

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

"E giunta l'ora di riaccendere le stelle": il teatro di Guillaume Apollinaire

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1727956> since 2021-01-25T17:01:39Z

Publisher:

Carocci

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

«È giunta l'ora di riaccendere le stelle»: il teatro di Guillaume Apollinaire

Solo un cenno ad Apollinaire e l'Italia...

«Ho conosciuto Apollinaire [...] egli può esserci utilissimo. Te ne parlerò: sa l'italiano, è nato a Roma ed è persona molto intelligente»¹. Con queste parole, nel 1911, Ardengo Soffici riferiva a Giuseppe Prezzolini del felice incontro avvenuto a Parigi con Guillaume Apollinaire. Come Soffici, tutta una generazione di artisti e letterati italiani nati tra il 1880 e il 1890 si rivolgerà al poeta di *Alcools* individuando in lui il punto di riferimento e di convergenza di quella «jeunesse enfiévrée de modernismes»² – come ha scritto Savinio in una lettera indirizzata proprio ad Apollinaire – all'origine del rinnovamento poetico ed estetico dei principi del XX° secolo. Col neologismo *modernisme* Savinio intrecciava singolarmente la modernità francese, di origine baudelairiana, con le diverse istanze a vocazione più o meno sperimentale che animavano il primo Novecento italiano e, più in generale, la cultura europea di quegli anni. Il moderno, la modernità, la modernizzazione, il modernismo, ovvero tutti gli estremi del dibattito critico di ora e di allora erano racchiusi in quella sorta di parola macedonia e Apollinaire, agli occhi di Savinio, ne costituiva la prodigiosa quintessenza.

Certo, come è noto, Apollinaire è legato inscindibilmente all'Italia per ragioni biografiche, affettive, professionali, intellettuali e i rapporti di amicizia e di collaborazione intessuti con artisti e letterati italiani a lui coevi ne costituiscono la prova empirica più evidente. Marinetti, Soffici, Boccioni, Severini, Brunelleschi, Papini, Aleramo, Canudo, Carrà, Meriano, Savinio, De Chirico, Sanguineti, Magnelli, Cecchi, De Pisis, Raimondi, Marone, Ravegnani, Ungaretti, ovvero tutti i più attivi animatori della cultura primonovecentesca italiana potevano vantare relazioni con Apollinaire: c'era chi l'aveva frequentato personalmente a Parigi, chi aveva intrattenuto con lui una corrispondenza epistolare, chi si era messo in relazione con lui in entrambi i modi, chi l'aveva contattato ma non era riuscito a conoscerlo in tempo³... Sicuramente il legame che l'Italia ha intrecciato con Apollinaire è stato sempre proficuo, come documenta il sodalizio tra Ungaretti e Apollinaire, ad esempio, concentrato sul progetto traduttivo del *Porto Sepolto* e poi concretamente sfociato nella resa in lingua francese di una sola poesia, *In Memoria*, che Apollinaire ha tradotto e vergato a mano con quel suo inconfondibile inchiostro color violetto sul retro di due comunicati stampa del

¹ Lettera di Ardengo Soffici a Giuseppe Prezzolini del 29 aprile 1911, in Giuseppe Prezzolini – Ardengo Soffici, *Carteggio*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, 1° vol., pp. 175-176.

² Lettera non datata di Alberto Savinio a Guillaume Apollinaire, in *Guillaume Apollinaire, 202 boulevard Saint Germain Paris*, corrispondenza di G. Apollinaire con F. Meriano, A. Savinio, L.R. Sanguineti, A. Magnelli, E. Cecchi, F. De Pisis, G. Raimondi, G. Marone, G. Ravegnani, G. Ungaretti, a cura di Franca Bruera, Roma, Bulzoni, 1991, p. 63.

³ Ci riferiamo ad Emilio Cecchi che da Londra chiede ad Apollinaire di aiutarlo a conoscere scrittori e giovani artisti. La lettera, datata 14 novembre 1918, non è giunta in tempo ad Apollinaire, morto il 9 novembre di quello stesso anno (ivi, pp. 156-157).

Bulletin de l'Agence Télégraphique radio intorno alla metà del 1917⁴. Apollinaire ne prevedeva la pubblicazione sulla rivista “Nord-Sud”, ma Pierre Reverdy, che ne era il direttore, non l'accettò di buon grado. Parallelamente Apollinaire coltivava il progetto di tradurre in francese un congruo numero di poesie italiane da raccogliere poi in un unico volume e l'eco di questa idea si diffuse rapidamente a larga scala negli ambienti della cultura italiana a lui coeva: «Apollinaire traduce in Nord-Sud liriche di Papini, Soffici, Ungaretti, Binazzi, Meriano che saranno poi raccolte in un'antologia», annunciava la rivista “La Brigata” sul numero del giugno-luglio 1917. Nel contempo le relazioni tra Apollinaire e gli Italiani si infittivano, Ungaretti cominciava a tributare omaggi⁵ a colui che a suo dire era il «poeta più grande di Francia»⁶ senza mai dimenticare, neppure dopo la morte del poeta, la natura speciale dei loro contatti che, come ha ricordato Ungaretti, «Nacquero da amore di poesia, ma furono resi saldi perché amavamo la Francia e L'Italia d'un uguale fortissimo slancio»⁷.

Le amicizie e i contatti che Apollinaire intrattiene con l'Italia non solo rivelano le sue instancabili doti di lettore e traduttore, ma anche inaspettate competenze nell'uso della lingua italiana scritta. «Mi piace scrivere in Italiano anche se non lo scrivo benissimo», scrive a Magnelli il 25 agosto 1915 dal fronte⁸. E i ricordi italiani si stagliano nella mente di Apollinaire e si stemperano spesso in tono informale ed efficace anche nella prosa, nella poesia, nel teatro. In un racconto de *L'Hérésiarque et Cie* Apollinaire sembra divertirsi a mescolare e confondere schegge autobiografiche e libertà immaginativa alludendo forse a quell'insieme di parlate locali che ebbe certamente occasione di ascoltare risalendo da Roma sino al Principato di Monaco; scrive infatti: «Circa dodici anni fa ero in viaggio in Italia. All'epoca ero un linguista molto ignorante [...] Quanto all'italiano, maccheronizzavo, ovvero mi servivo di parole francesi alle quali aggiungevo delle finali sonore, facevo anche uso di parole latine; insomma, mi facevo capire»⁹. La sua curiosità nei confronti delle lingue e delle culture altre, congiuntamente al suo spiccato spirito cosmopolita ne rimarkano il ruolo fondamentale che ha assunto nella temperie culturale degli anni della cosiddetta “Bande à Picasso”, ovvero quello di traghettatore di culture, aperto a scambi, confronti e avido di contaminazioni culturali¹⁰ che mai hanno conflitto con l'intima urgenza di acquisire la nazionalità francese.

⁴ Il manoscritto, ritrovato anni or sono tra le carte dell'archivio Pierre Reverdy presso il Fonds Doucet della Bibliothèque littéraire Jacques Doucet di Parigi, è pubblicato insieme alla ricostruzione della genesi del progetto traduttivo in Franca Bruera, *Apollinaire e Cie*, Roma, Bulzoni, 1991.

⁵ Giuseppe Ungaretti scrive a Giovanni Papini una cartolina che riporta una poesia in francese dedicata ad Apollinaire e intitolata *Le Poète assassiné*. La cartolina, che risale al settembre 1917, è stata pubblicata per la prima volta da Leone Piccioni in *Ungarettiana*, Firenze, Vallecchi, 1980, p. 196 e successivamente ripresa in Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, a cura di M. A. Terzoli, introduzione di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1988, pp. 144-145.

⁶ Lettera di Giuseppe Ungaretti a Gherardo Marone del 27 giugno 1917, in Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, a cura di A. Marone, introduzione di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1978, p. 81.

⁷ Giuseppe Ungaretti, *Ricordo di Apollinaire in Trastevere*, in “Capitolium”, 25 febbraio 1967, p. 90. Si veda anche il volume Antonio Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2011.

⁸ Lettera di Apollinaire a Alberto Magnelli, in *Guillaume Apollinaire, 202 boulevard Saint-Germain Paris*, cit., p. 110.

⁹ In Apollinaire, *L'Amphion faux-messie ou histoire et aventures du baron d'Ormesan. 4. La Lèpre*, in Id., *L'Hérésiarque et Cie*, in Id., *Œuvre en prose I*, textes établis, présentés et annotés par M. Décaudin, Parigi, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1977, p. 205 (la traduzione è nostra).

¹⁰ Cfr. Franca Bruera, *Apollinaire passeur de culture méditerranéenne*, in “Il Confronto Letterario”, n. 69, giugno 2018, pp. 89-101.

L'uso strumentale della lingua italiana non è che uno dei tanti tasselli di un complesso processo di recupero identitario che Apollinaire ha diversamente declinato attraverso la sua attività di scrittore e giornalista, sia mediante la particolare attenzione che ha dedicato nel corso della sua vita all'arte e alle lettere della tradizione culturale italiana del passato e del suo presente, sia attraverso le testimonianze di affetto, stima e considerazione nei confronti degli amici d'oltralpe. Nota è la lettera che scrive a Giuseppe Raimondi il 23 febbraio del 2018, in cui le origini bolognesi del fondatore de "La Raccolta" sono spunto di ricordi di vicende vissute all'età di tre, quattro anni circa – scrive Apollinaire – a Bologna, in compagnia della madre e del fratello, tra baracconi e pagliacci che da allora si sono ammantati di un'arcana bellezza, di un mistero che il poeta ha trasmesso a Pablo Picasso e che proprio in lui «[...] ha germogliato in opere meravigliose»¹¹. Pare che a Bologna il poeta abbia imparato a leggere, benché sia stata Torino a instillargli il germe del piacere della lettura¹², scrive ancora Apollinaire a Raimondi...

L'Italia ha dato i natali ad Apollinaire. Nasce a Roma, a Trastevere, il 25 agosto 1880 da una madre che intende mantenere l'anonimato e da padre ignoto. Verrà dichiarato dall'ostetrica Luisa Molinacci in Boldi con il nome di Guglielmo Alberto Dulcigni il 26 agosto e a lei sarà affidato provvisoriamente fino a quando sarà dato in affidamento ad una donna che abita al n. 8 di piazza Mastai, sempre nel quartiere di Trastevere. Solo il 2 novembre 1880 Angelica de Kostrowitzky, residente in via del Boschetto, 40 a Santa Maria Maggiore, riconosce il figlio che chiamerà Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinaire de Kostrowitzky. Tra la nascita e la data del riconoscimento ufficiale la giovane madre fa battezzare il piccolo nella chiesa di San Vito, non lontano da Santa Maria Maggiore, col nome di Guglielmo Apollinaire Alberto e, a benedizione ottenuta, affida il figlio alla nutrice. «Sfinge fu tuo padre e tua madre una notte»¹³: tutta l'enigmaticità che avvolge la nascita del poeta pare raccogliersi in questo verso, dalla data incerta della sua venuta al mondo, all'anonimato del padre, attraverso l'oscura condotta della madre.

Da Roma Apollinaire si trasferisce a Bologna insieme alla madre e al fratello nato nel 1882, dichiarato col nome di Alberto Eugenio Giovanni Zevini, anch'esso nato da padre ignoto. Due fotografie risalenti al 1883 e 1884 li ritraggono a Bologna: la prima è il busto di Angelica, scattata nello studio Alinari, la seconda, a firma di Roberto Peli, immortalava i due bambini: Apollinaire, con frangetta e boccoli, tiene in braccio il fratellino. Da questo momento si dissolvono i punti cardinali di un viaggio che lo porterà a Parigi e che presumibilmente ha previsto una tappa in Piemonte e a Torino, città le cui tracce, reperibili nella corrispondenza con Giuseppe Raimondi, si addensano anche nello spazio della scrittura: l'*Hérésiarque et Cie*, *Le Poète Assassiné* (1916, il racconto *Giovanni Moroni*, in particolare), senza ignorare la poesia, il teatro e l'attività di giornalista e recensore praticata da Apollinaire traboccano di citazioni, riferimenti e allusioni alla cultura piemontese, romana e italiana, in generale. L'uso di termini e formule dialettali, la presenza delle maschere del carnevale - dagli Arlecchini a Gianduia -, la tradizione letteraria e culturale, e poi spazi, luoghi, tradizioni e colori locali consentono non solo di disegnare una mappa dettagliata

¹¹ Lettera di Guillaume Apollinaire a Giuseppe Raimondi, in *Guillaume Apollinaire, 202 boulevard Saint-Germain, Paris*, cit., p. 187. (la traduzione è nostra).

¹² «È a Bologna che ho cominciato ad imparare a leggere, ma con fatica perché la cosa mi faceva orrore. Però poi ci presi gusto appena cominciai a istruirmi, e questo successe a Torino» (*ibid.*, la traduzione è nostra).

¹³ Guillaume Apollinaire, *Il Ladrone, Alcool*, in *Alcool Calligrammi*, a cura di S. Zoppi, Milano, Mondadori, 1986, p. 107.

dell'immaginario autobiografico di Apollinaire legato all'Italia, ma anche di rilanciare, sulla base di uno stato dell'arte ormai corposo e consolidato, studi e ricerche specificatamente orientati ad indagare la correlazione tra il dato geo-culturale di matrice biografica e intellettuale e la finzione letteraria. L'autore traccia infatti nella sua opera un percorso molto affollato di storie e toponimi che tratteggiano per immagini campione un atlante geografico e immaginifico denso e significativo che resta ancora da indagare.

*Quand'è che Apollinaire scrive un poema sui calli di Calliope?*¹⁴

Queste e altri fili conduttori che mettono in evidenza le molteplici affinità effettive ed elettive che si sono sviluppate tra Apollinaire e l'Italia sono all'origine dell'idea di tradurre in lingua italiana tutto il suo teatro. A questi fili rossi, si aggiungono le recenti attenzioni che l'Italia ha prestato ad Apollinaire in occasione delle celebrazioni del centenario (2018) della pubblicazione dei *Calligrammi* et de *Le Mammelle di Tiresia* e della contestuale ricorrenza del centenario della sua scomparsa¹⁵, ovvero l'organizzazione di un convegno internazionale¹⁶, la rappresentazione teatrale de *Le Mammelle di Tiresia* presso il Teatro Gobetti – Teatro Stabile di Torino¹⁷, l'organizzazione dell'esposizione *Apollinaire e l'invenzione "Surréaliste". Il poeta e i suoi amici nella Parigi delle avanguardie*¹⁸ presso la Galleria Civica d'Arte moderna di Torino e un incontro serale a Firenze con performance tratte dall'opera di Apollinaire¹⁹.

Il Teatro di Apollinaire arriva a colmare indubbiamente una lacuna nel panorama delle traduzioni italiane dell'opera dell'autore. La consegna dell'intera sua opera teatrale ad una lingua altra rispetto all'originale, compresi i lacerti e i frammenti, oltre a configurarsi come obiettivo scientifico ed editoriale nuovo in Italia - e, seppur con un minimo di beneficio del dubbio, anche altrove -, si è posta l'obiettivo di far conoscere al pubblico italiano un percorso di ricerca e di sperimentazione drammaturgica affatto trascurabile, come si potrebbe erroneamente pensare, e che si estende sull'intero arco della sua esperienza di

¹⁴ Così si esprime Francesco Meriano a proposito del teatro di Apollinaire nell'articolo *Il simbolismo in soffitta (Tre scrittori francesi: Apollinaire, Jacob, Cendrars)* pubblicato in "Il Giornale del Mattino" il 28 marzo 2018.

¹⁵ Parigi, 9 novembre 1918.

¹⁶ Il Convegno internazionale *Métamorphoses d'Apollinaire* si è tenuto presso l'Università di Torino il 22 e 23 ottobre 2018 ed è stato organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino in collaborazione con il Center for Modern European Literature dell'Università del Kent di Canterbury e il Dipartimento di Lettres modernes dell'Università di Paris Nanterre.

¹⁷ La pièce è stata rappresentata il 22 ottobre 2018 grazie alla collaborazione di Alban Roussot, erede testamentario di Serge Férat (il pittore cubo-futurista russo che dipinse gli scenari e che realizzò i costumi della prima rappresentazione parigina della pièce il 25 giugno 1917). L'opera è stata allestita, realizzata e interpretata in lingua francese dalla compagnia Waou di Parigi in concomitanza con il convegno.

¹⁸ La mostra, inaugurata il 22 ottobre 2018 in occasione del Convegno internazionale *Métamorphoses d'Apollinaire* e della rappresentazione teatrale *Les Mammelles de Tirésias* e curata da Maria Teresa Roberto, Franca Bruera, e Marilena Pronesti ha ospitato documenti e manoscritti appartenenti agli archivi privati "Serge Férat" di Parigi e "André Salmon" di Torino. Il progetto ha raccolto per la prima volta in un unico spazio espositivo testimonianze per lo più inedite del clima culturale parigino negli anni che videro l'affermarsi delle prime avanguardie storiche europee fino al Surrealismo.

¹⁹ La serata, organizzata il 10 novembre 2018 presso l'Institut français e intitolata *Apollinaire. Ordine e avventura*, è stata accompagnata da una performance teatrale della compagnia Chille della Bilancia.

scrittore. Apollinaire, per lo più conosciuto in Italia per la sua attività di poeta e di faro delle avanguardie letterarie artistiche e del primo Novecento europeo, le cui traduzioni italiane sono state dedicate essenzialmente alla poesia, meno prevalentemente alla prosa, è solo parzialmente noto in Italia come drammaturgo, ed è stato portato alle luci della ribalta italiana da *Le Mammelle di Tiresia*, suo assai celebre dramma surrealista, di cui si contano alcune traduzioni dagli anni '60 ad oggi. La pièce del resto non è mai stata estranea al pubblico degli appassionati di teatro in Italia, se si pensa già soltanto all'eco che aveva promanato su giornali e riviste al momento della sua pubblicazione: ce lo ricorda l'articolo che Francesco Meriano scrisse per "Il Giornale del Mattino" di Bologna il 28 marzo 1918, dove non mancano richiami espliciti alla dimensione sperimentale dello spettacolo: l'invito-calembour a scrivere "un poema sui calli di Calliope" che Meriano nel suo articolo rivolge ad Apollinaire è indubbiamente in linea con la ricerca di soluzioni espressive nuove praticata in Italia in quegli anni, e la pièce può piacere in territorio italiano, perché contempla «[...] giocattoli meccanici, ritornelli, intercalari, suoni e megafoni [...] come nella cosiddetta art metafisica, ultima forma della letteratura pittorica, per cui dalla giustapposizione di un calamaio, di un libro, di una cartolina, nasce un quadro»²⁰.

Apollinaire, come è noto, ha tracciato percorsi inediti nell'ambito della ricerca poetica ed è stato tra i maggiori teorici del cubismo. Nel quadro delle sperimentazioni teatrali, ha assunto una posizione altrettanto apicale giungendo proprio attraverso il filtro del palcoscenico alla formulazione di ipotesi di ricerca nuove che non solo concernono l'allestimento scenico – sua è la proposta ne *Le Mammelle di Tiresia* di un teatro circolare –, ma che si inseriscono anche vivacemente nel dibattito attorno alle nuove soluzioni estetiche e poetiche che la drammaturgia dei primi vent'anni del Novecento è in grado di suggerire. È nota la forza di suggestione esercitata da Apollinaire in seguito all'impiego, nella pièce, dell'aggettivo "surrealista" e del sostantivo "surrealismo"²¹ che indicano una surrealità più vera del vero che esalta la sorpresa quale unica risorsa in grado di far breccia nella realtà. Il neologismo "sur-reale" era peraltro stato inventato da Apollinaire in occasione della rappresentazione di *Parade* (18 maggio 1917), il balletto in un atto di Léonide Massine con costumi e scenografie di Pablo Picasso, musiche di Erik Satie e testo di Jean Cocteau portato in scena dai Balletti Russi di Sergej Diaghilev. Un mese più tardi circa, in occasione della rappresentazione de *Le Mammelle di Tiresia*, Apollinaire ribadiva il significato fondamentale di quel neologismo: "Quando l'uomo ha voluto imitare la capacità di camminare, ha creato la ruota che non assomiglia affatto a una gamba. Ha fatto in questo modo del surrealismo senza saperlo", scriveva nella prefazione alla sua opera, proponendo tra l'altro un'idea di falso d'autore di grande originalità – Tiresia/Teresa con barba e baffi – con due anni d'anticipo rispetto alla Gioconda con baffi e pizzetto di Marcel Duchamp... In questo modo Apollinaire confermava una sua definizione di estetica già sperimentata nel 1913 nel corso di una conferenza su François Rude, lo scultore che aveva rifiutato di svolgere il mero ruolo di copista dinanzi alla natura. E per spiegare che il realismo di Rude non era semplice imitazione ma il frutto di una forte capacità di invenzione, Apollinaire si era espresso in termini pressoché identici a quelli utilizzati nella prefazione a *Le Mammelle di Tiresia*²².

²⁰ Francesco Meriano, *Il simbolismo in soffitta (Tre scrittori francesi: Apollinaire, Jacob, Cendrars, (ibid.)*.

²¹ I termini sono utilizzati nella prefazione a *Le Mammelle di Tiresia* (cfr. infra, p.)

²² «Quando l'uomo volle per motivi di utilità dare movimento alle cose inerti, non imitò affatto le gambe ma creò la ruota [...] Il realismo di Rude non è una mera imitazione, contiene una gran parte di invenzione», in

Le arti dello spettacolo sembrano in generale suscitare l'attenzione di Apollinaire sin dall'infanzia. È proprio in Italia che afferma di aver provato le prime emozioni forti dinanzi all'esibizione di maschere pagliacci, come si legge nella lettera a Giuseppe Raimondi citata poc'anzi²³. Il mondo del teatro è una prima importante palestra di allenamento di creatività dello scrittore in erba che si cimenta sin dai tempi in cui era studente sulla Costa Azzurra. Quando scrive *Un bevitore d'assenzio che ha letto Victor Hugo*, Apollinaire ha sedici anni e frequenta l'istituto Stanilsas di Cannes. Quell'anno compone su un foglio manoscritto e illustrato una breve parodia di Victor Hugo²⁴, con firma in calce W. de Kostrowitsky.

Ai primi anni del Novecento si ascrive la breve scenetta in un atto *La Campana di legno*, redatta intorno al 1902. Apollinaire ha ventidue anni, ha già raggiunto Parigi e si dedica ad un'intensa attività creativa in ogni ambito. La pièce è incentrata sull'avventura di due donne sorprese da due agenti di polizia nel momento in cui cercano di scappare, senza saldare il conto, dall'hotel in cui hanno soggiornato. Il lieto fine conclude spensieratamente la vicenda: gli agenti rilasciano le due donne nella consapevolezza che filarsela alla chetichella non costituisca poi così tanto reato. Con molte probabilità *La Campana di legno* trae spunto da un episodio di vita vissuta da Apollinaire che, nell'ottobre 1899, fuggì dalla locanda di Stavelot, in Belgio, dove aveva pernottato per un certo lasso di tempo insieme al fratello, senza pagare il conto. E proprio nel 1902, in concomitanza con la creazione della scenetta, riassume all'amico Jean Onimus i dettagli della sua fuga dalla locanda in questi termini, «[...] partenza alla chetichella con un tempo freddissimo, di notte, con il baule sulla schiena, la valigia in mano, un paio di scarpe consumate, dei libri troppo pesanti da trasportare e carte di tutti i tipi [...]»²⁵, riepilogando l'avvenimento con dettagli che di poco si discostano dal piano di fuga messo in atto dalle due donne de *La Campana di legno*. Il gusto il vaudeville, per le rappresentazioni popolari e gli spettacoli di strada è a quest'epoca già molto spiccato in Apollinaire, che non manca di rendere frizzanti le sue scene con situazioni granghignolesche, personaggi stereotipati, ballate e ritornelli assai prosaici, peraltro, nei toni e nello stile.

Sin dal 1902 Apollinaire comincia ad approfondire le proprie conoscenze in merito al genere teatrale e alle sue diverse espressioni in Europa. È infatti proprio a partire da questo momento che comincia a collaborare ad alcune testate giornalistiche parigine contribuendo alla diffusione della drammaturgia tedesca in Francia. Sempre in questo periodo comincia a lavorare ad alcuni progetti di teatro, *La Colombella* e *La Fine del mondo*, rimasti allo stato embrionale e di cui si conservano alcuni frammenti. Tuttavia, soltanto a partire dall'anno successivo Apollinaire tenterà la strada del teatro attraverso alcuni progetti di allestimento scenico che lo vedranno coinvolto in prima persona insieme all'amico e poeta André Salmon.

Apollinaire, *Œuvres en prose complètes 2*, textes établis, présentés et annotés par P. Caizergues et M. Décaudin, Parigi, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, pp. 525-526.

²³ Apollinaire scrive a Raimondi: «Mi ricordo con precisione di Bologna [...] lì ho provato il mio primo e più grande terrore. Era una festa, una sorta di fiera con baracconi e pagliacci. Ero con mia madre e mio fratello. Mia madre, per farci divertire, volle farci assistere a uno spettacolo in un baraccone davanti al quale avevamo visto la Parata, ma non ci fu modo di farmi entrare, i pagliacci mi avevano fatto paura», lettera del 23 febbraio 1918, in *Guillaume Apollinaire, 202 boulevard Saint Germain Paris*, cit., pp. 186-187 (la traduzione è nostra).

²⁴ Apollinaire gioca sull'opposizione biblica di assenzio e miele, presente nella poesia *La prière pour tous*, della raccolta di Victor Hugo *Feuilles d'automne* (1932).

²⁵ Lettera di Apollinaire a James Onimus del luglio 1902, pubblicata per la prima volta su "Les Lettres françaises" del 13 dicembre 1951 (la traduzione è nostra).

«Noi ci siamo incontrati in una cantina maledetta / Ai tempi della nostra giovinezza / Tutt'e due fumando e mal vestiti attendendo l'alba / presi presi dalle stesse parole di cui bisognerà cambiare il senso». Questi sono i versi di *Poesia letta al matrimonio di André Salmon (13 luglio 1909)*²⁶, la lirica che Apollinaire scrive in occasione delle nozze dell'amico fraterno, di cui è testimone. Insieme a lui, che è poeta, prosatore, giornalista, critico d'arte, Apollinaire condivide larga parte delle esperienze di questi primi anni di sperimentazione artistica e letteraria. Anche Salmon, come Apollinaire, approda a Parigi a inizio secolo e insieme frequentano i più stimolanti cenacoli letterari del tempo. Tra il 1903 e il 1908 l'eclettismo, la versatilità e l'urgenza di inscrivere nella storia l'esperienza di un lirismo nuovo pervadono gli animi irrequieti dei due amici che a più riprese si cimentano in progetti di assoluta originalità e arditezze, tra i quali *La Febbre, Il Mercante d'accinghe*, scritte probabilmente intorno al 1906, e *Jean-Jacques*, che si ascrive indicativamente al 1912. La verve iconoclasta e canzonatoria sembra accompagnare gli anni che coincidono con il loro debutto sulla scena, contraddistinti peraltro dalla frequentazione assidua di quella fucina d'ingegni che fu il Bateau-Lavoir, dall'amicizia con il giovane eccentrico e già celebre Alfred Jarry e con le più trasgressive voci del tempo, una fra tutte quella di Mécislas Golberg che con Apollinaire condivideva non solo la passione per la poesia, il teatro e il giornalismo ma anche l'origine straniera, e che peraltro collaborava alla rivista "Le Festin d'Esope", pubblicata tra il 1903 e il 1904, e diretta da Guillaume Apollinaire, André Salmon e Nicolas Deniker. Delle tre pièces teatrali, di cui Salmon ricorda parzialmente la genesi²⁷, *La Febbre* è quella che più probabilmente ha previsto un coinvolgimento bilanciato degli autori. Si tratta di uno sketch di intreccio amoroso vagamente costruito sul modello del vaudeville e che si fonda su un aneddoto molto semplice: un uomo convalescente cerca di sedurre la propria infermiera che è anche l'amante del suo più caro amico. Proprio a questo amico il convalescente chiederà il denaro per poter corrispondere all'infermiera il compenso per il servizio di assistenza prestato durante la sua malattia...

Il Mercante d'accinghe è la pièce che invece ha visto maggiormente impegnato Apollinaire, come i manoscritti del testo dimostrano. Due atti infatti risultano scritti di suo pugno e sempre da lui ampiamente corretti e chiosati a mano. L'opera, racconta Salmon nei *Souvenirs sans fin*, è stata scritta all'inizio del 1906 coll'intento di trarne un profitto economico redditizio in anni in cui Apollinaire vantava, a dire di André Salmon un certo qual «snobismo dei buchi nei calzoni»²⁸. La pièce fu proposta, senza successo, al teatro L'Européen di Parigi, sede dei più spumeggianti spettacoli di rivista e caffè concerto. L'opera avrebbe forse dovuto comporsi di dieci quadri e il titolo che le era stato attribuito pare abbia suscitato alcune perplessità da parte di Salmon, propenso a pensare che non avrebbe attirato sufficientemente l'attenzione del pubblico. Ma Apollinaire, entusiasta, argomentava in favore della bontà del titolo in base alle loro numerose amicizie norvegesi, alla notorietà, all'epoca, dei prodotti ittici di origine nordica, e agli importanti avvenimenti accaduti in Norvegia ed evocati nella pièce, quali l'ascesa al trono di Norvegia del re Haakon VII e la spedizione di Filippo, duca d'Orléans al polo Nord.

²⁶ Guillaume Apollinaire, *Poesia letta al matrimonio di André Salmon (13 luglio 1909)*, in Id., *Alcool*, cit., p. 91.

²⁷ André Salmon, *Souvenirs sans fin (1903-1940)*, Parigi, Gallimard, 2004, nuova edizione con prefazione di Pierre Combescot.

²⁸ Ivi, p. 63.

Il Mercante d'acciughe risulta ancor oggi un'opera di difficile classificazione che può essere collocata tra la rivista, il caffè-concerto e il music-hall. Questa esperienza teatrale nasce in un momento in cui Apollinaire crede fermamente nella necessità di elaborare percorsi di ricerca non convenzionali, come scrive proprio ai tempi del "Festin d'Esopo" ad un suo corrispondente: "L'astruso e l'assurdo non sono più di moda. Tuttavia, mi creda, non c'è nulla di più lirico di un'assurdità... In Francia ci sono stati pochi poeti oscuri. All'estero ce ne sono molti. In Germania non solo sanno assaporare l'assurdità, ma la capiscono"²⁹. L'oscuro e l'assurdo sono infatti i sapidi ingredienti di una pièce che ruota attorno alla figura di Giona, venditore di acciughe, che, partito dalla Norvegia, raggiunge Parigi alla ricerca della fortuna. Giona è seguito a Parigi dai commessi e dalle commesse del suo negozio di acciughe che, vistiti di pelli di animali, si ritroveranno a lavorare in un circo. In un'apoteosi di musica, danze e spettacolo che coinvolge pubblico e attori, barili di acciughe, bizzarri personaggi travestiti e muscolosi uomini da baraccone decretano il trionfo del derisorio, dell'assurdo e dell'irrazionale in un atto di liberazione dal linguaggio e dagli schemi della drammaturgia convenzionale che pare preconizzare intonazioni, improvvisazioni e ritmi vocali dadaisti secondo i quali «il pensiero si forma in bocca»³⁰. Per Apollinaire la pièce costituisce un primo tentativo di bandire ogni illusione realistica dal teatro e al contempo un'occasione eccezionale per dare vita a personaggi clowneschi, grotteschi, bruti, animaleschi completamente privi di psicologia e dotati unicamente di espressività corporea e verbale. Scene rapide e caricaturali si alternano – secondo gli schemi della rivista e del music-hall – a dialoghi brevi e lapidari, costruiti su toni comici e satirici, secondo una cifra stilistica già improntata all'idea di sorpresa: il surreale apollinairiano de *Le Mammelle di Tiresia* è già presente *in nuce* nel *Mercante d'acciughe*, e gli evidenti fenomeni di intratestualità e intertestualità che emergono dal confronto delle due opere lo confermano ampiamente. Non è un caso, allora, che Apollinaire abbia ricordato che il progetto di realizzazione delle *Le Mammelle di Tiresia* era già in cantiere fin dal 1903; né stupisce che abbia adottato come motto personale "J'émerveille" sin dalla pubblicazione del suo *Bestiario* (1908), nel solco di un percorso di ricerca coerente e improntato, sin dagli esordi, ad un'idea di ironia «benevola che scatena la risata»³¹.

Conclude la trilogia teatrale condivisa con Salmon la pièce *Jean-Jacques*, scritta, sempre secondo le testimonianze contenute in *Souvenirs sans fin*, su richiesta del ministero dell'Istruzione pubblica in occasione del secondo centenario della nascita di Jean-Jacques Rousseau. La pièce avrebbe dovuto essere rappresentata sulla piazza del Trocadero ma lo spettacolo fu annullato e non se ne fece nulla. Anche questo esercizio teatrale, stando ai manoscritti, sembra parzialmente frutto della creatività di Apollinaire. Infatti, secondo uno stilema consustanziale alla sua opera, i frammenti di citazioni e gli aneddoti relativi a fatti o persone si intrecciano e si susseguono nel corso dell'azione, con particolari curiosi relativi non solo al profilo bio-bibliografico di Rousseau, ma anche di Voltaire e Goldoni che fa una breve apparizione in scena. Il lavoro teatrale è indubbiamente il frutto di uno studio accurato di Rousseau, di cui emerge il carattere difficile e sospettoso, la dimensione solitaria della scrittura, lo spirito difensore della libertà e dell'uguaglianza tra gli uomini e il dramma della

²⁹ Lettera al dott. Modiano, corrispondente a Parigi della rivista "Le Journal de Salonique", in Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Parigi, La Table Ronde, 1968, p. 91.

³⁰ T. Tzara, *Dada manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* ("La vie des Lettres" n. 4, 1921) in Tristan Tzara, *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1964, p. 53.

³¹ Guillaume Apollinaire, *Le Mammelle di Tiresia*, infra, p.

paternità, di cui Rousseau scrive con un certo tormento nelle *Confessioni* e che sembra ritornare in *Jean-Jacques* nella forma del rimpianto: la pièce presenta infatti al pubblico la figura di un uomo fragile dal punto di vista emotivo, che chiede sia ritrovato il figlio per poterlo amare, e che a Goldoni, in particolare, chiede di tramandare la sua memoria: «E lei, mio caro italiano, dica al suo paese che Rousseau di Ginevra è perseguitato in Francia, che avrebbero preferito che allevasse miseramente dei figli miserabili, piuttosto che scrivere opere destinate a rigenerare l'umanità»³². Un omaggio a Rousseau, insomma, che procede certo per stereotipi – ombrosità, diffidenza, senso di persecuzione, ecc. caratterizzano il personaggio – ma che accentua acutamente, pur nel contesto di finzione in cui si colloca³³, la dicotomia tra religione del sentimento e cultura dell'intelletto che scandisce l'esistenza del filosofo.

Questi modelli di teatro a quattro presumibili mani traducono un'attenzione nei confronti dello spettacolo che va ben al di là dei divertissements di fantasia e creatività giovanile destinata a “épater le bourgeois”. Apollinaire vive in prima persona, insieme a Salmon, un'esperienza formativa di distacco dai modelli teatrali dominanti che sembra, soprattutto nel *Mercante d'acciughe*, avere il fine di contrapporsi alla drammaturgia borghese frusta, obsoleta che domina gli anni della Belle Époque. Salmon sottolinea a più riprese nei suoi *Souvenirs sans fin* la volontà di stupire che ha guidato i suoi progetti teatrali concepiti in compagnia di Apollinaire. «Eravamo giovani – scrive Salmon – [...] Guillaume ed io abbiamo sabotato un po' le serate. Per renderle impossibili? Sì. Pensavamo che fosse una cosa giusta, molto sana e molto pura. È incredibile quanto la purezza possa rendere diabolici i giovani»³⁴. Una certa attitudine all'effrazione della regola, con qualche tocco prosaico e di poco velata grossolanità sembra palesarsi in questi primi tentativi di avvicinare la scena teatrale; l'esuberanza vulcanica e incontrollabile, il gusto malizioso per la provocazione, la boutade e la mistificazione sono del resto largamente diffusi in quella comunità di artisti e letterati che si incontrano quotidianamente e si influenzano reciprocamente. A questi anni si ascrive ad esempio l'amicizia con Alfred Jarry che Apollinaire salva da un sicuro arresto della polizia in seguito ai colpi di revolver che il padre di Ubu spara alle sculture Manolo: «Sarete così gentile da custodire presso di voi il revolver che vi prestatì e di rendermelo al mio ritorno»³⁵, scrive Jarry ad Apollinaire; peccato che in realtà non si trattasse di un prestito, ma che Apollinaire con un gruppo di amici gli avesse confiscato l'arma come misura di sicurezza preventiva...

Se l'attività teatrale di Apollinaire debutta in toni prevalentemente farseschi o comunque eccentrici, le sue successive esperienze si sviluppano lungo un sistematico e sempre coerente susseguirsi di esercizi di “meditazione estetica”³⁶. Apollinaire si dedica d'un lato all'esplorazione della storia del teatro – in particolare del teatro italiano – e dall'altro alla ricerca di una nuova estetica drammatica. È importante ricordare che tra le sue prime esperienze teatrali e le sue più mature opere per la scena Apollinaire pubblica un'antologia

³² Si veda *Jean-Jacques*, infra, p.

³³ Tra i tanti avvenimenti citati che trovano un riscontro nella vita di Jean-Jacques Rousseau, l'incontro del filosofo con Zamore, il re e la signora Dubarry al castello di Louvecienne è invece frutto di pura invenzione.

³⁴ In André Salmon, *Souvenirs sans fin*, cit., p. 62 (la traduzione è nostra).

³⁵ Lettera di Alfred Jarry a Guillaume Apollinaire del 22 aprile 1905, in Apollinaire, *Il fu Alfred Jarry*, traduzione e cura di A. Castronovo, Roma, Stampa alternativa, 2003, p. 37.

³⁶ *Les Peintres cubistes - Méditations esthétiques* è un libro che Apollinaire pubblica nel 1913 presso l'editore parigino Figuière.

del teatro italiano nella collana “Encyclopédie littéraire illustrée” presso le edizioni Michaud di Parigi (*Le Théâtre Italien*, 1910); a lui è affidato il compito di scegliere testi per il florilegio teatrale e di redigerne l'apparato critico. L'antologia traccia un quadro alquanto esaustivo del teatro italiano sin dalle sue origini e, nonostante si tratti di un lavoro di taglio compilativo, permette ad Apollinaire di sviluppare e coltivare un sempre più profondo spirito critico nei confronti del teatro, confermato dalle posizioni critiche assunte e qua e là disseminate all'interno del repertorio antologico. Inoltre, la sua selezione di testi teatrali ha contribuito a introdurre e diffondere in Francia autori italiani di maggiore o minore notorietà, e questo è un altro motivo di pregio del lavoro. Le sue ricerche nell'ambito dell'estetica drammatica troveranno tuttavia piena realizzazione soltanto nel 1917, con l'allestimento delle *Mammelle di Tiresia* (opera pubblicata nel 1918) e successivamente da *Color del tempo* (1918) e *Casanova* (postumo, 1952).

Ne *Color del tempo*, né *Casanova* sono state concepite per propugnare una nuova poetica o nuove forme espressive. La prima pièce viene rappresentata a teatro quindici giorni dopo il decesso di Apollinaire, ovvero il 24 novembre 1918. È un dramma in tre atti che stupisce per il rigore e la solennità tragica, specie se confrontato alla verve satirica e al surrealismo teatrale delle *Mammelle di Tiresia*, sulle quali ci soffermeremo più avanti. Il soggetto di *Color del tempo* è doppio, la guerra che mai finisce e la pace quale obiettivo da inseguire e conquistare in un altrove non ben circoscritto. La ricerca risulta essere infruttuosa perché i protagonisti – un poeta, uno scienziato e un uomo d'affari – si avventurano in un viaggio aereo che dapprima li fa atterrare su un campo di battaglia e poi su una terra vulcanica in fase di eruzione. Soltanto nella quiete del polo sud i personaggi troveranno un po' di serenità, quando scopriranno un corpo di donna conservato in un blocco di ghiaccio in cui identificare il loro ideale di vera Bellezza. Tuttavia, di lì a poco gli uomini si innamoreranno di lei e, nel contendersi la donna amata, si uccideranno reciprocamente. La pace è un'illusione in questo mondo, sembra dirci Apollinaire, che paradossalmente assume l'aspetto della morte, come il finale tragico dei tre protagonisti attesta e come il dramma stesso non smette di ricordare in ogni suo atto.

Alla lettura di *Color del tempo* il pubblico italiano sarà piacevolmente sorpreso dinanzi alla relazione dialogica e intertestuale che il testo intesse con la lauda drammatica più celebre di Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso* (o *Pianto della Madonna*). Apollinaire mette in scena il dolore di una madre – La signora Giraume – che ha perso il figlio in guerra: «Figlio mio eccoti sotto questa croce / Eccoti gioiello mio prezioso / Eccoti frutto mio bianco e vermiglio / È mio figlio è mio figlio è lui / Figlio non sei più nulla sei questa croce»³⁷. E la madre piange il figlio, bianco e vermiglio, in dialogo polifonico con la promessa sposa del figlio, in un susseguirsi di stati d'animo alterni di sofferenza, dolore, amore, collera e rassegnazione. Il racconto della pena di una madre si sovrappone ai dialoghi tra i diversi personaggi traslando dalla lauda di Jacopone da Todi tutta la forza prorompente della parola che dà voce al dolore umano e che nelle sue diverse declinazioni si fa sintesi del contrasto delle passioni e dell'intima sofferenza di un'umanità alla ricerca della pace.

