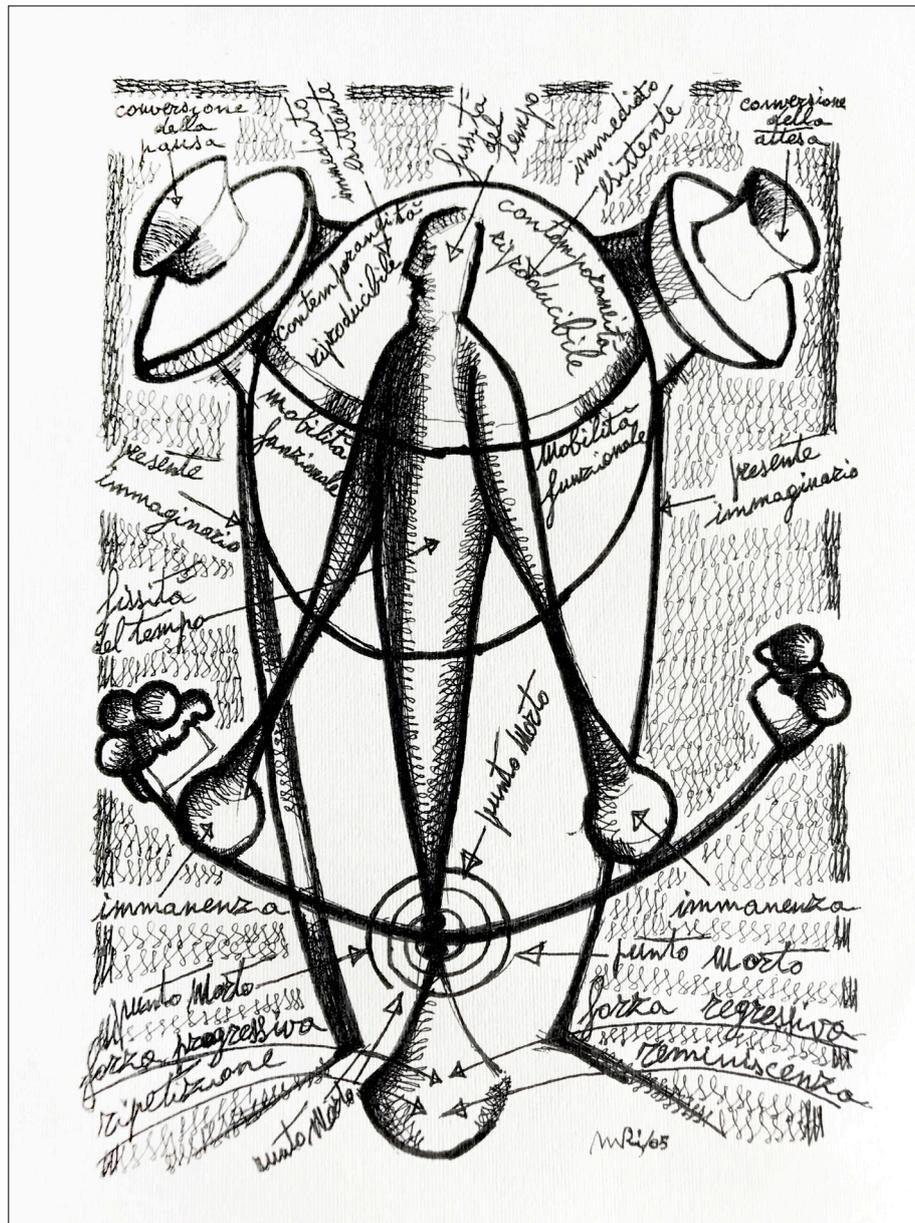




Nello stomaco dello struzzo

Pierpaolo Cesarano

italian edition



Patakosmos Press Open Access, 2017.

(CC)Creative Commons

Patakosmos Press Open Access is an online project that wants to give access in all languages to scientific texts, studies and research pataphysical in the world. The project aims to disseminate the publications of the great Science and currently without copyright or with specific permissions CC.

**To publish with Patakosmos Press,
e-book repository
and all info visit:**

www.patakosmos.com



Nello stomaco dello struzzo

Pierpaolo Cesarano

italian edition

Drawing on the cover: "La macchina del tempo" di Mri - Mario Ricciardi

Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo primo. <i>Il mostro di Rennes</i>	
1.1. <i>P.H.</i>	p. 9
1.2. <i>La nostra scienza della Patafisica</i>	p.14
1.3. <i>La première di Ubu</i>	p.17
Capitolo secondo. <i>Jarry l'alchimista</i>	
2.1. <i>Deformazione e grottesco</i>	p. 29
2.2. <i>Ubu marionetta</i>	p. 39
2.3. <i>Nello stomaco dello struzzo</i>	p. 54
Capitolo terzo. <i>Patafisica applicata</i>	
3.1. <i>Perhindérion: la Patafisica oltre Jarry</i>	p. 73
3.2. <i>Imago ergo sum: Enrico Baj e Jarry</i>	p. 97
3.3. <i>Dalla Bretagna alla Romagna: il Teatro delle Albe e Jarry</i>	p.108
Appendice iconografica	p.119
Bibliografia	p.131

INTRODUZIONE

Il presente lavoro propone un'indagine intorno all'opera di Alfred Jarry (1873-1907), padre della Patafisica e autore, o meglio, inventore di Ubu, il protagonista della saga che lo ha reso una delle rare figure indistruttibili del teatro moderno. Una ricerca scortata e guidata dai testi di Brunella Eruli (1943-2012), che ha come obiettivo la considerazione critica di alcuni caratteri salienti dell'attività teatrale del drammaturgo. Auditore del Collège de Pataphysique, Zarina e Papessa del Collegio patafisico milanese, membro dell'Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale) e della Société des amis d'Alfred Jarry, Eruli ha dedicato larga parte della sua attività di studiosa a Père Ubu e alla Patafisica, scrivendo diversi testi che trattavano la produzione artistica del drammaturgo bretone e i suoi effetti, come *Jarry. I mostri dell'immagine* del 1982, *Dal Futurismo alla Patafisica* del 1994 e gli articoli apparsi su «Puck: la marionnette et les autres arts», la rivista da lei fondata nel 1988, e altri testi critici che hanno rappresentato il punto di partenza dal quale si dipana questa ricerca. Nel primo capitolo si tratteranno le coordinate storiche e temporali entro le quali Jarry e la sua creatura iniziarono il loro *perhindérion*. Si tornerà indietro fino al 1888, anno in cui il quindicenne Jarry si sedette sui banchi del liceo di Rennes, prendendo parte alla fantasia collettiva dei suoi compagni che già da tempo avevano preso di mira il malcapitato professore di fisica Hébert. Dalla satira liceale prenderà vita la comica e mostruosa maschera di Ubu e, quasi contemporaneamente, verrà formulata la Patafisica. Ispirato dalle lezioni del futuro premio Nobel Henri Bergson, Jarry s'inventa una scienza del particolare, retta non da regole bensì da eccezioni, che si appella al virtuale per arricchire il reale. La Patafisica, scienza della rappresentazione e dell'interpretazione, eredita della fisica epicurea il principio del *clinamen* e quello dell'equivalenza dei contrari, proponendosi come uno strumento utile a intensificare l'esistenza tramite un universo supplementare al nostro. Non solo il processo creativo ma l'esistenza stessa di Jarry si adeguò a questo programma,

facendo della Patafisica un atteggiamento, un modo di vedere le cose, a cui Eruli aderisce, interpretando la scienza delle soluzioni immaginarie come la maniera di trovare, o forse semplicemente di cercare, «uno spazio di quiete fra le angustie della ragione e il gran guazzabuglio del cuore», come scrive in uno degli articoli apparsi nel volume *Dal futurismo alla Patafisica*.

Nome tutelare della Patafisica e protagonista dell'epopea che consegnerà il suo nome e quello di Jarry alla storia della letteratura e del teatro, Ubu rappresenterà il mostro dal quale il suo creatore non riuscirà più a liberarsi. Si seguirà il tragitto del mostro di Rennes dalla soffitta del Théâtre des Phynances, teatrino attivo durante gli anni del liceo in Bretagna, fino alla première del 1896 al prestigioso Théâtre de l'Œuvre, nella Parigi *fin de siècle*, ancora in preda ai fumi del simbolismo. L'attenzione si focalizzerà su alcuni particolari della messinscena diretta dal regista e impresario Lugné-Poe che fu costretto a fare i conti con le posizioni del giovane Jarry circa i caratteri della rappresentazione. Di grande interesse sono la volontà di eternizzare l'opera, in linea con la poetica del simbolismo, e alcune intuizioni che appartengono all'immaginario jarryano: la fissazione dei personaggi in tipi, l'evocazione della marionetta come modello per l'attore, l'utilizzo espressivo della luce e il rovesciamento grottesco del registro alto tipico di un dramma storico. Ricorrendo alla categoria estetica del grottesco, spesso tagliata fuori dal teatro dominante, Jarry prende di mira la lingua tragica, facendo il verso al teatro elisabettiano di cui era un grande estimatore. La forza eversiva della première di *Ubu Roi*, novella battaglia di Hernani, provocò un frastuono tale da rappresentare un autentico spartiacque nella storia del teatro francese ed europeo, nonché un modello per una folta schiera di autori e artisti che saranno successivamente attivi nel primo Novecento. L'indagine procederà nel secondo capitolo con l'analisi dei principi che rappresentano la base della poetica jarryana: la deformazione e il grottesco. Tra le componenti estetiche che verranno analizzate spicca la figura del mostro e la sua funzione con i relativi riferimenti iconografici, che impregnarono la produzione letteraria e spettacolare di Jarry. Il

mostro, definito come fonte di inesauribile bellezza in quanto aperto a più possibilità, è una delle figure più celebrate nei suoi scritti, e rivela anche una profonda cultura figurativa. Nelle pagine delle riviste da lui dirette, appaiono i mostri di Aldrovandi e le incisioni di Dürer, precedenti eccellenti che rimandano al gusto per l'alchimia e la mescolanza di generi e stili. L'iconografia di Ubu è da rintracciare proprio in questa ricerca sul deforme e sul dissonante che costituirà il *fil rouge* che caratterizzerà la sua opera. Il grande merito della saga ubuesca è stato quello di aver rilanciato a teatro il grottesco, ossia quella tensione fra alto e basso, fra sublime e subumano che impregna i personaggi della drammaturgia di Jarry. Si risalirà alle origini del grottesco e alle sue espressioni in campo figurativo, come i grilli di Bosch, per giungere infine alla marionetta. Autentica cifra dell'opera del drammaturgo bretone, la marionetta lo appassionò sin dall'adolescenza, accompagnandolo per tutto il corso della sua carriera.

L'uso che se ne fa nell'epopea di Père Ubu, si inserisce in un quadro di riscoperta della marionetta che parte dai romantici tedeschi e arriva fino alla *Über-Marionette* di Craig. L'attività del Théâtre des Pantins, successiva al *coup de scandale* del 1896, rappresenterà un modello per autori e registi che successivamente ricorreranno a questo oggetto misterioso e fantasmatico. L'esperienza di Jarry è ascrivibile al solco che divide la figura della marionetta, a metà fra la dimensione celeste, esaltata da Kleist e Craig, e la dimensione scatologica e volgare, ricoprendo una posizione di assoluto rilievo e facendo da preambolo per un teatro astratto, disincarnato, in grado di comunicare direttamente con l'immaginazione dello spettatore. Jarry invoca la collaborazione fantastica di chi guarda, e vede nella marionetta il mezzo ideale per stimolarla, nonché il modello che l'attore deve adottare per raggiungere alte vette di espressività. A questo proposito Eruli ha dedicato una vasta quantità di scritti, in quanto la marionetta, nelle sue varie declinazioni, è un oggetto costantemente presente nelle riflessioni della studiosa sul teatro e il suo armamentario plastico.

Si procederà con una ricognizione delle fonti che hanno nutrito l'immaginazione di Jarry. Il processo creativo è caratterizzato dall'eterogeneità dei materiali, che spaziano dall'erudizione classica all'informazione scientifica, dalla cultura figurativa popolare e rinascimentale alla letteratura simbolista, Rifacendosi al principio dell'equivalenza dei contrari, legge fondamentale della Patafisica, tutti i materiali, seppur distanti per genere, stile e destinazione sono utili alla creazione artistica. A questo proposito ci si appella alla metafora dello stomaco dello struzzo, che dà il titolo a questo lavoro, secondo la quale un cervello veramente originale, quello del genio, funziona esattamente come lo stomaco dello struzzo, l'animale che ingurgita di tutto e che tutto riesce a digerire. Si procederà esplorando il ricco arsenale creativo di Jarry, passando in rassegna artisti come Dürer, Gauguin e i pittori del gruppo Nabi, poeti come Lautréamont e Villiers de L'Isle-Adam, il padre della psicofisica Fechner, e altri insospettabili patacessori che hanno costituito dei punti di riferimento per quella parte poco conosciuta della produzione letteraria di Jarry, troppo spesso messa in ombra da Ubu. Si analizzeranno alcune caratteristiche dei suoi romanzi, come il *Faustroll*, *L'Amour Absolu* e *Messaline*, su cui Eruli si è soffermata maggiormente, in quanto rivelatori dello straordinario potenziale creativo dell'inventore della Patafisica. La metafora dello struzzo Eruli la citerà più volte come un modello di atteggiamento, in quanto Jarry, seppur considerato dai suoi contemporanei come un autore capace di fare il vuoto intorno a sé, per le scelte artistiche e il suo stesso stile di vita, tuttavia è riuscito a far scuola, soprattutto fra le avanguardie storiche che lo hanno riconosciuto come un precursore. L'ultima parte del lavoro tratta appunto della Patafisica applicata: dopo una carrellata di autori che si sono direttamente ispirati a Jarry, a cominciare da Apollinaire, passando per dadaisti e surrealisti, si offriranno due primi piani, dedicati rispettivamente a Enrico Baj e al Teatro delle Albe. Le avanguardie storiche, protagoniste della temperie culturale nella Parigi dei primi decenni del Novecento, oltre a contribuire alla riscoperta e alla rivalutazione della figura di Jarry, sfruttarono le enormi possibilità che la sua opera

inaugurò. Allo stesso modo, autori come Iwan Goll, Antonin Artaud, e Fernando Arrabal, seppur distanti fra loro, nello stile e nel tempo, hanno in comune un certo debito nei confronti dell'autore di *Ubu Roi*. La fortuna della Patafisica culminò con la fondazione del Collège de 'Pataphysique a Parigi nel 1948 e basta scorrere la lista dei membri per capire l'importanza che ha rivestito nel Novecento: Marcel Duchamp, Boris Vian, Max Ernst, Jacques Prévert, sono solo alcuni dei nomi che compongono il pantheon patafisico.

Tra essi spicca il pittore e scultore Enrico Baj, che ha contribuito alla diffusione della Patafisica in terra italiana, con la fondazione dell'Istituto Patafisico Milanese nel 1964. Seguendo la lezione di Jarry, Baj nelle sue opere si rifà a quel gusto per l'alchimia e la deformazione tipiche dell'autore di *Ubu Roi*, ricorrendo alle sue teorie sul mostruoso in diversi dipinti, contestualizzando la Patafisica nelle tematiche del suo tempo, come la minaccia nucleare e la nascente società dei consumi. Brunella Eruli dedicò proprio alle sue opere diversi scritti, oltre a collaborare nell'allestimento della grande mostra su Jarry e la Patafisica che si tenne a Milano nel 1982. In conclusione, si dedicherà un focus all'attività del Teatro delle Albe, che elessero Ubu a figura guida nel loro cammino teatrale. A Jarry e al suo mostro, le Albe dedicheranno un ciclo decennale di spettacoli, da *Perhindérion* del 1998, a *Ubu Burr* del 2008, reinventando continuamente la drammaturgia di Jarry ma restando sempre fedeli al suo significato profondo. Eruli nei suoi scritti si sofferma più volte sulla fondamentale e anticipatrice lezione impartita da Jarry: l'opera non è immobile, è aperta a tutte le possibilità ed esprime significati aleatori e sempre diversi in quanto l'autore viene posto sullo stesso piano dello spettatore. Questo atteggiamento esemplificato magistralmente dalla metafora dello struzzo, sposta l'attenzione dal risultato al procedimento, in quanto sull'oggetto artistico intervengono le intenzioni e le impressioni del fruitore, il quale prolunga il movimento creativo cominciato dall'autore. In definitiva, la Patafisica insegna ad abolire la concezione dell'arte come ossequio ad un canone, riappropriandosi della dimensione creativa svincolandosi da quella del consumo.

Sono da poco trascorsi centoventi anni dalla prima apparizione pubblica di Ubu ed è lunga la serie di artisti di teatro e non solo che questa figura ha influenzato e addirittura formato. Nell'arco del Novecento, il secolo che ha rubricato stili e generi, Jarry e la sua maschera- marionetta recitano un ruolo cruciale, da riconoscere e da tutelare. L'obiettivo di questo lavoro è quello di mettere in luce alcuni aspetti poco frequentati dell'opera di questo artista singolare e irriducibile, che ha rappresentato per me un incontro folgorante, un motivo di avvicinamento all'arte teatrale nonché un esercizio utile a intensificare l'immaginario e vedere il mondo con uno sguardo diverso, meno immanente, più patafisico e quindi creativo.

IL MOSTRO DI RENNES

Vous serez libres de voir en Monsieur Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde¹.

1.1. P.H.

Alfred Jarry lasciò la Bretagna nel 1891 per trasferirsi a Parigi, dove avrebbe presto cominciato la sua fulminea carriera di drammaturgo². Nel viaggio verso la capitale francese portò con sé un bagaglio pieno di marionette, disegni e manoscritti dai quali emergerà Père Ubu, la creatura concepita sui banchi di scuola del liceo di Rennes. Per risalire alle origini di questa figura comica e mostruosa che cinque anni più tardi sarà protagonista di una fragorosa irruzione nella storia del teatro moderno, bisogna partire da un nome: Félix-Frédéric Hébert, l'insegnante di fisica che Jarry ebbe negli anni trascorsi al liceo. I resoconti sul metodo di insegnamento di Hébert erano scoraggianti: le sue lezioni peccavano di fluidità e chiarezza e le pose di finta superbia che assumeva non mascheravano che l'incapacità di imporre la propria autorità e ricevere la minima attenzione da parte degli scolari³. Il suo aspetto ridicolo faceva il resto: corpulento, aveva gambe troppo corte che ne rallentavano i movimenti e ventre così grosso da sembrare seduto sul deretano; la sua goffa andatura dondolante e il lieve disturbo del

¹ Alfred Jarry, *Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'Ubu roi*, in Alfred Jarry, *Oeuvres Complètes*, Parigi, Gallimard, 1972, pp. 400-401. Citazione a p. 401.

² Cfr. Brunella Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine* Pisa, Pacini, 1992, p. 9.

³ Cfr. Alastair Brotchie, *Alfred Jarry. Una vita patafisica*, Milano, Joahn & Levi, 2013 (traduzione italiana di Nanni Cagnone), p. 24.

linguaggio di cui soffriva, resero Hébert oggetto di scherno da parte di colleghi e alunni che ben presto lo avrebbero trasfigurato nel protagonista di un'epopea eroicomica⁴. Jarry entrò a far parte della sua classe nel 1888 e ben presto Père Ubu avrebbe preso forma, anche se già nel 1881, poco dopo il ritorno di Hébert a Rennes, nel liceo circolavano *boutades*, resoconti grotteschi delle prodezze a lui attribuite sotto i nomi di P.H, Heb, Ebé, Ebance, Ebouille e altrimenti⁵. Il travolgente temperamento da *potache*⁶ del bretone di Laval mise a dura prova il suo insegnante di fisica e questo fece guadagnare da subito al giovane Jarry una certa reputazione.

Durante queste declamazioni oratorie destinate a finire in lacrime, faceva la sua brillante apparizione Jarry. Interveniva sempre alla fine, come un matador entra nell'arena per il colpo di grazia. Silenzio assoluto. Freddo e mordace, poneva domande astruse, insidiose a Père Hébert, facendolo vacillare a metà frase e ridicolizzando i suoi modi sentenziosi. Jarry lo assediava, lo stordiva con aforismi, lo demoliva. Père Hébert, sconcertato, sbatteva le palpebre, balbettava, faceva il sordo, perdeva terreno. Infine cedeva, si accasciava sul tavolo, fra storte e apparecchi, inforcava gli occhiali e con la grossa mano tremante scarabocchiava un rapporto per il preside. La classe guardava con meraviglia il vittorioso Jarry. Con timore e distacco, anche perché capivamo che il suo sarcasmo andava ben oltre la generale mancanza di disciplina, e che lui impegnava in quella battaglia qualcos'altro, che una pulsione molto forte doveva indurlo a quel comportamento. Sembrava già che Père Ubu stesse prendendo corpo, modellato sulla vittima di Jarry⁷.

⁴ Hébert fu soggetto di diverse caricature e incisioni prima di giungere al ritratto definitivo di Ubu del 1896. Rimando all'appendice iconografica fig. 1.

⁵Cfr. A. Jarry, *Ubu: Ubu re, