

Introduzione

Alla fine degli anni Cinquanta, Pasquale Aniel Jannini constata la scarsa fortuna di Apollinaire in Italia sul piano delle traduzioni¹. Una netta inversione di rotta, negli anni successivi, risarcisce Apollinaire poeta e prosatore, ma non il drammaturgo che, tuttora, rimane quasi sconosciuto nel nostro paese. Quali le ragioni?

Apollinaire scrive le più importanti opere drammatiche negli ultimi anni della sua vita. Fra queste solo *Les Mamelles de Tirésias* è stata pubblicata e messa in scena prima della sua morte. Inedita fino al 1952 *Casanova* non ha avuto alcuna traduzione italiana prima d'ora e *Couleur du temps* ha avuto una sola traduzione a cura di Sergio Zoppi (1980). A margine di queste opere va menzionata la pantomima *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, inedita fino all'inizio degli anni Ottanta, non ancora edita nella nostra lingua, e probabilmente mai rappresentata. Il ridotto numero delle sue più importanti opere teatrali e delle loro rappresentazioni, l'eterogeneità che le caratterizza, a fronte di una ben più ricca produzione in versi e in prosa, hanno contribuito a relegare il drammaturgo su un piano secondario rispetto al poeta e al narratore. Eppure la multiforme produzione apollinairiana ha un carattere unitario, e la conoscenza del drammaturgo non può che accrescere e completare la comprensione del poeta.

¹ P.A. Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Cisalpino, Milano-Varese 1965, p. 8.

Lungi dall'essere un *divertissement* occasionale, il teatro ha tentato Apollinaire sin dai suoi esordi nella scrittura: agli inizi del Novecento risalgono testi e abbozzi drammatici, mentre è del 1910 una storia e antologia del teatro italiano². Michel Décaudin si chiede se il teatro non strutturi anche la personalità di Apollinaire oltre che la poesia e la prosa³. In altre parole il rapporto del poeta con la realtà farebbe pensare alla relazione spettatore-spettacolo. A supporto della sua tesi, Décaudin richiama la ricorrenza quasi ossessiva di temi quali l'illusione, la maschera, lo sdoppiamento, che sono attinenti al teatro; e poi quegli atteggiamenti di curioso e spettatore delle commedie del mondo, confessati da Apollinaire o riferiti dai suoi amici⁴.

L'eclettismo dell'autore francese è in relazione con i grandi cambiamenti dell'epoca in cui ha vissuto. Alla ricerca di una pienezza esistenziale, di un'armonia fra esigenze dell'essere e natura in un mondo in rapido cambiamento, Apollinaire identifica poesia e vita, superando in tal modo i limiti della versificazione e la separazione dei generi artistici. I racconti, la critica d'arte e il teatro di Apollinaire sono intrisi di poesia che fa da filo conduttore di tutta la sua opera. Per Pol-P. Gossiaux nella poesia apollinairiana affiorano continuamente le strutture drammatiche che la sostengono: il poema *L'Enchanteur pourrissant* è stato portato in scena, *Le Larron* e *La Maison des morts* possono essere considerati come brevi drammi in versi che preannunciano *Couleur du temps*, e l'autore stesso ha tratto una pantomima dal suo poema *Le Musicien de Saint-Merry*⁵.

² G. Apollinaire, *Le Théâtre italien*, préface de Ugo Capponi, Michaud, Paris 1910.

³ M. Décaudin, *Apollinaire et la théâtralité*, in Id. (a cura di), *Apollinaire/Teatro*, atti del convegno "Apollinaire et le théâtre" (Stavelot, 1980), «Bérénice», II, 3, luglio 1981, p. 5.

⁴ *Ibidem*.

⁵ P.-P. Gossiaux, *Les Mamelles de Tirésias. Note historique et anthropologique*, in Décaudin (a cura di), *Apollinaire/Teatro*, cit., p. 22. La pantomima tratta dal poema menzionato è *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*.