Se *Color del tempo* può essere considerata un'opera teatrale a tesi che celebra su toni tragici il trionfo della morte, *Casanova* si costruisce al contrario su toni frivoli e spassosi.

³⁷ *Color del tempo*, infra, p.

Attraverso quest'opera buffa Apollinaire si cimenta nella riscrittura di un episodio delle *Storie della mia vita* di Giacomo Casanova. Sembra che l'idea sia nata grazie alla frequentazione di Picasso, che ospitava i ballerini e i musicisti di quei Balletti Russi che a partire dal 1917 cominciarono ad entusiasmare il pubblico parigino. A quell'epoca Apollinaire stava tracciando le linee di un progetto coreograficamente originale che si adattasse a scene liriche di taglio comico e ne discuteva nei salotti di Louise Faure-Fauvier. Quell'opera era il *Casanova*. Henri Defosse, direttore d'orchestra dei Balletti russi di Sergej Diaghilev, ne avrebbe dovuto comporre la musica. Il libretto dell'opera buffa fu portato a termine da Apollinaire nell'agosto del 1918 mentre la parte musicale fu conclusa soltanto dopo la morte del poeta. A quest'opera, a dire di Defosse, sarebbero seguiti un *Pantagruel* e un adattamento del *Diable amoureux* di Cazotte.

Con *Casanova* Apollinaire mette in scena tutte le risorse di una commedia parodica: al centro dell'azione situa una bella ragazza travestita da uomo (Bellino) che cerca di attirare l'attenzione del grande libertino. Gli eventi, i personaggi, le scene dei travestimenti, la strategia del teatro nel teatro concorrono alla costruzione di un impianto drammaturgico che fa leva sulle risorse della parodia e si propone al contempo di superare le convenzioni della scena tradizionale attraverso il ricorso ai mezzi delle nuove arti dello spettacolo. Così al mascheramento di Bellino Apollinaire affianca quello della bella Rosinella che si traveste da uomo per sfidare a duello Casanova; parallelamente una compagnia di attori recita una pièce intitolata *La Metamorfosi galante* in cui un pastore, di nome, ancora una volta, Bellino, si traveste da donna per sedurre una duchessa. Nel frattempo la ragazza che si era travestita da Bellino rivelerà la propria identità femminile... In questo gioco di vortuose coincidenze e di sovrapposizioni che pone sullo stesso piano tre diversi livelli di travestimento, la tecnica della *mise en abyme* consente di cogliere quella tensione sempre viva tra l'antico e il moderno che permea la scrittura e la scena di Apollinaire; offre inoltre l'opportunità di seguire da vicino il lavoro intenso di teatralizzazione di quella poetica della simultaneità che Apollinaire aveva prevalentemente sperimentato attraverso la sua attività di poeta e di individuare nell'immagine della metamorfosi un paradigma intertestuale e intratestuale in continuo divenire, che rinvia alle più note trasformazioni dei corpi e dei personaggi de *Le Mammelle di Tiresia*. Inoltre, in questa commedia parodica Apollinaire trasforma la vita di Casanova in un'alchimia teatrale che mescola le nuove soluzioni sceniche dell'avanguardia europea - che attingono all'operetta, alla danza, al circo, al music-hall, alla rivista, ecc. - con espedienti metateatrali tradizionali - il teatro nel teatro, per esempio - senza trascurare le specificità dell'ipotesto d'origine, l'opera del grande libertino Giacomo Casanova.

In *Casanova* non è difficile individuare le tracce di un immaginario che ha attinto alla fonte di tutta un'esistenza dedicata alla scrittura. La critica è infatti unanime nel riconoscere che i temi e i motivi legati alla dimensione dell'illusione, dello sdoppiamento e del travestimento costituiscono il filo conduttore dell'intera sua opera di poeta, prosatore e drammaturgo. Il tema classico della metamorfosi collocato nel contesto delle nuove forme di espressione artistico-letteraria dei primi vent'anni del Novecento attraversa infatti, seppur in forma più o meno marcata, tutte le esperienze teatrali di Apollinaire. Tuttavia, se all'epoca dei progetti in collaborazione con André Salmon i suoi esercizi di stile traducevano un'originalità certo evidente ma scevra di progettualità estetica, nella fase più matura della sua esperienza di drammaturgo Apollinaire attingerà con forte consapevolezza critica al proprio repertorio di immagini, metafore e miti personali coniugandolo ogni volta con i mezzi, i metodi e le risorse sceniche e linguistico-espressive delle forme di spettacolo "di massa" a lui

coeve, cinema compreso, e con i nuovi mezzi che la tecnologia e lo sviluppo scientifico gli offrono, nel solco di uno sviluppo creativo coerente e compatto che sfocerà d'un lato nel *Le Mammelle di Tiresia* e dall'altro nelle riflessioni teoriche de *L'Esprit nouveau et les poètes*³⁸. Nulla in arte e in letteratura si crea attraverso la rottura con il passato, sostiene Apollinaire; urge invece uno sforzo di sintesi che coniughi l'antico al moderno, la tradizione all'invenzione e l'ordine all'avventura³⁹ e che lasci spazio alla sorpresa, la vera grande risorsa dello spirito nuovo.

La meraviglia, la sorpresa, la semplicità, sono alcuni dei tratti salienti della scrittura apollinairiana e si configurano anche come elementi portanti della sua attività teatrale, confermando l'uniformità del suo percorso estetico e poetico. Apollinaire, che sin dal 1916 ha in mente un progetto di «drammaturgia totale»⁴⁰, concentra sempre più la sua attenzione sulle potenzialità del palcoscenico, riconoscendo nel teatro una risorsa fondamentale per coniugare spettacolarità tecnica e libertà espressiva. Qualche anno prima di portare sulla scena *Le Mammelle di Tiresia*, che costituiscono il punto più alto della sua ricerca in ambito teatrale, Apollinaire aveva già intrapreso un percorso di notevole portata sperimentale, allorché, attorno alla metà del 1914, aveva composto, traendo spunto dalla propria poesia *Il Musicante di Saint-Merry*⁴¹, la pantomima intitolata *A che ora un treno partirà per Parigi?*⁴².

Quest'opera avrebbe dovuto essere rappresentata negli Stati Uniti d'America, ma lo scoppio della prima guerra mondiale né impedì la realizzazione. Francis Picabia e Marius de Zayas (caricaturista messicano appartenente all'avanguardia di New-York) ne avrebbero curato la scenografia e la messa in scena, Alberto Savinio, avrebbe collaborato in qualità di responsabile dell'accompagnamento musicale. La pièce è strutturata in sei brevi scene e si compone di personaggi che, alla stregua di manichini metafisici, assecondano il poeta nella sua immaginazione e lo accompagnano nel suo percorso immaginifico insieme ad un pifferaio magico, «L'uomo senza occhi, senza naso e senza orecchie», che intraprende un viaggio attraverso un quartiere parigino e che con la sua musica attira un gruppo di donne che poi farà scomparire. Una sorta di uomo “automatico”, non nuovo alla scena se si pensa a *Ubu re* di Alfred Jarry (1896) e ai *Canti della mezza morte* (1914) di Alberto Savinio, eppure unico nel suo essere senza fisionomia e nell'aver una bocca situata a livello della gola. Alberto Savinio ha ricordato, dalle pagine della rivista “La Voce”, i battibecchi con Apollinaire asmatico e afono, Picabia, con gravi difetti glottologici, e Zayas, completamente sdentato, circa l'aspetto del protagonista della pantomima: «Non ci s'accomunava nemmeno sulla figura del protagonista: farlo apparire con il viso imbottito di stoffa, con la cucitura che

³⁸ *L'Esprit nouveau et les poètes* è il titolo della conferenza che Apollinaire ha pronunciato al teatro Vieux Colombier di Parigi nel novembre 1917. È stata pubblicata sul “Mercure de France” il 1° dicembre 1918.

³⁹ «Tra noi e per noi amici miei / Giudico di questa lunga disputa della tradizione e dell'invenzione / Dell'Ordine e dell'Avventura», scrive Apollinaire ne *La bella rossa*, ultima lirica della raccolta poetica *Calligrammes* (in Guillaume Apollinaire, *Alcol Calligrammi*, cit., p. 507).

⁴⁰ In un'intervista di Pierre Albert-Birot intitolata *Les Tendances nouvelles* e pubblicata sulla rivista “SIC” (n. 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1916) Apollinaire dichiara che se il futuro del teatro risiede nelle risorse del circo, il vero teatro, ovvero quello in grado di proporre una «drammaturgia totale» troverà tutte le sue caratteristiche nel cinema. Rimandiamo anche a Peter Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Eros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 61-62.

⁴¹ *Il musicante di Saint-Merry*, è una poesia contenuta nei *Calligrammi* (1918), ma pubblicata già precedentemente nella rivista di Apollinaire “Les Soirées de Paris” il 15 febbraio 1914. La lirica racconta l'itinerario di un flautista cieco tra le vie di Parigi. Il flautista è «senz'occhi, senza naso né orecchie [...] Giovane uomo bruno le gote color fragola», suona una musica inventata dal poeta ed è seguito da un folto gruppo di donne in corteo. La traduzione citata è di Vittorio Sereni in *Il Musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981, p. 127.

⁴² «[...] a che ora / Partirà un treno per Parigi» è un verso della poesia *Il Musicante di Saint-Merry*, ivi, p. 129.

gli scendesse giù dall'occipite sino alla ganascia come una grossa vena?... oppure sintetizzarlo in un grappolo di lampadine volitanti»⁴³. La pantomima, ritrovata negli Stati Uniti durante gli anni '70⁴⁴, è un'altra straordinaria testimonianza di collaborazione proficua che, dopo l'esperienza con André Salmon, ha coinvolto Apollinaire in un progetto teatrale destinato, questa volta, a raggiungere l'America. Una nuova concezione dell'arte, della poesia e del teatro sembra farsi spazio tra le scene della pantomima, la stessa che di lì a qualche anno avrebbe portato Apollinaire alla creazione di un'opera che le pagine della rivista "La Raccolta" presenteranno agli italiani come «bizzarra commedia cubista» e «geniale farsa aristofanesca»⁴⁵, *Le Mammelle di Tiresia*.

Rappresentata per la prima volta il 24 giugno 1917 al Teatro René Maubel di Montmartre, la pièce è presentata al pubblico come dramma «surrealista». Il programma prevede un disegno di Picasso, un'incisione di Matisse, testi di Pierre Reverdy, Max Jacob, Jean Cocteau e Pierre Albert-Birot. Le musiche sono di Germaine de Surville (Germaine Albert-Birot) e lo scenario, i costumi e gli accessori sono di Serge Férat (Serge Jastrebzoff). Philippe Soupault fa il suggeritore. L'affluenza è decisamente massiccia, Gino Severini insieme a André Breton, Jean Cocteau, Foujita, Diego Rivera ed ad altri protagonisti di quella feconda stagione di sperimentazioni si confondono nella folla di spettatori irrequieti e impazienti, tra i quali si staglia Jacques Vaché, che arriva al punto di minacciare gli astanti con un revolver per ottenere un posto a sedere. Tra il pubblico di spettatori non manca Francis Poulenc, il grande musicista che nel 1944 farà del dramma apollinairiano un'opera buffa in un prologo e due atti⁴⁶.

La trama de *Le Mammelle di Tiresia* è semplice: Teresa ha un marito rozzo e autoritario e decide di lasciarlo. Irrompe in scena rivendicando la propria indipendenza e poi si trasforma in Tiresia, assumendo in tal modo un'identità maschile che le consentirà di acquisire potere politico, sociale e militare a Zanzibar. Il marito, dal canto suo, approfitta dell'assenza della moglie per dar libero sfogo alla propria natura femminile e con la sola forza della volontà riuscirà a dar vita, in un sol giorno, a 40.049 bambini. Sfilano allora ad uno ad uno i suoi figli, fratelli nemici che si ammazzano e che rinascono perché la morte, come dice uno di loro, è meno gloriosa di quanto non si pensi. Tra musiche e danze, tra la gente di Zanzibar, si diffondono le notizie di amici (Max Jacob, Matisse, Braque, Léautaud) e si fa largo una Cartomante, che attraversa la scena dialogando con gli spettatori e che a poco a poco svela la propria identità: è Teresa, che raggiunge il marito che l'accoglie a braccia aperte. Teresa ritorna alla sua condizione di donna sottomessa, situazione che prefigura il ritorno alla vita domestica di tante donne operaie e borghesi dopo l'Armistizio...

Parodia del mito di Tiresia (*Edipo re*), e al contempo attualizzazione sarcastica di un'opera storica nel solco del modello di *Ubu Re* (nei confronti del *Macbeth*) di Alfred Jarry, *Le Mammelle di Tiresia* è anche un'opera intrisa di attualità politica e sociale. E' un'immagine

⁴³ Alberto Savinio, *Il poeta assassinato*, in "La Voce", VIII, 31 dicembre 1916.

⁴⁴ Rinviato a Willard Bohn, *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne*, Roma, Bulzoni, 1984.

⁴⁵ "La Raccolta", n. 1, 15 marzo 1918. Apollinaire forniva agli amici italiani le informazioni necessarie a pubblicizzare tanto la rappresentazione, quanto la pubblicazione della pièce teatrale. «Si giuocano due atti di me il 10 giugno», scrive ad esempio a Giuseppe Raimondi il 1 giugno 1917 (in *Guillaume Apollinaire, 202 boulevard Saint-Germain Paris*, cit., p. 184). La rappresentazione fu poi posticipata a causa delle laboriose prove che si tenevano presso l'abitazione di Serge Férat e della baronessa d'Ettingen al 229 di boulevard Raspail.

⁴⁶ *Les Mammelles de Tirésias*, opera in due atti e un prologo di Francis Poulenc tratta dall'omonimo dramma surrealista di Apollinaire, sarà rappresentata all'Opéra-Comique di Parigi il 3 giugno 1947.

della guerra, degli anni in cui le operaie tessili – “les midinettes” – sfilavano e manifestavano sui viali parigini rivendicando i loro diritti; ma è al contempo anche l’eco della politica francese di quegli anni che, verso la fine della guerra, si esprimeva in favore del ripopolamento della nazione. La rappresentazione scenica di una prolificità paradossale e oltre ogni limite umano, rappresentata da un essere di sesso maschile che partorisce quasi 50000 bambini, è forse per Apollinaire – ferito alla tempia destra sul fronte da un colpo di obice – un modo per farsi beffa della morte e per allontanarne l’immagine violenta e drammatica in un periodo di guerra. Una testimonianza di surrealismo *ante litteram*, insomma, negli anni del primo conflitto mondiale e una risposta sprezzante e derisoria ai massacri della guerra, sempre attuale nel suo essere un richiamo alla condizione di quelle “bocche inutili” che sono specchio di una dimensione esistenziale minacciata e oppressa.

L’opera è decisamente originale. Antinaturalista e antimimetica, trova nel surrealismo apollinairiano le risorse per cercare il vero. Moltiplica gli effetti di sorpresa e di simultaneità, gioca sulla sperimentazione linguistica, altera qualsiasi convenzione teatrale facendo camminare gli attori tra gli spettatori, lanciando palloncini e mammelle, sparando proiettili da ogni punto della scena, accompagnando atti e scene con musiche e rumori che provengono da ogni dove, facendo cantare canzoni le cui parole sono scritte su pannelli appesi alla scena – secondo la tradizione del music-hall. Attinge inoltre alla tradizione degli spettacoli circensi e del Guignol facendo rivivere, in maniera evidente, la forza irriverente e la verve satirica de *Il Mercante d’acciughe*. Ciò che tuttavia ne determina la differenza e ne delinea l’originalità compositiva è la maturità ormai consolidata di un Apollinaire che ha abbandonato l’iconoclastia e l’anticonformismo radicale degli esordi in favore di una più equilibrata ricerca di sintesi, avvicinamento e sinergia di linguaggi. *Il Mercante d’acciughe* e *Le Mammelle di Tiresia* segnano, insomma, il punto di inizio e il punto d’arrivo di un’unica significativa esperienza che ha avuto come filo conduttore un’idea di teatro continuamente risemantizzata e al contempo costantemente permeata dall’urgenza estetica di «interessare e divertire», nel solco di un processo di ricerca drammaturgica che, secondo lo stesso Apollinaire, doveva essere «il fine di ogni opera teatrale»⁴⁷.

A guisa di conclusione...

Con questa traduzione di tutto il *Teatro* di Apollinaire intendiamo offrire al pubblico dei lettori la possibilità di ritrovarsi un giorno spettatori di opere finora poco o mai conosciute e magari mai rappresentate in lingua italiana. L’idea di dar voce a personaggi destinati ad essere rappresentati sulla scena ha sollevato un nugolo di problemi di resa traduttiva a dir poco cruciali, primo fra tutti il dilemma canonico dell’approccio cosiddetto “sourcier” o “cibliste”, a seconda che si intenda privilegiare la lingua d’origine o quella d’arrivo. Tuttavia, proprio perché pensata per gli spettatori e volta al contempo a sollecitare la creatività di lettori esperti capaci di darle vita sulla scena, la nostra traduzione è stata concepita sulla base di criteri di flessibilità estrema che consentissero, pur nel rispetto della lingua, di favorire soprattutto la resa della comunicazione tra i diversi linguaggi che Apollinaire mobilita nella sua drammaturgia e che ne costituisce l’inconfondibile cifra stilistica.

⁴⁷ Rinviamo alla prefazione a *Le Mammelle di Tiresia*, infra, p.

Abbiamo già sottolineato quanto il teatro apollinairiano si sia costruito attraverso un lavoro di vigile sintesi di impulsi provenienti dalle più disparate arti dello spettacolo, dalla cultura popolare tradizionale, alle più moderne istanze del teatro d'avanguardia passando attraverso la rivisitazione dell'antichità classica e del mito. Se d'un lato, quindi, si è cercato di riprodurre per quanto possibile la dimensione stilistica e la ricerca formale dei testi originali, ricchi di sfumature espressive e spesso di prodigiose acrobazie verbali, dall'altro si è cercato di valorizzare di volta in volta questa stessa compagine linguistica in relazione alle specificità della cornice formale di accoglienza: *Il Mercante d'accinghe*, ad esempio, ha richiesto una traduzione attenta in particolare alla dimensione musicale testo, ai suoi ritmi serrati e pulsanti mutuati dagli spettacoli circensi e della rivista e ai toni prosaici e mordaci degli scambi verbali. In *Jean-Jacques* il lavoro traduttivo ha invece tenuto in forte considerazione l'intento commemorativo lieve e non greve dell'opera, la leggerezza – in parte aristocratica, in parte popolare – dei toni, quindi, declinati attraverso l'attenzione ai diversi registri linguistici dei personaggi, alla presenza di neologismi, al fine di mantenere intatta la tensione originaria tra il testo drammatico e la messa in scena. In *Casanova*, per fornire un ultimo esempio, tradurre il gioco dell'ambiguità sessuale ha comportato un'attenzione precipua per ogni richiamo testuale o paratestuale alle diverse metamorfosi sceniche e alle loro correlazioni con le trasformazioni parodiche dei corpi e dei dialoghi sulla scena.

Talvolta il percorso traduttivo ha incappato in problemi di non semplice risoluzione legati ai giochi di parole messi in scena da Apollinaire. Calembours, omofonie, paronimie, esempi di ortografia fonetica abbondano nei testi di taglio più prettamente sperimentale: *Il Mercante d'accinghe* presenta un personaggio, Frédérick, il cui nome dà origine a due personaggi norvegesi, Fred e Rick che si presentano al pubblico impacchettando «Les Fijords du mal», gioco di parole facilmente risolvibile in fase traduttiva, grazie alla somiglianza lessicale del francese e dell'italiano. Più complesso invece è il caso del gioco scatologico (di matrice jarryana) de *Le Mammelle di Tiresia* costruito attorno alle diverse professioni che Teresa, a metamorfosi avvenuta, potrebbe esercitare. Qui Apollinaire si abbandona ad un vortice di omofonie da capogiro che generano equivoci e significati secondi e che danno vita ad una sorta di linguaggio automatico impazzito che si regge quasi esclusivamente sulle proprie qualità timbriche e sonore.

Quanto alla questione della resa traduttiva degli elementi culturali della lingua d'origine, in alcuni casi si è dovuto ricorrere alla loro sostituzione in quanto troppo poco significativi nel quadro di una traduzione destinata ad un pubblico eterogeneo. È il caso, ne *Le Mamelle di Tiresia*, della scelta di sostituire l'allusione alla rivista “L'Assiette au beurre”⁴⁸ – presente nel contesto di una lite familiare in cui volano i piatti e si pensa solo a mangiare – con un possibile equivalente, nella lingua di arrivo: la nostra scelta è ricaduta allora sull'allusione alla rivista “Frigidaire”⁴⁹, di maggiore impatto culturale sul pubblico italiano ed egualmente efficace nel quadro dell'azione. Un altro esempio è reperibile in *Il Mercante d'accinghe*.

⁴⁸ “L'Assiette au Beurre” (1901-1912) è stata una delle riviste satiriche francesi più note della Belle Époque. Fondata da Samuel Schwartz, ha proposto tematiche quali l'anticlericalismo, l'anticapitalismo e la critica alle istituzioni. *Assiette au beurre* significa “piatto di burro”: il burro era all'epoca un alimento molto costoso e molto ambito.

⁴⁹ “Frigidaire” (1980-2008) è stata una rivista culturale italiana animata da Tanino Liberatore, Massimo Mattioli, Andrea Pazienza, Filippo Scozzari e Stefano Tamburini che ha pubblicato articoli di attualità culturale e sociale e ha dato spazio all'arte, al fumetto, al cinema e alla musica.

Apollinaire fa uso del termine “agrache” che a inizio Novecento indicava una sorta di linguaggio poliglotta e incomprensibile tipico delle canzoni umoristiche francesi del tempo. La scelta traduttiva di “grammelot” ci è parsa adeguata sia perché di più immediata fruizione per un pubblico italiano, sia perché evoca uno stile recitativo basato su frasi di senso più o meno compiuto in una lingua straniera. Un ultimo esempio interessante che possiamo citare è quello che scaturisce dalla scelta di tradurre la pièce *À la cloche des bois* in *La Campana di Legno*. L’espressione francese trova in italiano la sua migliore traduzione nella locuzione “Alla chetichella”. Con questa scelta tuttavia avremmo alterato il dominio metaforico della pièce teatrale, incentrata su una fitta rete di riferimenti alle campane e, al contempo, al significato originario dell’espressione francese che rinvia in una sua prima versione (“déménager à la ficelle”) alla corda usata per calare le proprie cose dalla finestra e fuggire di soppiatto e in seconda battuta (“à la sonnette de bois”, poi divenuto “à la cloche des bois”) al movimento furtivo, discreto e silenzioso di chi vuole sfuggire, per esempio, ad un possibile controllo, proprio come fece Apollinaire dopo tre mesi di soggiorno in un hotel di Stavelot...

Il *Teatro* di Apollinaire volume intende in definitiva offrire l’occasione per scoprire il volto meno noto di un «“angelo” dei tempi nuovi»⁵⁰ la cui voce di drammaturgo è risuonata con eguale intensità e forza espressiva di quella di poeta e critico. Sullo sfondo della scena, i progetti e i percorsi di «ricerca di un nuovo linguaggio»⁵¹ si sono progressivamente animati, trovando nello spazio del palcoscenico un terreno fecondo di incontro e di assimilazione. L’impresa traduttiva ha voluto dar voce al respiro e al carattere dei protagonisti delle scene apollinairiane, al patetico e al burlesco che li muove, alla loro gioia di vivere e di esprimersi in un contesto di libertà creativa totale. «Ma incaponiamoci a parlare / Dimeniamo la lingua» scrive il poeta nel 1917⁵²... e il *Teatro* di Apollinaire ne ha seguito il monito, cercando di farle schioccare davvero, ma in lingua italiana⁵³.

Franca Bruera

⁵⁰ Alberto Savinio, *Apollinaire*, in *Souvenirs*, Milano, Adelphi, 2019, p. 90 (dicembre 1934).

⁵¹ «O bocche, l’uomo è alla ricerca di un nuovo linguaggio / al quale nessun grammatico di nessuna lingua avrà niente da dire», Guillaume Apollinaire, *La Vittoria*, in *Calligrammi*, cit., p. 501.

⁵² Sono i versi de *La Vittoria* (*ibid.*), pubblicati dapprima sulla rivista “Nord-Sud” n. 1, 15 marzo 1917 e poi nella raccolta *Calligrammi* nel 1918.

⁵³ «Fate schioccare la lingua» è un verso de *La Vittoria* (*ibid.*).