinze, che vedevamo molto, mi bagnavo in un bagno di onestà professionale.

Tecnicamente, avevamo poche occasioni di fare rapidi progressi, ma moralmente l'innesto che si faceva su di noi era della migliore qualità. Quell'apporto lo considero ancora oggi come inestimabile.

È comparabile all'educazione che riceve un bambino durante i primi dieci anni della sua vita[4].

Quel volume, pubblicato all'indomani della scomparsa di Antonin Artaud (4 marzo 1948), e in concomitanza con quelle di Jacques Copeau (20 ottobre 1949) e Dullin (11 dicembre 1949) – tre figure cruciali per il suo percorso –, vale come riepilogo genealogico. Attribuendo allo spettacolo dei Quinze la funzione di «solo risultato tangibile e professionale di una scuola di teatro» che abbia veramente conosciuto[5] (si riferisce ovviamente alla scuola del Vieux-Colombier), Barrault, non ancora quarantenne, compie l'operazione in cui Ferdinando Taviani riconosceva la cifra dell'artigianato teatrale: l'invenzione di una tradizione, di un «mantello con cui coprirsi» per legittimare il proprio lavoro[6].

Dodici anni dopo l'uscita delle *Réflexions*, nel gennaio 1961, quella «gioia» trova una traduzione esplicita sul piano della regia: la messinscena di *Le Viol de Lucrèce* con la sua compagnia, accompagnata dalla ormai consueta pubblicazione di un numero dei «Cahiers Renaud-Barrault» dedicato allo spettacolo, alla cui analisi è consacrato questo saggio[7]. Come vedremo, attraverso un piano editoriale composito e stratificato,

[4] *Ibidem*.

[5] Ivi, p. 33.

[6] Riprendo qui un'espressione utilizzata da Ferdinando Taviani durante una lezione sul metodo storico tenuta presso la Sapienza Università di Roma il 4 aprile 2014: «Fare storia del teatro vuol dire creare il mantello, la coda. La domanda che dobbiamo porci è: a che tradizione appartiene? Gli artigiani del teatro devono sempre inventarsi un passato, un mantello con cui coprirsi e quindi legittimarsi. Infatti, la necessità della storia del teatro è dovuta al bisogno di legittimare e nobilitare le pratiche, per diventare vivente reliquia di un teatro del passato».

[7] Si tratta del fascicolo n. 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault», uscito nel febbraio 1961. Nel volume, rispecchiando la stagione della Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, il titolo di Obey è accostato a *Mais n'te promène donc pas toute nue* di Georges Feydeau.

il fascicolo intercetta e delinea una rete di filiazioni pedagogiche, drammaturgiche e relazionali che risale direttamente al Théâtre du Vieux-Colombier, individuato come sorgente della tradizione nel solco della quale Barrault si colloca, omettendo o trascurando il lavoro dei Quinze.

Assumere il fascicolo come "lente" consente di prenderlo in esame in una duplice valenza: da un lato, quella più evidente di deposito documentario dei processi culturali alla base della rappresentazione; dall'altro, quella di dispositivo critico capace di convocare esplicitamente una linea genealogica precisa. Linea che il giovane Barrault aveva incrociato all'Atelier nel 1931, e che trent'anni dopo il Barrault delle istituzioni, a poco più di un anno dalla sua nomina alla direzione dell'Odéon-Théâtre de France[8], sceglie quasi come dichiarazione programmatica. *Le Viol de Lucrèce* detiene per lui, ben al di là della pièce in sé, la forza di un'ipostasi capace di ricollegare il suo «théâtre total» non tanto al teatro "epico" della Compagnie des Quinze che lo aveva messo in scena per la prima volta[9], quanto alle sperimentazioni di Copeau, nel segno seppur indiretto del nō *Kantan* del 1924, saggio mitico dell'École du Vieux-Colombier, in realtà mai presentato al pubblico.

L'affondo sul numero esaminato, insieme agli altri saggi che compongono il Dossier, mira a costituire un caso esemplare e di partenza, potenzialmente estendibile all'intera serie dei «Cahiers Renaud-Barrault», rivista da rileggere ben oltre il proprio orizzonte autoriferito. Nelle pieghe del lavoro editoriale, che corre in parallelo a quello scenico, si conservano le tracce di un crocevia culturale fatto di relazioni, di scambi, di collaborazioni: un luogo dove ambienti diversi confluiscono e si intersecano, dove le pratiche del corpo e quelle drammaturgiche si incontrano, si riformulano e si influenzano a vicenda. Un crocevia che attraversa l'Europa,

[8] È André Malraux che, il 9 aprile 1959, annuncia la riorganizzazione dei teatri nazionali, nominando Claude de Boisanger alla Comédie-Française e Barrault all'Odéon.

[9] Sono diverse le occasioni in cui Barrault affronta l'idea del «théâtre total»; tra gli articoli più rilevanti, si segnala senz'altro *Le Phénomène théâtral*, pubblicato nel numero 20bis dei «Cahiers Renaud-Barrault», proprio nel 1961, nel mese di ottobre (pp. 101-127). Sulla questione, si rimanda al saggio di Vincenzo Mazza presente all'interno di questo Dossier, e a Id., *Jean-Louis Barrault*, Arles, Actes Sud, 2020, pp. 55-66. Per quanto riguarda il teatro della Compagnie des Quinze, a definirlo "epico" è Michel Saint-Denis (in *Teatro. La riscoperta dello stile* [1960], a cura di Cecilia Carponi, Roma, RomaTrE-Press, 2025, p. 88, DOI 10.13134/979-12-5977-460-6), che ne era stato fondatore, direttore artistico e regista.

valicandone i confini, e che eccede i termini cronologici della rivista (1953-1988): i «Cahiers» guardano costantemente all'indietro, ai decenni di formazione dei loro protagonisti, e insieme lavorano – raccogliendo, ripubblicando, trasmettendo – per una posterità che li oltrepassa.

Il percorso di queste pagine segue cinque tappe. Si parte dall'anatomia del fascicolo 33: l'architettura, le scelte editoriali compiute dal direttore e dalla redazione e, soprattutto, i silenzi deliberati ed estremamente significativi. Si passa poi allo spettacolo dei Quinze del 1931, grande assente del fascicolo, per analizzarne la grammatica scenica – il ruolo dei *récitants* e del coro, così come l'uso delle maschere. Da lì si risale al retroterra fondativo della messinscena: il nō *Kantan*, saggio a cui gli allievi dell'École du Vieux-Colombier avevano lavorato nel 1924, matrice mai giunta al pubblico eppure feconda. Si arriva quindi alla ripresa di Barrault del 1961 all'Odéon, e ai problemi che la caratterizzano. La tappa conclusiva torna sul fascicolo, questa volta considerato come dispositivo critico: un dispositivo attraverso il quale i «Cahiers» costruiscono, dichiarano e legittimano una precisa linea di discendenza. Una filiazione che il quaderno fa risalire a Copeau, ma di cui omette i passaggi intermedi – l'École, i Copiaus, i Quinze, e la generazione che li aveva animati. È in questo scarto, fra "mantelli con cui coprirsi" e rimozioni, che si gioca il senso dell'operazione.

Costruire una genealogia: il fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» (1961)

Pubblicato a Parigi nel febbraio 1961[10], il numero 33 reca in copertina e sul frontespizio la titolazione generale *Répertoire IV*, indicazione che colloca il fascicolo nel quadro di una serie inaugurata sette anni prima. A partire dal 1954, infatti, la rivista aveva messo a punto una prassi editoriale ricorrente, basata sul periodico bilancio del repertorio, dedicando al tema un intero numero[11]. Il primo di questi quaderni, *Répertoire et voyage* (n.

[10] A quest'altezza cronologica, la rivista pubblica ancora presso l'editore René Julliard; il passaggio a Gallimard è del 1965. Sulle vicissitudini editoriali dei «Cahiers Renaud-Barrault» cfr. l'introduzione del presente Dossier.

[11] Pratica che proseguirà negli anni successivi con altre tre occorrenze: *Répertoire contemporain*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 54, 1966; *Répertoire international*, n. 55, 1966; *Nouveau répertoire*, n. 77, 1971.

5, 1954), si chiude con un articolo programmatico dello stesso Barrault, *Depuis octobre 1946* (pp. 47-88), che disegna il bilancio dei primi sette anni trascorsi al Théâtre Marigny; il fascicolo, inoltre, ospita per la prima volta nei «Cahiers Renaud-Barrault» un contributo di André Obey[12]. Il numero *Répertoire et voyage, 2* (n. 9, 1955), invece, ruota attorno allo spettacolo *Volpone*, con un'ampia sezione iniziale dedicata alla memoria del *Volpone* di Dullin all'Atelier e al maestro estinto, con vari contributi tra i quali spicca quello di André Barsacq (scenografo, dopo gli esordi con Dullin, anche della Compagnie des Quinze), dal titolo *Mes débuts à l'Atelier* (pp. 54-58). Il terzo della serie, *Intermezzo. Répertoire et voyages, 3* (n. 10, 1955), consacra un'intera sezione alla riscoperta di Adolphe Appia[13]. Ed è proprio sulla scia di queste ultime due *parution* che *Répertoire IV* lascia affiorare i nessi tra il repertorio attuale della compagnia e l'opera dei maestri diretti e indiretti del suo principale animatore.

La struttura del fascicolo si articola in quattro sezioni. La prima, vera propedeutica culturale alla pièce di Obey, riunisce:

– Jean-Jacques Mayoux, *Les Romains dans le théâtre anglais*, pp. 3-22;
– Henri Fluchère, *La Tragédie de Jules César*, pp. 23-28;
– *The Rape of Lucrece* di Shakespeare, estratti nella traduzione di Jean Fuzier (unica fonte poetica di Obey), pp. 29-34;
– André Frank, *Pour quelques Lucrèces*, pp. 35-38.

La seconda sezione presenta:

– André Obey, *La Fenêtre*, atto unico inedito, pp. 39-112;
– Jacques Copeau, *Le Vieux-Colombier (1923-1924)*, pp. 113-116.

La terza, dedicata a *Mais n'te promène donc pas toute nue* di Georges Feydeau, in scena all'Odéon contestualmente a *Le Viol de Lucrèce*, contiene:

– Robert de Flers, *En novembre 1911*, pp. 119-122;

[12] André Obey, *Ma longue fidélité à une image flamande* (pp. 21-22), sulla genesi del *Lazare* messo in scena da Barrault qualche anno prima, nel 1951.

[13] Di seguito i titoli della sezione: *Redécouvrons Adolphe Appia* di André Veinstein (pp. 89-91); *Adolphe Appia et l'art de la scène* di Copeau (pp. 92-97), pubblicato per la prima volta nel 1928; *La mise en scène et son avenir* dello stesso Appia (pp. 98-115), pubblicato per la prima volta nel 1923. Per quanto riguarda il testo di Copeau cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti, Paris, Gallimard, 2018, p. 589, nota 4; cfr. anche la nota 73 di questo saggio.

– materiali iconografici sulla prima rappresentazione del 1911 (con Armande Cassive).

La quarta e ultima, infine, inaugura una nuova rubrica:

– Simone Benmussa (dal 1957 segretaria di redazione)[14], *Journal de bord*, pp. 125-127.

La logica sottesa all'architettura del fascicolo è interessante e peculiare, soprattutto per quanto riguarda le prime due sezioni, cruciali ai fini dell'analisi qui proposta e sulle quali si concentrerà l'attenzione. L'aspetto di maggior interesse è la completa esclusione di qualsiasi riferimento allo spettacolo del 1931. Per *Le Viol de Lucrèce* della Compagnie des Quinze non c'è spazio neanche nel saggio di Frank, che riepiloga la genealogia letteraria e teatrale del soggetto[15]. Partendo dall'epopea *Ab Urbe condita* di Tito Livio[16], l'articolo segue la matrona romana che attraversa i secoli, per culminare nella chiosa conclusiva: «Avec André

[14] Su Simone Benmussa (1931-2001), in redazione dal 1957 e caporedattrice dal 1965, cfr. l'introduzione del presente Dossier.

[15] La rassegna di Frank muove dalle tragedie di Hans Sachs (1525), Pierre du Ryer (1638) e Fernández de Moratín (1763) al poema di Shakespeare (1594), dalla cantata per soprano e basso continuo di Georg-Friedrich Händel (1708) al componimento poetico di Louis Bonaparte, conte di Saint-Leu e fratello di Napoleone (1831), dalla tragedia in cinque atti e in versi di François Ponsard (1843) al *Pour Lucrèce* di Jean Giraudoux, per il quale Frank rimanda al secondo tomo degli stessi «Cahiers Renaud-Barrault» (n. 2, 1953). La prima rappresentazione della pièce di Giraudoux era stata diretta proprio da Barrault al Marigny, con debutto il 6 novembre 1953; tra i contributi del secondo tomo si segnala Jean-Louis Barrault, *À la recherche de «Pour Lucrèce»*, ivi, pp. 72-100.

[16] Secondo quanto raccontato da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I, 57 e sgg.), la vicenda costituisce l'evento scatenante della rivoluzione popolare che rovescia la monarchia e pone le basi per l'insediamento della Repubblica Romana. Durante l'assedio della città di Ardea, i figli del re, insieme ad altri nobili, si recano a Roma di nascosto per spiare l'attività delle proprie mogli durante la loro assenza causata dalla guerra. Certo delle indiscusse e insuperabili qualità della moglie Lucrezia, Collatino conduce gli altri nobili – tra i quali Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo – presso la sua dimora, per visitarla nel cuore della notte. Mentre le nuore del re si abbandonano a banchetti e comportamenti lascivi, Lucrezia è intenta nella tessitura della lana, circondata dalle sue ancelle. Sesto Tarquinio, colpito dalla bellezza e dalla fedeltà della donna, è colto dal desiderio irrefrenabile di possederla ad ogni costo. La notte seguente, si introduce di nascosto nella stanza della donna al fine di sedurla; alla resistenza di Lucrezia, Sesto Tarquinio risponde minacciandola con una spada. Dopo aver ceduto, Lucrezia confessa al marito e all'amico Lucio Giunio Bruto l'accaduto, per poi togliersi la vita con un pugnale nascosto sotto la veste. Collatino e Bruto, per vendicarla, provocano una sommossa popolare che scaccia la monarchia dei Tarquini, inaugurando la Repubblica Romana.

Obey s'est ouverte une nouvelle saison pour Lucrèce»[17]. Una nuova stagione che tuttavia rimane confinata al piano letterario, e non dà conto né dell'espressività corporea né del lavoro corale dei Quinze, dimensioni che pure avevano suscitato la creazione drammaturgica e ne avevano determinato l'efficacia scenica.

L'elemento più rilevante e rivelatore della stratificazione ideologica del fascicolo è la giustapposizione dei due testi che compongono la seconda sezione. Nel 1957, Obey aveva proposto a Barrault una nuova pièce, che tuttavia il regista aveva considerato troppo breve per la messinscena, limitandosi ad accoglierne la pubblicazione nei «Cahiers Renaud-Barrault» quattro anni dopo[18]. *La Fenêtre*, allora ancora inedito, è un dramma rurale ambientato nel giorno del rogo di Giovanna d'Arco, evento che non viene mostrato in scena, ma al quale la famiglia Coutance assiste dall'interno della finestra che dà il titolo all'opera[19]. Come spiega lo stesso Obey più di vent'anni dopo, «Je me disais qu'il était impossible de mettre certains personnages en scène, comme par exemple Jeanne d'Arc […] et que le seul moment où j'avais cru à la pièce était celui où l'héroïne n'était pas en scène et où on raconte sa mort. […] Le procédé de *La Fenêtre* s'est aussitôt imposé à moi»[20]. A ben guardare, il dispositivo

[17] André Frank, *Pour quelques Lucrèces*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 33, 1961, p. 38.

[18] Cfr. Jeanyves Guérin, *André Obey et le théâtre de son temps*, in *André Obey, créateur dramatique complet: théâtre, musique et sport*, sous la direction de Sophie Gaillard et Marie Sorel, Paris, Champion, 2022, pp. 29-41: 34. La corrispondenza indirizzata a Obey da parte di Barrault è conservata presso la Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Arts du Spectacle (ASp), Fonds André Obey, d'ora in avanti BnF-FAO, Mn-23/3(1-35).

[19] Marie Sorel, ricorrendo alla nozione di *biographème* definita da Roland Barthes, inserisce il dispositivo della finestra nello schema di motivi autobiografici che Obey trasla, riformula e ricolloca attraverso tutta la sua opera, dal primo romanzo del 1919 fino alle pièce più tarde. Cfr. Marie Sorel, *Du roman au théâtre: l'enfance comme (re) trouvailles*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 115-137.

[20] André Obey, *La Fenêtre* [1961], in Id., *La Fenêtre et Les Retrouvailles*, Troyes, Devenir, 1983, p. 147. La ripubblicazione del testo avviene in concomitanza con la sua prima rappresentazione teatrale, per la regia di Jean-Laurent Cochet al Théâtre des Arts-Hébertot nel 1983. Nel 1962, la pièce era stata non a caso oggetto di una trasposizione radiofonica. Sulla questione cfr. Agnès Curel, *«Au croisement des routes du temps et de l'espace»: le théâtre radiophonique d'André Obey*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 159-185, soprattutto pp. 173-176.

drammaturgico e scenico non è dissimile da quello di *Le Viol de Lucrèce* che, come vedremo più avanti, è concepito insieme come un'opera-oratorio e come un dramma lirico del Nō giapponese, e implica dunque il principio di disgiunzione fra narrazione verbale dei *récitants* e partitura gestuale dei personaggi.

Lo scritto di Copeau che segue *La Fenêtre* all'interno del fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» costituisce una ripresa di *Après dix ans*, testo inserito all'interno della brochure di sala del Théâtre du Vieux-Colombier del novembre 1923, prodotta in occasione del decennale della fondazione del teatro d'arte e in apertura della stagione 1923/1924[21]. La scelta operata dalla redazione non riproduce il testo nella sua interezza, ma ne propone una riduzione significativa. Il nucleo dottrinale che permane anche nella versione del 1961 si articola in cinque movimenti: la preoccupante carenza di nuovi autori e di pièce originali efficaci; la sterilità del genio isolato che sceglie di ignorare la tradizione, i principi e la logica delle forme; l'affermazione del Vieux-Colombier in quanto «lieu de conviction artistique, d'étude et de formation» (p. 115), piuttosto che come trampolino di lancio offerto alle nuove leve per gettarsi nel «grand tumulte» del teatro contemporaneo (p. 114), o come chiesa settaria, come avevano insinuato alcuni critici esclusi; la rivendicazione delle stesse accuse di «esprit de *chapelle*» e d'«*école*» mosse al Vieux-Colombier (p. 115); il primato della messinscena come «vie même de l'œuvre» (p. 116), secondo l'idea di unità inscindibile fra concezione intellettuale e realizzazione scenica di qualsiasi opera drammaturgica. La selezione si chiude sulla rivendicazione che vale come cifra editoriale del fascicolo: «Tout appel à la nouveauté, depuis dix ans, n'est venu que de là […]» (*ibidem*).

Quel che il taglio sopprime è invece l'apparato che, nel programma originario del novembre 1923, mostrava la dottrina al lavoro: la parte

[21] Cfr. Jacques Copeau, *Après dix ans*, in *Programme du Vieux-Colombier*, novembre 1923, pp. 15-23. Il testo è stato poi parzialmente ripreso, con una piccola variazione nell'incipit, in Id., *Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, textes recueillis et établis par Suzanne Maistre Saint-Denis, Marie-Hélène Dasté et Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1993, pp. 365-368. La versione dei *Registres V* è preceduta dalla didascalia dei curatori: «*Le 22 octobre, le Vieux-Colombier célèbre ses dix ans d'existence*» (ivi, p. 365), anticipando di poco la datazione. Lo stesso testo era già apparso nei «Cahiers Renaud-Barrault» (n. 27, 1959, pp. 120-123) con il titolo *Notre sixième saison*, in occasione del decennale della morte di Copeau; nel 1961 muta soltanto il titolo, riformulato per fissarne la collocazione storica al biennio 1923-1924.

descrittiva sull'École du Vieux-Colombier, con l'organigramma del personale (Direction générale: Copeau; Surveillance générale: Suzanne Bing; Secrétariat: Marie-Hélène Copeau), il manifesto del *Groupe d'apprentissage*, la storia interna dell'idea di una scuola fin dal 1913[22]. Con la rimozione dell'École scompare dalla pagina anche ciò che ad essa segue: l'avventura dei Copiaus in Borgogna (1925-1929) e la Compagnie des Quinze (1930-1935), che della scuola parigina (1920-1924) intendevano porsi come prosecuzione diretta. Quella continuità, però, era tutt'altro che lineare. Il passaggio dal Vieux-Colombier all'École, e poi dalla Borgogna ai Quinze, fu segnato da rotture, incomprensioni e fallimenti[23], tali da rendere problematica la costruzione di una continuità storica senza interruzioni. Il fascicolo restituisce così la dottrina di Copeau nella sua forma teorica e astratta, e la consegna come fondamento di ogni rinnovamento, ma sopprime la fabbrica laboratoriale e la generazione di allievi che, dall'École fino ai Quinze, ne avevano fatto una pratica e ne avevano assicurato la trasmissione concreta.

Un certain ordre tragique: Le Viol de Lucrèce *dei Quinze all'Atelier, maggio 1931*

Come anticipato in apertura, l'incontro di Barrault con la grammatica scenica dei *récitants* di *Le Viol de Lucrèce* ha una data precisa: maggio 1931, al Théâtre de l'Atelier. Lo spettacolo aveva debuttato il 12 marzo di quello stesso anno al Vieux-Colombier, per la regia di Saint-Denis e con la scenografia di Barsacq, lo stesso scenografo del *Volpone* di Dullin. Fu Dullin a invitarlo all'Atelier per un ciclo di repliche, fra il 19 e il 26 maggio[24]. Il giovane Barrault, poco più che ventenne, allievo della scuola dell'Atelier dal gennaio precedente e prossimo al debutto come

[22] Cfr. ivi, pp. 368-371.

[23] Cfr. Copeau, *Registres VII*, cit., pp. 304-316.

[24] L'anno successivo, l'Atelier e i Quinze propongono una stagione condivisa al Théâtre Montmartre; cfr. Cecilia Carponi, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Roma, Bulzoni, 2023, pp. 242-244. Le informazioni dettagliate su distribuzione, debutto, tournée e ricezione di *Le Viol de Lucrèce* della Compagnie des Quinze sono contenute nei sedici fascicoli sullo spettacolo presenti alla BnF, ASp, nel Fonds Michel Saint-Denis (d'ora in avanti BnF-FMSD), 4-COL-83/415(1-16).

domestico nel *Volpone* del maestro, vide allora per la prima volta un dispositivo spettacolare che gli parve capace di risolvere sia il problema della parola e della voce che quello del corpo, del gesto e del movimento, tramite l'impiego del coro, delle partiture silenziose e delle maschere.

Dopo *Noé*, *Le Viol de Lucrèce* fu il secondo spettacolo della Compagnie des Quinze al Vieux-Colombier, e probabilmente l'esito più riuscito del sodalizio con l'*auteur-maison* Obey, che adattò «les voix et les registres du poème aux timbres et voix de mes acteurs»[25]. Il drammaturgo aveva concepito un'opera-oratorio costruita sulla separazione del piano della narrazione da quello dell'azione, con i personaggi collocati nella porzione posteriore del palcoscenico, sospesi «dans une sorte de recul fait de lenteur et de silence»[26]. Alle due estremità del proscenio si ergevano due alti troni, sui quali sedevano i due *récitants* che guidavano la messinscena: Suzanne Bing (a destra) e Auguste Bovério (a sinistra), gli interpreti più anziani ed esperti della compagnia, e gli unici a indossare maschere e a vestire costumi pressoché identici, così da ridurre al minimo la differenziazione di genere. Per gran parte dello spettacolo i due parlavano dalle loro postazioni rialzate, instaurando con la platea una relazione più diretta, come intermediari tra la rappresentazione e il pubblico. La loro funzione oscillava tra quella di narratori che descrivevano la successione degli eventi, commentavano l'azione e ne anticipavano gli esiti («Hélas!…»)[27], e quella dei classici corifei, dotati tuttavia di indipendenza rispetto al coro[28]. Nei momenti più salienti, i due *récitants*

[25] André Obey, *Le Viol de Lucrèce. Pièce en quatre actes d'après le poème de Shakespeare*, in Id., *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 119-193: 121. Si segnala che la prima pubblicazione della pièce avviene proprio in corrispondenza del debutto per i Quinze: Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1931. Sulla parabola della Compagnie des Quinze al Vieux-Colombier e oltre, sulla collaborazione con Obey come *auteur-maison* e sulle complesse relazioni con Copeau, cfr. Carponi, *L'arte e il mestiere*, cit., pp. 167-263. Sulla «solidarité distancée» di Obey nei confronti di Copeau e dei Quinze e sul fatto che Obey stesso non abbia mai voluto essere «inféodé» né alla Compagnie des Quinze né all'autorità del Patron, cfr. Sophie Gaillard, *Rêver le Vieux-Colombier (1932-1977): écrire et mettre en scène «Don Juan», «Le Trompeur de Séville», «L'Homme de cendres»*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 77-101.

[26] Obey, *Le Viol de Lucrèce*, cit., p. 122.

[27] Ivi, p. 138.

[28] Cfr. Herman Grégoire, *Le théâtre indirect*, in André Obey, *Maria; Prélude à un Faust*, Troyes, Devenir, 1987, pp. 171-173.

arrivavano ad agire al posto dei personaggi: nel secondo atto era il *récitant* a mimare la marcia agitata di Tarquin in preda al desiderio, mentre il personaggio vero e proprio appariva in scena solo nel momento in cui si introduceva nella casa di Lucrèce; nel terzo, quando Lucrèce si ritrovava sola dopo l'oltraggio e meditava il suicidio, l'unica voce che la raggiungeva – invano – era quella della *récitante*, che provava a ricordarle di non aver colpa nella violenza subita.

Il coro era impiegato in maniera non dissimile da quella del teatro greco[29], e si diffrangeva in tre figure successive: il coro dei soldati romani, quello delle ancelle di Lucrèce e, infine, quello della folla in sommossa che scacciava la dinastia dei Tarquini. Tutti e tre attraversavano la scena con toni solenni e misurati, cadenzati dall'armonia e dall'eleganza della danza. L'asse formale di questa scelta aveva una matrice dichiarata. Lo schema *récitant*/personaggio in *Le Viol de Lucrèce* riprendeva la coppia *waki*/*shite* del teatro Nō: il primo, considerato attore secondario o "laterale", che narra e scandisce gli eventi; il secondo, colui che in scena agisce, danza e canta, che incarna ed esegue l'azione[30]. Obey e Saint-Denis, in stretta collaborazione con gli attori della compagnia, la duplicarono: non uno ma due *récitants*, Bing e Bovério, affiancati a loro volta da due personaggi, Marie-Hélène Dasté nel ruolo di Lucrèce e Aman Maistre in quello di Tarquin.

Inoltre, è opportuno ricordare che il coro e la coralità erano stati tra i nuclei principali della ricerca condotta dai Copiaus in Borgogna[31]. Anche la figura del *récitant* ricorre con regolarità nelle imprese dei Copiaus, nelle regie di Copeau e nelle sue stesse interpretazioni. Per Obey e i Quinze, dunque, *récitants* e coro, prima ancora di essere presi in prestito dal teatro greco o dal Nō, costituiscono una prassi scenica ereditata dall'avventura teatrale e pedagogica del Vieux-Colombier, che la compagnia e il suo *auteur-maison* raccolgono e rielaborano.

[29] Cfr. Eva Baranska, *La dramaturgie d'André Obey*, tesi di dottorato, Università di Cracovia, 1960, p. 14; Marie-Claude Hubert, *Comment Obey traite-t-il les personnages mythiques?*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 273-289, soprattutto da p. 281 in poi. Sull'importanza del coro greco come «cellula madre di ogni poesia drammatica» per Copeau, cfr. Jacques Copeau, *Ricordi del Vieux-Colombier* [1931], traduzione di Annamaria Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 62-63.

[30] Per un'analisi approfondita della messinscena, cfr. anche Jane Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Westport (Conn.), Praeger, 2003, pp. 46-49.

[31] Cfr. Copeau, *Registres VII*, cit., *passim*.

Dalle pagine di «Latinité», accompagnando la fortunata tournée londinese dei Quinze nell'estate del 1931, Henri Ghéon sottolineò l'efficacia della struttura sia drammaturgica sia di messinscena dello spettacolo, per il suo effetto di distanziamento: «L'art a jeté son voile sur le mal; il a tissé un voile aérien entre nous et le fait brutal»[32]. Dello stesso parere Fred Orthys che, al debutto della pièce, scrisse su «Le Matin»:

> Pour la compagnie des Quinze, pièce et mise en scène ne font qu'un. […] tout cela est d'un art très particulier, stylisé sans sécheresse et d'une suite artistique absolument parfaite. […] Il y a dans les gestes de tous, dans les ensembles, dans le rythme des répliques une harmonie très ordonnée. Cela devient de la musique[33].

Con l'obiettivo di tracciare e animare «un certain ordre tragique»[34], innovativo rispetto allo standard tragico ottocentesco, Obey e Saint-Denis, per questo spettacolo, guardarono a un'esperienza ben precisa, comune a molti dei componenti della Compagnie des Quinze, che avevano preso parte alle imprese dei Copiaus in Borgogna e che erano stati, prima ancora, allievi dell'École du Vieux-Colombier. Infatti, *Le Viol de Lucrèce* era debitore del lavoro portato avanti dal *Groupe d'apprentissage* guidato da Bing sul nō *Kantan*, che nel 1924 doveva costituire il saggio di fine anno della Scuola, poco prima della chiusura della stagione 1923/1924, la stessa inaugurata dal testo di Copeau inserito nel fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» (1961), cui sarebbe seguita l'avventura in Borgogna. Saint-Denis, che aveva seguito le evoluzioni del lavoro pur senza prendervi parte, ne era rimasto fortemente affascinato; in egual misura Obey, tra i pochi ad aver potuto assistere a una serie di prove aperte ad alcuni amici di Copeau, ne conservava il ricordo. A tal proposito è indicativo quanto Saint-Denis riportò nel testo di una conferenza del 1953, dal titolo *Genèse de son travail*:

> Lorsqu'en 1931 – je donnai à Londres – avec la Compagnie des Quinze – la première du *Viol de Lucrèce* – le premier spectateur qui vint me voir à la fin fut Arthur Waley – le plus éminent traducteur de *Nōs* et en particulier celui de *Kantan*,

[32] Henri Ghéon, *À Londres: le triomphe des Quinze*, «Latinité», Août 1931, pp. 428-432: 431.

[33] Fred Orthys, *Feuilleton, Le Viol de Lucrèce*, «Le Matin», 14 mars 1931.

[34] Obey, *Le Viol de Lucrèce*, cit., p. 122.

sur lequel Suzanne Bing avait travaillé. Il me dit gentiment: «Je vois que mon travail n'a pas été inutile»[35].

Anche Arthur Waley figurava tra i pochi ad aver visto la prova generale di *Kantan*; stando alla biografia inedita su Saint-Denis ad opera di Georges Lerminier, assistendo alla prima londinese di *Le Viol de Lucrèce*, il legame di filiazione tra i due spettacoli gli era apparso evidente durante tutta la rappresentazione[36].

Silence et éloquence, mesure et sonorité du nō: Kantan *all'École du Vieux-Colombier, marzo 1924*

Il *Kantan* costituisce l'officina di *Le Viol de Lucrèce*: ciò che nel 1931 fu presentato al pubblico come invenzione dei Quinze era germogliato, sette anni prima, in una piccola sala del Vieux-Colombier. Non si tratta di una generica circolazione di poetiche, ma di continuità nel lavoro creativo delle persone coinvolte. Buona parte dei futuri Quinze, nel 1924, erano gli allievi dell'École che su quel nō avevano lavorato per mesi, come vedremo a breve; l'autore Obey aveva assistito a una delle prove generali aperte agli amici di Copeau. La grammatica dei *récitants*, delle maschere, del racconto disgiunto dall'azione si iscrive in una sperimentazione avviata all'École e culminata proprio nel *Kantan*: un'esperienza incorporata da una generazione di allievi-attori che avrebbero animato, a vario titolo, il teatro francese dagli anni Trenta in poi.

All'inizio della seconda metà di marzo 1924, in una piccola sala del Vieux-Colombier, gli allievi del *Groupe d'apprentissage* sostennero davanti a Copeau e a un pubblico ristretto una serie di prove in palcoscenico

[35] Michel Saint-Denis, *Genèse de son travail. Conférence de Monsieur Saint-Denis*, novembre 1953, 8 ff. dattiloscritti con correzioni mss. BnF-FMSD, 4-COL-83/36, p. 5.

[36] Cfr. Georges Lerminier, *Michel Saint-Denis*, Paris, Presses Littéraires de France, 1954, 72 ff. dattiloscritti, BnF-FMSD, 4-COL-83/2(1), p. 20. La biografia non risulta mai uscita a stampa, sebbene il frontespizio rechi il nome della casa editrice; la copia conservata al FMSD, fitta di correzioni e note manoscritte, ne testimonia l'incompiutezza. Per la stesura Lerminier si avvale, oltre che degli scritti e delle conferenze di Saint-Denis, di una rassegna estesa di articoli e recensioni di quotidiani e riviste teatrali, e delle testimonianze di André Barsacq, Glen Byam Shaw, T.S. Eliot, André Obey, Laurence Olivier e Pierre Sonrel.

del nō *Kantan*. Sotto la direzione di Suzanne Bing, era l'esito con cui doveva concludersi la parabola dell'École du Vieux-Colombier, non molto tempo prima della chiusura del teatro parigino per il trasferimento *à la campagne*. Lo spettacolo, che avrebbe dovuto essere presentato pubblicamente, non andò mai in scena: pochi giorni dopo quelle prove, durante una lezione di danza, Aman Maistre – il giovane allievo-attore destinato a interpretare il viandante sognatore[37] (lo stesso che, sette anni dopo, come abbiamo visto, sarebbe stato Tarquin in *Le Viol de Lucrèce* dei Quinze) – si lussò il ginocchio in modo grave, e Copeau, nell'impossibilità di sostituirlo, fu costretto ad annunciare formalmente l'annullamento il 25 aprile 1924, contestualmente alla chiusura anticipata della stagione[38].

Il *Kantan* arrivava al culmine di un ciclo triennale di lavoro iniziato nel 1921, con l'apertura dell'École accanto al Théâtre[39]. La ricerca sul Nō prese avvio fra il 1922 e il 1923, in dialogo epistolare diretto con Waley, dalle cui traduzioni inglesi di Zeami, apparse a Londra nel 1921, Bing trasse la sua versione francese del *Kantan*[40]. La storiografia teatrale degli ultimi vent'anni ha ampiamente dimostrato il ruolo cruciale di Bing come "ragion pratica" della Scuola, sebbene meno in vista rispetto alla

[37] Nel *Kantan*, un giovane viaggiatore sogna di diventare imperatore e di governare sul suo regno per un periodo di cinquant'anni. Al risveglio, realizza che la vita che crede di avere vissuto non è che il frutto di un lungo sonno e di un'intensa attività onirica.

[38] Per una ricostruzione dettagliata di *Kantan* sulla base dei documenti d'archivio preservati presso la BnF, ASp, nel Fonds Jacques Copeau, d'ora in avanti BnF-FJC, cfr. Nicoletta Guidotti, *Suzanne Bing e il Nō* Kantan *(1924)*, «Biblioteca Teatrale», n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-92.

[39] Sull'iniziativa pedagogica di Copeau, cfr. almeno Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, pubblicato prima dell'uscita dei *Registres*; Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 9-88.

[40] Cfr. Arthur Waley, *The Nō Plays of Japan*, London, Allen & Unwin, 1921. Oltre al saggio di Guidotti già menzionato, in merito al lavoro di Bing sul Nō a partire dalle traduzioni di Waley, cfr. Cass Fleming, *Playing outside the Frame: revealing the hidden contributions of the women in the French tradition of actor training*, «Theatre, Dance and Performance Training», vol. XI, n. 3, 2020, pp. 353-369, DOI 10.1080/19443927.2020.1789725; Marjaana Kurkinen, *The Spectre of the Orient: Modern French Mime and the Traditional Japanese Theatre in the 1930s*, tesi di dottorato, University of Helsinki, 2000, pp. 81-89; Min Tian, *«Free Transposition»: The Use of Nō by Jacques Copeau and Suzanne Bing*, in Id., *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre: The Displaced Mirror*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 99-128.

posizione pubblica di Copeau[41]. La pratica si concentrava non sull'imitazione iconografica del Nō in scena, ma sull'allenamento del corpo dell'attore e sulla disciplina della maschera neutra o nobile, concepita per le ricerche della Scuola dallo scultore Émile Albert Marque[42].

Alle prove del marzo 1924 assistette un piccolo numero di intellettuali e uomini di teatro, elettivamente vicini al Patron – l'appellativo con cui gli allievi chiamavano Copeau, che oltre a indicare una figura guida e di riferimento è traducibile con l'italiano "Maestro" – e di passaggio a Parigi: il primo fu Adolphe Appia, seguito qualche giorno dopo da Harley Granville-Barker e poi ancora da Waley in persona, tutti e tre entusiasti[43]; c'era anche André Gide, che tuttavia qualche anno dopo lo avrebbe ricordato nel suo diario con un giudizio molto severo[44]. È interessante, a tal proposito, riprendere una testimonianza, seppur tarda, di Suzanne Bing:

[41] Sulla sperimentazione pedagogica di Bing all'École du Vieux-Colombier, cfr. Thomas J. Donahue, *Improvisation and the Mask at the École du Vieux-Colombier: The Case of Suzanne Bing*, «Maske und Kothurn», vol. XLIV, n. 1-2, 1998, pp. 61-72, DOI 10.7767/muk.1998.44.12.61; Guido Di Palma, *«La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera»: Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus*, «Biblioteca Teatrale», n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 13-51; gli studi di Raphaëlle Doyon, in particolare *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, in *La construction des patrimoines en question(s): contextes, acteurs, processus*, sous la direction de Jean-Philippe Garric, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, pp. 9-42, DOI 10.4000/books.psorbonne.7161; Cass Fleming, *A Genealogy of the Embodied Theatre Practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: The Use of Play in Actor Training*, tesi di dottorato, Royal Holloway, University of London, 2018.

[42] Sull'influenza del Nō nell'addestramento dell'attore, cfr. Didier Doumergue, *De la «matière-japon» au masque neutre, et retour*, «Le Portique», n. 43-44, 2019, pp. 261-277.

[43] Cfr. Jacques Copeau, annotazione del 18 marzo 1924, in Id., *Journal 1916-1948*, texte établi, présenté et annoté par Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, tomo II, pp. 213-214; Marie-Hélène [Maiène] Dasté, *Compte rendu*, in *Livre de Bord 1923-1924*, in Jacques Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000, pp. 401-402.

[44] Cfr. André Gide, annotazione del 15 gennaio 1931, in Id., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 1020-1021; un estratto dell'annotazione è pubblicato anche in Copeau, *Registres V*, cit., p. 392. Gide si esprime negativamente sull'esperimento dopo aver assistito alla conferenza *Souvenirs du Vieux-Colombier* (che accompagna il debutto assoluto della Compagnie des Quinze), nella quale Copeau ripercorre gli anni del teatro e della Scuola menzionando *Kantan* come una delle «ricchezze segrete della produzione del Vieux-Colombier». Cfr. Copeau, *Ricordi del Vieux-Colombier*, cit., p. 67.

Le Nō japonais fit l'objet des classes dramatiques de l'année 1923-24, sans tentative de reconstitution ni d'imitation. Il fut joué en fin d'année devant le Patron et quelques amis parmi lesquels Granville Barker, M. Waley, André Obey. Le Patron fut si content que cette représentation couronna les trois années d'études du Groupe d'Apprentissage, devenu le Chœur dramatique souhaité par le Patron, et qu'un spectacle composé de *Amal et la lettre du roi* (*The Post-Office*) de Rabindranath Tagore, traduction d'André Gide, et de notre Nô, allait être donné au théâtre en spectacles réguliers lorsque Aman Maistre, qui jouait le rôle principal, fut immobilisé par une crise longue et douloureuse au genou.

Le mot "École" n'est donc plus valable à partir de cette date, et c'est une troupe de jeunes comédiens que le Patron emmène en Bourgogne. Les quelques cours ou leçons qui furent donnés là à de jeunes stagiaires, étrangers pour la plupart, venus partager notre vie, ne furent jamais désignés comme "École" par aucun de nous[45].

La presenza di Obey a una delle prove del nō *Kantan* illumina retrospettivamente l'influenza duratura di questa esperienza sui suoi successivi componimenti drammaturgici[46]. Quasi quarant'anni dopo, in occasione della ripresa di Barrault di *Le Viol de Lucrèce*, Obey ne sottolineò ancora l'importanza, richiamando il silenzio e l'eloquenza, la misura e il suono del Nō come elementi essenziali per l'efficacia scenica:

Près de quarante années ont passé depuis ce jour lointain de la représentation du Nō *Kantan* donné par les élèves du Vieux-Colombier, mais je sens toujours vivre en moi la force et la douceur de cet art dramatique admirable, à la fois plein de silence et d'éloquence, de richesse et d'économie, de puissance et de discrétion.

Je suis très musicien, je veux dire que la musique est nécessaire à ma vie. Elle a, dans le cours de cette vie, rendu mon oreille exigeante et elle m'a imposé, dans mon langage et dans ma phrase, un besoin de rythme contre quoi je ne puis m'insurger. On imagine combien la mesure et la sonorité du Nō assouvirent cette grande soif musicale[47].

[45] Lettera di Suzanne Bing a Maurice Kurtz, 11 gennaio 1951, pubblicata in Copeau, *Registres VI*, cit., p. 416. Sulla graduale rinuncia da parte di Suzanne Bing al suo ruolo pedagogico durante il periodo borgognone cfr. quanto sottolinea Aliverti in Copeau, *Registres VII*, cit., p. 307.

[46] Sui primi contatti tra Copeau e Obey, che risalgono al biennio 1922-1923, quando l'autore propone una sua pièce al Patron, cfr. Maurice Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, Paris, Les Éditions Nagel, 1950, p. 187. Alla fine degli anni Venti, Obey assiste all'ultima replica de *L'Illusion* dei Copiaus a Lione, evento che suggellerà la successiva collaborazione con i Quinze; cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus. 1924-1929*, édition commentée par Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974, p. 157.

[47] André Obey, *À propos du Viol de Lucrèce 1961*, in Id., *Confidences*, p. 5. Il testo è stato probabilmente elaborato per il programma di sala dello spettacolo, ed è stato poi

Anche qui, come nel fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» dello stesso anno, non c'è spazio per lo spettacolo della Compagnie des Quinze, per cui – e con cui – il testo è stato scritto[48]. È fra le righe di questa testimonianza, in cui Obey perlomeno recupera l'orizzonte utopico e sperimentale dell'École du Vieux-Colombier, che il dispositivo dei *récitants* si riallaccia alla matrice del Nō, sulla quale Bing aveva lavorato nel 1923/1924.

Anche Étienne Decroux, tra i primi allievi dell'École, figurava fra i pochi spettatori di una delle prove del *Kantan*[49]; ne fece uno dei nuclei della propria ricerca sul mimo corporeo, e lo trasmise a sua volta all'Atelier – dove dal 1929 insegnava mimo – tra gli altri anche al giovane Barrault, per un breve ma intenso periodo che va dal gennaio 1931 al 1933[50]. Lo si legge tra le righe della lunga citazione all'inizio di questo saggio: quando, nel maggio 1931, Barrault vide *Le Viol de Lucrèce* dei Quinze all'Atelier, riconobbe dunque sul palcoscenico l'esercizio di una pratica performativa le cui radici corporee e tecniche stava simultaneamente apprendendo dal proprio maestro di mimo.

Senza aver mai ottenuto il riscontro di un vero pubblico, lo spirito del *Kantan* va preso in considerazione soprattutto per la sua "vita postuma", per la sua feconda relazione con la posterità, piuttosto che in quanto mero

raccolto in un documento composto da 5 ff. dattiloscritti, nel quale sono riportati estratti di lettere, testi o interviste di Obey, il cui nome è riportato a penna sul primo foglio. Il documento rientra nel *Dossier "André Obey"* e appartiene alla sezione dell'archivio privato di Marie-Hélène Dasté affidata a Marco Consolini, che ho potuto consultare presso la Bibliothèque Gaston Baty – Sorbonne Nouvelle.

[48] Cfr. André Obey, *«Le Viol de Lucrèce» au Théâtre Hébertot*, «Comœdia», 15 mai 1943, p. 1.

[49] Cfr. Étienne Decroux in un'intervista del maggio 1971, in Barbara Kusler Leigh, *Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau*, «Mime Journal», n. 9-10, 1979, p. 48; cfr. anche Éléonore Martin, *Mimes et clown·e·s: histoires croisées*, «Horizons/Théâtre», n. 16-17, 2023, pp. 68-96, DOI 10.4000/139ws.

[50] Oltre agli studi di Marco De Marinis, Vincenzo Mazza e Francesca Romana Rietti citati nell'introduzione di questo Dossier, sul complesso rapporto tra Decroux e Barrault cfr. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, pp. 71-73; John K. Gillespie, *Interior Action: The Impact of Noh on Jean-Louis Barrault*, «Comparative Drama», vol. XVI, n. 4, 1982-1983, pp. 325-344; Thomas Leabhart, *Jacques Copeau, Étienne Decroux, and the «Flower of Nō»*, «New Theatre Quarterly», vol. XX, n. 4, novembre 2004, pp. 315-330.

fallimento. A partire da *Le Viol de Lucrèce*, sono numerose le messinscene successive che ne conservano il fiore segreto: ne è un esempio lo spettacolo *Ce que murmure la rivière Sumida* (1947) di Marie-Hélène e Jean Dasté, con i Comédiens de Grenoble, un altro nō tradotto da Bing dalla versione inglese di Waley[51]; lo stesso vale per *Kagékiyo*, allestito nel giugno 1966, sotto la direzione di Jean Dasté, al Théâtre Montparnasse-Gaston Baty di Parigi[52].

Une simple démonstration: Le Viol de Lucrèce *di Barrault all'Odéon, gennaio 1961*

Grazie alle repliche di *Le Viol de Lucrèce* dei Quinze all'Atelier, nel maggio 1931, avvenne il primo incontro diretto fra Barrault e Obey[53]. Ancora, a distanza di quasi vent'anni, in una lettera all'autore, il regista e attore descrisse quella visione come «ma plus forte impression de théâtre lorsque j'étais *élève* à l'Atelier»[54]. La grammatica scenica dello spettacolo fu per lui, sin dall'inizio, una proposta teatrale e culturale folgorante: da spettatore, un'epifania; da artista, un enzima della creazione sia drammaturgica sia scenica, di cui avrebbe custodito le tracce fino al 1961.

Tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Sessanta la rete tra i due si fece più densa. Accanto agli scambi diretti tra loro, un ricamo di mediazioni informali – che affiora dai carteggi incrociati tra i due, così come tra Barrault, Renaud, Marie-Hélène Dasté e Saint-Denis – operò a latere affinché la collaborazione fra Barrault e Obey si consolidasse[55].

[51] È utile segnalare che fra gli interpreti del coro rientra anche Jacques Lecoq, autore per questo spettacolo della *phrase du passeur* (movimento della zattera) che poi diverrà un esercizio tipico della sua École internationale de théâtre. Cfr. Doumergue, *De la matière-japon au masque neutre*, cit., p. 263.

[52] Per una panoramica su questi due spettacoli, cfr. Shionoya Kei, *Cyrano et les samuraï: le théâtre japonais en France dans la première moitié du XX^e siècle et l'effet de retour*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, pp. 86-89.

[53] Sulla cronologia della collaborazione fra i due e per uno studio del reciproco carteggio, cfr. Vincenzo Mazza, *Autour du corps: correspondance d'André Obey et de Jean-Louis Barrault*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 103-114.

[54] Lettera di Jean-Louis Barrault a André Obey, 29 giugno 1949, in BnF-FAO, Mn-23/3(1-35).

[55] Parte della rete epistolare di mediazioni tra 1946 e 1955 è oggi consultabile presso la BnF, ASp; in particolare: per le lettere di Michel Saint-Denis a Jean-Louis Barrault, cfr.

Nel novembre del 1940 Barrault esordì nel suo primo ruolo di rilievo, quello di Rodrigue nello spettacolo *Le Cid* di Corneille diretto da Copeau; nella medesima occasione Barrault partecipò anche all'*Introduction pour Le Cid*, sempre per la regia di Copeau, ma con drammaturgia messa a punto da Obey[56]. Tuttavia, il primo spettacolo in comune, di cui uno era autore e l'altro regista, fu del 1941: Barrault organizzò allo Stadio Roland-Garros una doppia rappresentazione delle *Suppliantes* di Eschilo nell'adattamento di Obey e di *800 mètres*, atto unico ispirato alla cronaca olimpionica del 1924[57]. L'esperimento costituì, ben prima della collaborazione del 1948 con Albert Camus per *L'État de siège*, un vero e proprio laboratorio della pratica registica di Barrault, che si avvalse di Obey come *auteur-maison*. Seguirono *Lazare* (1951) e l'adattamento di Obey dell'*Orestie* di Eschilo (1955). Infine, *Le Viol de Lucrèce* del 1961, a chiudere il cerchio: punto d'arrivo di una collaborazione che aveva attraversato tre decenni e diverse istituzioni[58].

Quest'ultima messinscena debuttò all'Odéon l'11 gennaio 1961[59]. André Barsacq, scenografo prima di Dullin e poi degli spettacoli dei Quinze (incluso *Le Viol de Lucrèce*, come abbiamo visto)[60], firmò i costumi; le scene furono invece progettate da Barrault stesso. Lo spettacolo

BnF, ASp, Fonds Renaud-Barrault (d'ora in avanti FRB), 4-COL-178(4664); per le lettere di Marie-Hélène Dasté a Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault, cfr. FRB, 4-COL-178(4875).

[56] Cfr. *Appendice D. Les mises en scène de Jacques Copeau de 1927 à 1943*, in Jacques Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019, pp. 438-449: 448. Sul rapporto tra Copeau e Barrault alla Comédie-Française, cfr. Marco Consolini, *À la Comédie-Française sous l'Occupation. Paris 1940-1941*, ivi, pp. 345-365, soprattutto p. 354.

[57] Cfr. Pascal Lécroart, *Les Suppliantes et 800 mètres au stade Roland-Garros en 1941*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 189-216; Federico Lazzaro, *«800 mètres» d'André Obey: drame sportif, grec et musical*, «Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique», XX, n. 1, 2019, pp. 57-80.

[58] Mazza, *Autour du corps*, cit., p. 105.

[59] Per una cronologia precisa della carriera di Barrault cfr. Hélène Volat-Shapiro, Gerhard M. Vasco, *Jean-Louis Barrault: écrits, répertoire, filmographie et critique 1935-1989*, Paris, Minard-Lettres Modernes, 1992.

[60] Sul dispositivo messo a punto da Barsacq per gli spettacoli dei Quinze al Vieux-Colombier cfr. André Barsacq, *Le dispositif scénique du Vieux-Colombier*, «Plans», Mars 1931, pp. 70-73. Sulla sua lunga carriera di scenografo cfr. anche: *André Barsacq: cinquante ans de théâtre. Exposition*, Paris, Bibliothèque nationale, 1978; Jean-Louis Barsacq, *Place Dancourt: la vie, l'œuvre et l'atelier d'André Barsacq*, Paris, Gallimard, 2005.

appariva sostanzialmente fedele alla logica del dispositivo storico: i *récitants* ai lati del proscenio, in maschera, con costumi pressoché uniformi, presiedevano alla narrazione, mentre Tarquin e Lucrèce si muovevano nella zona posteriore del palcoscenico[61]. La fedeltà alla rappresentazione originale era tuttavia mediata da una riattualizzazione contemporanea: in un'intervista di Max Favalelli, Barrault dichiarò di aver concepito il proprio «dispositif scénique […] un peu influencé par les dispositifs japonais que nous avons vus l'année dernière»[62]. Il riferimento è alla tournée in Giappone della Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault della primavera del 1960[63], cruciale non solo nella poetica del regista, ma anche per le relazioni culturali tra Francia e il Sol Levante.

Per quanto riguarda la distribuzione, Barrault assegnò a sé stesso il ruolo di Tarquin e a Madeleine Renaud quello della *récitante*, ruolo che era appartenuto a Suzanne Bing; nelle altre due parti principali, Simone Valère nei panni di Lucrèce e Jean Desailly in quello del *récitant*. È interessante notare che dall'allestimento rimase esclusa Marie-Hélène Dasté, che nel 1931 aveva creato la parte di Lucrèce ed era legata sentimentalmente a Obey, seppur non in maniera continuativa. Soprattutto, Dasté faceva parte della compagnia Renaud-Barrault dalla metà degli anni Quaranta, sia come attrice sia come costumista; è possibile che tale esclusione fosse motivata dal semplice fatto che la figlia di Copeau, cinquantanovenne nel 1961, fosse contemporaneamente impegnata nelle prove di altre produzioni.

La ricezione coeva fu severa. Robert Bourget-Pailleron registrò con crudezza il senso di "mummificazione" dei dialoghi, rifiutò la presunta novità dei *récitants*, giudicò deboli gli effetti e avrebbe voluto vedere abolito l'uso della maschera a favore del «visage de Mme Madeleine

[61] Cfr. Robert Bourget-Pailleron, *Revue dramatique*, «Revue des Deux Mondes», Février 1961, pp. 717-721: 717.

[62] Intervista di Max Favalelli a Jean-Louis Barrault e André Obey, in *Extrait de "Le Viol de Lucrèce" et interview de Jean-Louis Barrault et André Obey*, Radiodiffusion Télévision Française, 29 gennaio 1961, archivio Ina; il reportage è disponibile all'Url: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf89000512/extrait-de-le-viol-de-lucrece-et-interview-de-jl-barrault-et-andre-obey> (ultima consultazione il 30 aprile 2026).

[63] Cfr. Kaori Oku, *La tournée de la compagnie Renaud-Barrault au Japon et les échanges culturels*, in *Scènes françaises, scènes japonaises: allers-retours*, dossier coordonné par Christophe Triau et Shintarô Fujii, «Théâtre/Public», n. 198, Janvier-Mars 2010, pp. 44-46.

Renaud et celui de M. Jean Desailly»[64]. Anche la valutazione della performance attoriale di Barrault fu lapidaria: «On voit peu M. Jean-Louis Barrault qui, en Tarquin, n'est chargé, si l'on peut dire, que d'une simple démonstration»[65]. La recensione evidenziava la distanza fra il pubblico parigino del 1961 – ormai abituato all'avanguardia di Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco ecc., che Barrault stimava e frequentava, e di cui lui stesso ospitava e produceva le creazioni[66] – e l'invenzione teatrale di trent'anni prima. Lungi dal costituire un tentativo di sperimentazione o restauro, *Le Viol de Lucrèce* del 1961 sembra piuttosto un atto dichiarativo volto a celebrare un patrimonio di pratiche legate all'espressività corporea e a una certa concezione della drammaturgia.

Quelque chose comme la cervelle d'un créateur dramatique

Del resto, l'ammirazione di Barrault per *Le Viol de Lucrèce* dei Quinze del 1931 non era mai stata priva di riserve verso alcuni aspetti della messinscena. Colpisce la coincidenza delle date: nello stesso anno – il 1949 – in cui, nelle *Réflexions sur le théâtre*, annovera pubblicamente lo spettacolo tra le sue «più grandi gioie di teatro»[67], nella dimensione privata della corrispondenza con Obey, quando il progetto della ripresa è lungi dall'andare in porto, lascia affiorare alcune perplessità con singolare nitidezza. In particolare, schernisce «un petit côté démodé des "Ha" des chœurs, à la copiaus, et d'un certain goût de certaines petites vulgarités voulues, "entre-deux-guerres" comme disent les imbéciles dont je suis»[68]. Il rimprovero di anacronismo merita attenzione. Con quel «*à la copiaus*», Barrault si rifà esplicitamente alle sperimentazioni svolte in Borgogna: il «*côté démodé*» che lo infastidisce e da cui prende

[64] Bourget-Pailleron, *Revue dramatique*, cit., p. 717.

[65] *Ibidem*.

[66] Lo testimoniano anche i «Cahiers Renaud-Barrault», con diversi fascicoli dedicati ai drammaturghi citati. Cfr. anche Mazza, *Jean-Louis Barrault*, cit., pp. 106-107. Peraltro, è proprio nel 1961 che esce la pubblicazione di Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo* [1961], Roma, Abete, 1975.

[67] Barrault, *Riflessioni sul teatro*, cit., p. 34.

[68] Lettera di Jean-Louis Barrault a André Obey, 23 luglio 1949, in BnF-FAO, Mn-23/3(1-35).

le distanze è proprio la pratica corale specifica della *troupe à la campagne*, e che come abbiamo visto apparteneva anche al "fare" teatrale dei Quinze. Barrault trattiene la dottrina del Patron e congeda quella che Marie-Hélène Dasté definisce «la deformazione delle idee di J[acques] C[opeau] da parte dei suoi allievi», e ancora «sfruttamento deformante delle esperienze della scuola»[69]: operazioni effettuate dai Copiaus e trasmesse ai Quinze, che Barrault avverte ormai datate e inefficaci. L'attestazione della filiazione passa così per una attenta valutazione tecnica della tenuta e dei limiti del linguaggio scenico intrinseco a *Le Viol de Lucrèce*.

Questo scarto rinvia alle condizioni stesse di elaborazione della pièce. In un articolo apparso su «Comœdia» qualche anno prima, in occasione di una ripresa parigina al Théâtre Hébertot, il drammaturgo descrive la propria opera come un testo scritto non solo «sur commande», ma «sur mesure» per «une troupe de comédiens dont je connaissais, un par un, l'emploi, le registre, le jeu, la place idéale sur la scène, aussi précisément qu'un sélectionneur de rugby connaît un par un les quinze joueurs de son équipe»[70]. La scrittura di *Le Viol de Lucrèce* era stata adattata, dichiara Obey, «par la pensée», ai corpi, ai timbri vocali e alle doti performative dei Quinze.

Sin dagli esordi, Barrault si circonda tuttavia di collaboratori provenienti dall'esperienza del Vieux-Colombier, dei Copiaus e della Compagnie des Quinze, e che dunque possiedono una grammatica già inscritta nel proprio corpo scenico. Abbiamo già nominato Marie-Hélène Dasté, parte della Compagnie Renaud-Barrault dall'inizio; occorre ricordare, in precedenza, la partecipazione di Jean Dasté ad *Autour d'une mère* del 1935[71]. A queste collaborazioni, si aggiungono tre spettacoli che consentono a Barrault di fare esperienza diretta del *modus operandi* del Patron: *Rosalinde ou Comme il vous plaira*

[69] Annotazione di Marie-Hélène Dasté sulla progettazione di un dossier sulla Compagnie des Quinze, s.d., conservata nell'archivio privato di Marie-Hélène Dasté, 2 ff. mss. Per un'analisi approfondita del documento rimando al mio *Michel Saint-Denis, il normalizzatore: dalla scuola al teatro*, «Biblioteca Teatrale», n. 135, gennaio-giugno 2021, pp. 83-96: 88 e sgg.

[70] Obey, *«Le Viol de Lucrèce» au Théâtre Hébertot*, cit., p. 1.

[71] Sullo spettacolo del 1935 cfr. Francesca Romana Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 66-107.

del 1934 all'Atelier; *Le Misanthrope* e *Le Cid* del 1940 alla Comédie-Française[72].

In questa prospettiva, il fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» ha il compito di associare, senza intermediazioni, l'operazione di *Le Viol de Lucrèce* al ramo dell'operato di Copeau, di cui École, Copiaus e Quinze non sono che germogli. Il quaderno diviene allora il luogo in cui il direttore dell'Odéon esplicita il proprio debito nei confronti del Patron, selezionando e ricomponendo alcuni elementi della tradizione del Vieux-Colombier. Tuttavia, come si è cercato di evidenziare, ciò che viene reso visibile del processo è parziale: accanto alla dottrina, restano in ombra le condizioni concrete dell'elaborazione laboratoriale e collettiva che ne aveva reso possibile l'efficacia scenica, così come la generazione di mezzo tra Copeau e Barrault che ne garantisce la trasmissione.

Il fascicolo non restituisce dunque una genealogia trasparente, ma ne offre una costruzione parziale e orientata: afferma una filiazione lasciandone fuori i passaggi intermedi. È proprio in questo scarto tra ciò che viene dichiarato e ciò che resta implicito che si colloca il senso dell'operazione di Barrault, e, forse, anche il compito di una rilettura critica. Il fascicolo, in altri termini, compie ciò che la scena da sola non può fare, o non è detto che faccia: afferma la filiazione in maniera consuntiva e la promuove. L'officina di carta della rivista, come un servo di scena, fa da complemento alla messa a punto di un'idea di teatro e alla sua relazione con la posterità, supplendo laddove gli spettacoli non arrivano.

Questa vocazione non resta astratta. Fin dal fascicolo inaugurale del 1953, e poi a più riprese sino alla fine degli anni Settanta, i «Cahiers» pubblicano testi di e su Copeau: lettere, conferenze, scritti dottrinali, in gran parte ancora inediti[73]. È un lavoro che precede di vent'anni i *Regi-*

[72] Cfr. *Appendice D. Les mises en scène de Jacques Copeau de 1927 à 1943*, cit., pp. 441-448.

[73] Lo spoglio integrale della rivista restituisce le seguenti occorrenze. Testi di Copeau: *Lettre ouverte à monsieur André Antoine* (n. 1, 1953); *Quatre lettres de Jacques Copeau à Louis Jouvet* (n. 2, 1953) e *Quatre lettres de Louis Jouvet à Jacques Copeau* (n. 7, 1954); *L'esprit des petits théâtres* (n. 4, 1954); *Adolphe Appia et l'art de la scène* (n. 10, 1955); *La démesure* (n. 11, 1955); *La voix de Molière* (n. 15, 1956); *Jacques Copeau et Paul Claudel* e *Notre sixième saison* (entrambi n. 27, 1959); *Le Vieux-Colombier (1923-1924)* (n. 33, 1961); *Le Silence* (n. 99, 1979). Vi si aggiunge un testo su Copeau: Georges Lerminier, *Jacques Copeau et l'art du comédien* (n. 12, 1955). Quasi tutti gli scritti sono forniti alla redazione da Marie-Hélène Dasté, come dichiarano le

stres du Vieux-Colombier, il cui primo volume esce solo nel 1974. E si deve, occorrenza dopo occorrenza, a Marie-Hélène Dasté, che dei testi del padre era divenuta custode e mediatrice.

Su questa linea, l'intera impresa dei «Cahiers Renaud-Barrault», nei suoi trentacinque anni di attività, si riallaccia, più o meno consapevolmente, a uno dei tanti progetti che Copeau aveva soltanto abbozzato: quello di una grande rivista di teatro capace di raccogliere, organizzare e trasmettere una cultura teatrale nella sua interezza e complessità[74]. Non a caso, come ha mostrato Marco Consolini, essa finisce per configurarsi come uno spazio in cui pratica, riflessione e memoria si intrecciano, dando forma a una tradizione che non si limita a conservarsi, ma si costruisce nel gesto stesso della sua trasmissione: «Un bulletin de travail, oui, où tout se classe suivant quelques idées maîtresses. Et aussi une encyclopédie où les termes sont définis; et aussi une espèce de théâtre où tous les matériaux de la création sont comme en suspens: quelque chose comme la cervelle d'un créateur dramatique»[75].

note redazionali; gran parte confluirà poi nei *Registres*. Un primo confronto filologico fra le versioni dei «Cahiers», i dattiloscritti del BnF-FJC e le riedizioni dei *Registres* è stato avviato da Maria Ines Aliverti in varie occorrenze, sia nelle sue antologie di testi di Copeau tradotti in italiano, che negli ultimi due volumi dei *Registres*.

[74] Sulla questione 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 / 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, pp. 269-280.

[75] Lettera di Jacques Copeau a Léon Chancerel, 12 aprile 1928, BnF-FJC. La lettera è parzialmente pubblicata in *Notes et documents pour servir à l'histoire de Jacques Copeau, du Théâtre et de l'École du Vieux-Colombier*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 5, t. 1, 1950, p. 40, oltreché citata da André Veinstein, *Du Théâtre-Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'art à travers leurs périodiques*, Paris, Billaudot, 1955, p. 69.