Se motivazioni profonde, legate alla persona stessa dell'autore, sono all'origine di quest'attitudine per la scrittura drammatica, è pur vero che vi è il concorso di un altro importante fattore non ancora sufficientemente considerato dalla critica: la seduzione dei nuovi mezzi di rappresentazione del reale e in particolare del cinema. Apollinaire scrive con André Billy la sceneggiatura *La Bréhatine* e si definisce uomo di cinema; nel 1917 annuncia a Gaston Picard che il libro sarebbe stato sostituito, nell'arco di uno o due secoli, dal "disco di fonografo" e dal "film cinematografico"⁶ (pensa a quelli che chiamiamo ipertesti o testi multimediali e di cui immagina la presenza sinergica di più linguaggi); e nel *Manifeste de l'Anti-tradition futuriste* (1913) menziona il «libro o la vita catturata o cinematografia». Avvinto dal cinema, Apollinaire non è uomo di cinema (benché abbia dichiarato il contrario): così la sua ricerca di un linguaggio nuovo, libero da un tradizionale sviluppo lineare-razionale, che per l'immediatezza richiamasse il linguaggio cinematografico, trova nel teatro le sue possibilità di realizzazione. A supporto di questa ipotesi, è bene richiamare alcuni aspetti della ricerca poetica apollinairiana.

Per Claude Tournadre il poeta francese aspira, mediante l'immagine, ad una comprensione universale dei suoi scritti; e a tal proposito ne cita una significativa affermazione: «Io non spero di avere più di 7 estimatori della mia opera ma mi auguro che siano diversi per sesso, nazionalità e condizioni: vorrei che amassero i miei versi un pugile americano di colore, una imperatrice della Cina, un giornalista tedesco, un pittore spagnolo, una ragazza di buona razza francese, una giovane contadina italiana ed un ufficiale inglese delle Indie»⁷.

⁶ G. Picard, *M. Guillaume Apollinaire et la Nouvelle École littéraire*, «Le Pays», 24 juin 1917, p. 2.

⁷ Cfr. G. Apollinaire-A. Billy, *La Bréhatine. Cinéma-drame*, in *Guillaume Apollinaire*, sous la direction de Michel Décaudin, avant-propos et établissement du texte par Claude Tournadre, Lettres modernes Minard, 5, Paris 1971, p. 18. A sua volta Tournadre cita da G. Apollinaire, *Lettres à sa marraine (1915-1918)*, introduction et notes de Marcel Adéma, Gallimard, Paris 1988, lettre du 19 novembre 1915, p. 53. Qui e in seguito tutte le traduzioni dei testi francesi sono di F. Cornacchia.

Non è inutile ricordare che nei versi di *Zone e Arbre*, e soprattutto nei poemi della raccolta *Calligrammes*, Apollinaire tenta di liberare la scrittura da uno sviluppo lineare: il reale e l'immaginario, il passato e il presente, innescano cortocircuiti⁸, mentre l'ideogramma realizza una sintesi fra parola e immagine.

L'ideogramma che rappresenta l'oggetto del poema (*Calligrammes*), il simultaneismo poetico in virtù del quale parti di conversazione sono come registrate e inglobate nel testo (*Lundi rue Christine*), hanno origine nella considerazione della parola come oggetto – e non come segno – per la sua concretezza visiva e sonora.

Nell'ambito della pittura, risalgono agli stessi anni procedimenti che mettono in discussione la capacità del linguaggio di dire e tradurre il reale. Il collage cubista rappresenta la realtà con la pittura e con l'aggiunta di materiali autentici come pezzi di stoffa e frammenti di giornale: smettendo di essere solo rappresentazione, il quadro tende ad essere la realtà stessa che esso rappresenta. In modo analogo Apollinaire vuole portare la parola alla condizione di cosa, di elemento fisico-concreto della realtà fenomenica, con un procedimento opposto rispetto al lirismo romantico che traduce in parole e canto gli elementi della natura. Quest'aspirazione a superare il segno verbale, nella direzione dell'immagine-disegno e della parola, conferma e motiva l'autenticità dell'interesse per il teatro: il poeta compie così sperimentazioni utili all'elaborazione di un nuovo linguaggio drammatico. Non più protagonista di una *mimesis*, ma di una *poiesis*, Apollinaire è il demiurgo di una creazione che non descrive ma vuol essere l'omologo della natura.

È noto quanto Apollinaire amasse gli spettacoli popolari. Per quale ragione? Il teatro di inizio Novecento è tendenzialmente realista e psicologico. Dal music-hall, dalle marionette

⁸ G. Apollinaire-A. Billy, *La Bréhatine*, cit., p. 18.

e dal circo trae elementi per riformare il teatro di quegli anni e di cui si serve per «rompere il filo dell'azione e valorizzare lo spettacolo in quanto tale»⁹. Il teatro delle marionette e il music-hall sono vicini ad una teatralità pura. Per Alfred Jarry le marionette, come pure l'attore che si fa *impersonale* recitando con una maschera, sono garanzia di una maggiore fedeltà al testo¹⁰. Per Gordon Craig, autore della teoria della Supermarionetta (1907), l'attore deve farsi marionetta per trascendere l'individualità e con essa il tempo e lo spazio. E per Pierre Caizergues le marionette incarnano una verità umana senza essere semplici copie di tipi psicologici¹¹.

Domenica 24 giugno 1917, nel conservatorio Maubel, nel quartiere di Montmartre, va in scena la prima del dramma *Les Mamelles de Tirésias*. Cinquant'anni dopo, lamentandone l'oblio, Michel Décaudin ricorda come quella rappresentazione sia stata la prima manifestazione pubblica dello spirito nuovo, di quell'«Esprit nouveau» che ha animato l'avanguardia e di cui rimane testimonianza nella stampa dell'epoca. Parafrasando Décaudin, e portandone la riflessione in altro contesto, si può dire che se *Les Mamelles* offre maggiori ricchezze rispetto alle opere teatrali qui proposte in italiano, la genesi, la composizione, la natura di *Casanova*, *Couleur du temps* e *À quelle heure* meritano la curiosità del lettore e della critica. Nessuna di esse è un capolavoro, ma ognuna contiene spunti di originalità ed elementi in comune con le

⁹ Gossiaux, *Les Mamelles de Tirésias*, cit., p. 25.

¹⁰ Cfr. A. Jarry, *Discours prononcé à la 1^{ère} d'Ubu roi*, in Id., *Tout Ubu*, Gallimard, Paris 1962, p. 20. A distanza di qualche anno dalla prima di *Ubu roi* Jarry afferma: «Non sappiamo perché, ci siamo sempre annoiati in quello che chiamano Teatro. Sarà che sapevamo che l'attore, per quanto geniale, – e a maggior ragione se è più geniale – o personale – tradisce di più il pensiero del poeta? Solo le marionette di cui si è padroni, re e Creatore, dato che ci sembra indispensabile averle realizzate personalmente, traducono, passivamente e in modo essenziale, quello che è lo schema dell'esattezza, i nostri pensieri». A. Jarry, *Conférence sur les pantins*, in Jarry, *Tout Ubu*, cit., p. 495.

¹¹ P. Caizergues, *Apollinaire, le cirque et les marionnettes*, in *Apollinaire/Teatro*, cit., pp. 38, 40.

opere poetiche dell'autore, oltre a far parte della storia del teatro di quegli anni.

Sarebbe stato Pierre Albert-Birot, fondatore e direttore della rivista modernista «SIC»¹², a chiedere ad Apollinaire nel novembre 1916 di scrivere un dramma: «“SIC” pubblica la poesia nuova, deve pubblicare anche il teatro nuovo, l'arte drammatica deve seguire tutto il resto, liberiamola dall'odioso realismo che avanza, voglio allestire un dramma-tipo che con un colpo solo riabiliti il teatro, facciamo, nel senso proprio, della poesia drammatica, al diavolo lo spaccato di vita vissuta e le storielle di famiglia, ha qualcosa da darmi?»¹³.

Apollinaire riprende un'idea già abbozzata prima della guerra. A mano a mano che procede nella redazione, ne dà lettura ad Albert-Birot, traendo nuove idee come da una prova teatrale. Il risultato finale non coincide affatto con la bozza iniziale e per Apollinaire il teatro è sempre più un tipo di poesia che è possibile “vedere”¹⁴. Fino al 1946, anno a cui risale la testimonianza di Albert-Birot, il dramma ha avuto una sola rappresentazione che ha riscosso entusiasmo e al tempo stesso disapprovazione.

Peter Read mette in relazione la genesi del dramma (1917) con il clima sociale ed esistenziale determinato dalla guerra. In termini burleschi e farseschi, Apollinaire trasmette un messaggio positivo, ottimistico, di speranza¹⁵. L'identità della nazione e dell'individuo, la libertà d'espressione, i rapporti uomo-donna¹⁶, l'androginia, sono temi frequenti nelle sue opere, sia poetiche che in prosa. Dal punto di vista della creazione artistica, *Les Mamelles* si pone nel contesto dell'avanguardia teatrale la cui strada era stata

¹² L'acronimo «SIC» sta per Sons Idées Couleurs.

¹³ P. Albert-Birot, *Les Mamelles de Tirésias*, in *Guillaume Apollinaire, «Rimes et raisons»*, cahier spécial, mars 1946, p. 43.

¹⁴ Ivi, p. 44.

¹⁵ P. Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias*, P.U.R., Rennes 2000, p. 11.

¹⁶ Ivi, p. 230.

aperta da Alfred Jarry con la rappresentazione del suo *Ubu roi* (dicembre 1896).

Non etichettabile come creazione d'avanguardia, ma non privo di aspetti nuovi, *Casanova* va in scena per la prima volta nel 1985 con le marionette, e nella forma di un'opera musicale ispirata alla commedia dell'arte a distanza di quattro anni¹⁷. *Casanova* non è propriamente un libretto d'opera, dato che il testo non è un semplice supporto per la parte musicale. Come indicato dal sottotitolo, è una *comédie parodique* e in quanto tale ha una sua autonomia rispetto alla musica: lo evidenzia Jacqueline Bellas per la quale l'attributo *parodique* rinvia ad un secondo grado di lettura¹⁸.

Il genere non deve far pensare alla facilità. Il tessuto della commedia rivela prestiti importanti dal teatro e dalla letteratura, così frequenti da far pensare alla scelta deliberata di un sistema di scrittura¹⁹. Non si tratterebbe di semplici associazioni di idee o di *pastiche*, ma di una ripresa per antitesi o antifrasi.

La *pièce* ha uno sviluppo e una soluzione finale che nulla hanno dello sperimentalismo modernista e d'avanguardia. Nonostante ciò, Apollinaire infrange la convenzione scenica e la rappresentazione realistica. In qual modo? Mediante l'inserimento del teatro nel teatro, un espediente tutt'altro che nuovo all'inizio del Novecento. Il II atto si apre su un luogo che nella finzione si pone dichiaratamente come finzione. Vi compaiono il ciarlatano, l'astrologo, il palchetto dei comici di un teatro ambulante e una folla mascherata di uomini e donne in una sera di carnevale. La locandina annuncia lo spettacolo *La métamorphose galante*, il cui titolo allude al travestimento di uno dei protagonisti. Nella *pièce* vi sono quindi un primo e

¹⁷ M. Décaudin, *Avant-propos*, in *Guillaume Apollinaire, textes réunis par Michel Décaudin*, Lettres modernes Minard, 18, Paris 1991, p. 5.

¹⁸ J. Bellas, *Apollinaire librettiste. Casanova et l'écriture parodique*, in *Guillaume Apollinaire*, 18, cit., p. 69.

¹⁹ Sui prestiti e sul rovesciamento del senso cfr. ivi, pp. 71-99.

un secondo grado della finzione (F¹, F²) e i protagonisti della F¹ sono spettatori e talvolta attori della F².

Qual è l'obiettivo del teatro nel teatro? Scardinare quel patto implicito fra autore e spettatore in virtù del quale si assiste alla finzione come se fosse vera. Salta la quarta parete e lo spettatore si trova idealmente coinvolto in uno spettacolo che, nelle intenzioni di Apollinaire, vuol essere l'omologo della vita. *Casanova* non scade nella funzione rappresentativa e narrativa della tradizione teatrale ancora viva all'epoca: cori, canti, danze e performance musicali sono elementi spettacolari, non verbali, se si fa un distinguo per i *refrains* corali. Le battute, inoltre, sono essenziali e per lo più limitate alla funzione conativa, finalizzate alla richiesta di esecuzione di un'azione. Nonostante ciò la semplicità non va intesa come banalità.

Apollinaire vuole riportare il teatro ad una condizione di purezza, restituirlo al suo vero significato, perché torni ad essere soprattutto "azione" secondo il significato etimologico della parola *drama*. E se contenuti meno essenziali sono individuabili all'interno di alcuni monologhi, questi sono ben lungi dal presentare una complessità psicologica.

Nella concezione di questa commedia Apollinaire si è ispirato ad un episodio della *Storia della mia vita* di Giacomo Casanova²⁰. Come si legge nelle memorie del celebre amante veneziano, nel febbraio 1744 Casanova arriva in un albergo di Ancona dove conosce una famiglia bolognese costituita da madre e quattro figli: Cecilia, dodici anni, studia musica; Marina, undici anni, fa la ballerina; Petronio, un giovanotto con il ruolo di prima ballerina nonostante sia di sesso maschile, e poi Bellino, un cantante diciassettenne. Sospettando che sia una donna (altrettanto accade nella *pièce* apollinairiana) Casanova racconta di essere stato affascinato da Bellino, non riesce a credere che sia un giovanotto. Ed è irritato dal

²⁰ M. Décaudin, *Histoire d'un texte*, in *Guillaume Apollinaire*, 18, cit., pp. 11-12.

fatto che scappi via per non consentirgli di verificare materialmente il sesso (il Bellino di Apollinaire scappa di fronte all'intenzione di Casanova di prendergli la misura della vita). Data l'insistenza di Casanova, Bellino afferma di essere castrato, di aver preso il posto di una cantante e di essersi travestito da donna²¹. Ma i sospetti di Casanova non sono infondati. Alla fine Bellino confesserà di chiamarsi Teresa, di essere stata allieva del maestro Salimbeni, di aver preso il posto di un giovane castrato, morto all'improvviso, e di averne assunto l'identità. Nelle memorie del celebre veneziano questo incontro si conclude felicemente con una relazione d'amore.

Bellino-Teresa diventa Bellino-Bellina nella commedia di Apollinaire e la famiglia incontrata ad Ancona una compagnia di attori. L'ostinazione di Bellino nello spacciarsi per uomo, da una parte, la caparbità di Casanova nello smentirlo, dall'altra, fanno precipitare la situazione: i due finiscono per affrontarsi in duello. Ma proprio in questa occasione c'è l'agnizione e la conclusione positiva che vede i due dichiararsi amore e partire insieme.

La scelta di Apollinaire di ispirarsi a Casanova e al carnevale veneziano è pregna di interessanti presupposti. Nella Venezia del Settecento, il carnevale, protraendosi ben oltre la durata abituale, contribuisce a divulgare l'immagine di una città dedita al divertimento. Nelle feste pubbliche e nelle cerimonie si usa la maschera già dai primi di ottobre e le maschere affollano calli e canali. Sesso, identità e condizione sociale si confondono e colui che si maschera partecipa al gioco, all'ebbrezza della festa, alla possibilità di essere altro da sé. La maschera e il travestimento sono strumenti di trasgressione e finzione, capaci di trasformare in palcoscenico strade, piazze e luoghi pubblici in cui normalmente domi-

²¹ Questa dichiarazione sarebbe stata del tutto plausibile. Dal 1686 nello Stato Pontificio, di cui Ancona faceva parte, i ruoli femminili erano interpretati da giovani castrati essendo vietato alle donne di apparire in scena. Cfr. G. Casanova, *Storia della mia vita*, Edizioni Casini, Roma 1961, p. 653, nota 8.

nano serietà, lavoro, differenze di status e gerarchie sociali. E il carnevale si pone come “totalità esperienziale” dal valore liberatorio, a metà strada fra l’arte e la vita: Apollinaire, il *mal-aimé*, con le maschere e i travestimenti della letteratura e del teatro ha tentato di incarnare ciò che Casanova era spontaneamente nella vita.

Di natura ben diversa è *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*. Articolata in sei scene, questa pantomima è una sceneggiatura per il teatro. In quanto tale può essere apprezzata pienamente solo attraverso una rappresentazione auspicabilmente fedele alla sua natura. Non importa in questa sede una interpretazione delle relazioni con il poema di cui costituisce la versione drammatica (*Le Musicien de Saint-Merry*), ma solo discuterne con gli occhi di un lettore che sia idealmente spettatore.

Redatta nel luglio 1914²², scoperta all’inizio degli anni Settanta da Willard Bohn allo stato di manoscritto inedito, la pantomima non è mai stata tradotta in italiano fino a questo momento. La rappresentazione avrebbe dovuto avvalersi della collaborazione di Alberto Savinio per le musiche, del pittore Francis Picabia per la realizzazione delle scene e di Marius de Zayas per la messa in scena. Apollinaire stesso ne dà notizia sul «Paris-Journal» del 25 luglio 1914²³, ma lo spettacolo, previsto nelle cinque principali città statunitensi, non ha luogo a causa della guerra nell’agosto 1914. Se tutti sanno chi sono Alberto Savinio e Francis Picabia, e il ruolo che hanno avuto, il primo nell’Arte metafisica, il secondo nel movimento Dada, non è inutile soffermarsi sul meno noto Marius de Zayas. Pittore e caricaturista messicano, frequenta a New York gli artisti che negli anni Dieci fondano, con il

²² La versione manoscritta non presenta alcuna data. È tuttavia Alberto Savinio a consentirne la datazione nel suo contributo *La realtà dorata*, in «La Voce», 2, 29 febbraio 1916.

²³ Cfr. la postfazione di Willard Bohn a G. Apollinaire, *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut 1982, p. 35.

fotografo Alfred Stieglitz, le riviste d'avanguardia «Camera work» e «291».

Spettacolo concepito da alcuni dei più importanti rappresentanti dei movimenti modernisti del Vecchio e del Nuovo continente, *À quelle heure* precorre tendenze teatrali successive. Le caratteristiche del genere (spettacolo muto e prettamente gestuale, con musica e voci fuori campo) consentono di eludere la funzione narrativa del teatro realista di quegli anni e fanno in modo, associate ai criteri di composizione adottati dall'autore, che questa pantomima precorra il teatro Dada e il teatro dell'assurdo.

L'azione è segmentata e propriamente non si può parlare di svolgimento di avvenimenti. Richiamati in modo allusivo, senza una progressione logico-cronologica, coprono un arco temporale che va dall'attualità del 1913 al regno di Napoleone III. A scandire i movimenti scenici, oltre al sipario, contribuiscono l'alternanza di luce e oscurità, silenzio e rumori o voci fuori campo, la dicotomia cromatica bianco/nero.

I personaggi sono un'astrazione, quasi marionette che richiamano i manichini della pittura metafisica e i personaggi teatrali futuristi: se, da una parte, si ha reificazione, dall'altra si assiste all'animazione dell'inanimato, e i principali monumenti della capitale francese sono promossi al rango di personaggi. Gli avvenimenti sono ambientati a Parigi, come si ricava anche dai riferimenti a strade ancor oggi ben individuabili. Ma una sorta di intermezzo, nella scena IV, verte sulla proiezione di immagini della Francia, dell'Europa contemporanea e poi di luoghi esotici, con una progressione cinematografica.

Qual è l'oggetto della rappresentazione pur nella discontinuità e frammentazione? L'avventura del poeta nell'ignoto dell'immaginario e nella società contemporanea, resa in un susseguirsi di icone dell'arte moderna e d'avanguardia, in una spontaneità protodadaista.

Voci e rumori caratterizzanti affiorano come manifestazioni del passato e del presente, in un'alternanza e sovrappo-

sizione del tutto casuale, proprio come avviene nella realtà. Vi sono anche riferimenti ad avvenimenti che appartengono alla storia della capitale francese, come lasciano pensare una data (21 maggio 1913), i cortei di commercianti e la Guardia repubblicana. La storia, sebbene attraverso riferimenti vaghi, si alterna al mito ed in particolare alla leggenda del flautista di Hamelin, a cui si rifà Apollinaire nella concezione del misterioso flautista: nella pantomima quest'ultimo attira un gran numero di donne per poi portarle in una casa abbandonata e farle scomparire. Come nella leggenda, il suonatore di Apollinaire possiede poteri magici che lo pongono fuori della realtà materiale, qui rappresentata dai cortei di commercianti, dall'autorità simboleggiata dal soldato, dalla Guardia repubblicana e da Napoleone III. E il poeta, che nella scena inaugurale dice di cantare le variazioni di se stesso al di fuori di questo mondo e degli altri astri, si pone non solo come l'alter ego dell'autore ma anche come doppio del flautista. Il ratto delle donne può rappresentare la vendetta dell'artista nei confronti di una società che non riconosce il ruolo e il posto che gli spetterebbero.

Nella sesta ed ultima scena, senza che nulla lo annunci, il sovrano si suicida, chiudendo la pantomima in modo del tutto assurdo. Più d'una ipotesi può essere formulata, ma l'interpretazione è comunque relativa, dato che la *pièce* andrebbe apprezzata puramente sul piano dello spettacolo.

Couleur du temps è un dramma in tre atti e sette quadri a cui inizialmente – come ricorda Décaudin – l'autore dà il titolo *Partout et nulle part*²⁴, con l'intento – sembra di poter

²⁴ M. Décaudin, *Couleur du temps. Naissance d'une œuvre*, in *Guillaume Apollinaire, textes réunis et présentés par Michel Décaudin, Lettres modernes Minard*, 20, Paris 2000, p. 14. Inoltre è probabile che Apollinaire abbia ripreso il titolo *Partout et nulle part* da Jarry. Quest'ultimo, infatti, nel discorso pronunciato in occasione della prima di *Ubu roi*, dichiara che l'azione si svolge in Polonia, paese abbastanza smembrato e leggendario da poter essere definito *Nulle part*, un non luogo dunque. Cfr. Jarry, *Discours prononcé à la 1^{ère} d'Ubu roi*, cit., p. 21.

evincere – di far riferimento all'astrazione spaziale, ad una sorta di non luogo in cui ambientare gli avvenimenti. L'azione comincia in un paese non identificato, prosegue su un'isola equatoriale e termina al polo Sud. A bordo di un velivolo, il poeta Nyctor (alter ego di Apollinaire di cui non è l'unico a rappresentare il punto di vista), il ricco Van Diemen e lo scienziato Ansalдин lasciano il loro paese a causa del rischio che scoppi la guerra, precauzione vana secondo Nyctor dato che andare altrove può essere anche maggiormente rischioso. Dagli scambi di battute fra i tre protagonisti emerge anche la tensione fra il dovere di combattere per la patria, da una parte, e la necessità di salvare la propria vita dall'altra, oltre ad uno scenario che vede la tecnologia (nel caso specifico bellica) ritorcersi contro l'uomo.

Atterrano in un campo di battaglia disseminato di croci dove due donne, Madame Giraume e Mavise, sono raccolte sulla tomba di un caduto in guerra che era figlio della prima e fidanzato della seconda. I tre viaggiatori le accolgono a bordo del velivolo. L'idealismo di chi come Mavise crede che il sacrificio di sé possa essere la premessa di una nuova vita, la condizione di spersonalizzazione dell'uomo nella società moderna e la sua subordinazione alle macchine, l'utopia e la precarietà della pace di cui ognuno finisce per avere un'idea propria, i rapporti fra poeta e patria, la relazione fra poesia e universo, l'ostilità della natura all'uomo, sono gli altri temi delle conversazioni fra i tre uomini e le due donne.

Nel II atto il velivolo atterra su un'isola equatoriale dove un disertore invita i passeggeri a ripartire per il rischio di un'eruzione vulcanica. Si ricava che anche la natura è distruttiva.

I viaggiatori ripartono per atterrare dopo qualche ora al polo Sud. Qui vedono il corpo di una donna imprigionata nella banchisa. È così bella che simboleggia la bellezza e la pace, ma quest'ultima rimane un'utopia tant'è che per quella donna i tre uomini si battono e si uccidono. A chiudere ogni atto interviene il coro dei morti e dei vivi per ripetere che tutto deve morire.

Couleur du temps ha una prima rappresentazione subito dopo la morte di Apollinaire. Pur annunciata dalla stampa, la replica non ha luogo. Le ragioni sono probabilmente riconducibili alle polemiche secondo cui lo spettacolo non sarebbe stato montato nel rispetto delle ipotetiche attese di Apollinaire. L'incarico di realizzare le scene, ricorda André Salmon, sarebbe stato dato da Apollinaire a Vlaminck, ma morto l'autore la compagnia "Art et liberté", diretta da Louise Lara e da Édouard Autant, avrebbe deciso autonomamente di utilizzare un sipario e "pezzi di cartone". E per Albert-Birot la rappresentazione non avrebbe avuto più nulla dello spirito voluto dall'autore²⁵.

Nonostante le polemiche, le recensioni esaltano le qualità dello spettacolo, dall'azione rapida, ampia e precisa al lirismo simbolico che farebbe pensare a Ibsen²⁶. Fra i tanti echi della stampa, il più autorevole porta la firma di Pierre Albert-Birot, il quale, pur apprezzando la professionalità degli attori, sostiene che la rappresentazione si è allontanata dallo spirito della *pièce*. Fra gli attori dell'epoca sarebbe prevalso un tipo di recitazione ispirato al realismo, mentre Albert-Birot ricorda che Apollinaire aveva una concezione surreale dell'arte²⁷.

Va da sé che un testo drammatico ha come obiettivo finale la rappresentazione e non la lettura. Di conseguenza esso è solo una parte dello spettacolo alla cui realizzazione concorrono messaggi visivi e sonori. Non è facile immaginare come reagirebbe un pubblico italiano alla rappresentazione dei testi che abbiamo tradotto. Qualsiasi ipotesi che si fondi sulla lettura, senza almeno il parere di un regista e/o sceneggiatore,

²⁵ P. Albert-Birot, *Couleur du temps. Drame de Guillaume Apollinaire*, «SIC», 36, décembre 1918, ripubblicato in *Guillaume Apollinaire*, 20, cit., pp. 85-87.

²⁶ G. Pioch, *Le théâtre: premières représentations – Art et liberté: Couleur du temps; Naissance du poème*, «Le Pays», 542, mardi 26 novembre 1918, p. 2; ora in *Guillaume Apollinaire*, 20, cit., p. 77.

²⁷ Albert-Birot, *Couleur du temps. Drame de Guillaume Apollinaire*, cit.; ora in *Guillaume Apollinaire*, 20, cit., p. 85.

rischia di essere solo parziale. Tuttavia, con cautela, qualche ipotesi può essere formulata partendo da alcune puntualizzazioni.

L'esigenza apollinairiana di riportare il teatro nella pura dimensione dello spettacolo, per una maggiore autenticità, liberandolo dalla narrazione, dal realismo, dallo psicologismo, trova riscontro in *Casanova* e in *À quelle heure*. Se entrambi, seppur con gradi diversi, si collocano in una dimensione di "teatralità pura", non altrettanto può essere detto di *Couleur du temps* in cui predominano il dialogo e l'argomentazione a scapito dei movimenti scenici. Ingiustamente si potrebbe dire che *Casanova* sia una commediola: l'autore ha saputo coniugare temi come l'amore, il dolore, l'ineluttabile transito del tempo, con la leggerezza e l'amenità dei toni. Un'adeguata messa in scena potrebbe farne uno spettacolo compiuto e godibilissimo.

Di grande interesse potrebbe risultare la rappresentazione della pantomima – probabilmente mai andata in scena fino a questo momento – il cui linguaggio sperimentale e d'avanguardia non ha perso nulla dell'incisività nonostante sia trascorso quasi esattamente un secolo dalla redazione. Naturalmente lo spettacolo sarebbe molto diverso da quello che avevano in mente di realizzare Apollinaire e i suoi amici, in quanto non abbiamo le musiche di Alberto Savinio, né le scene di Francis Picabia e di Marius de Zayas.

Couleur du temps, pur essendo un dramma, secondo quanto indicato dall'autore nel sottotitolo, si avvicina alla *pièce à thèse* per la discussione e il confronto su problemi etici ed esistenziali. Il dialogo non basta a fare di un testo un'opera drammatica e *Couleur du temps* è riconducibile ad una forma di "teatro ideale", secondo la definizione di Victor Hugo, indicato per la lettura più che per la scena.

Francesco Cornacchia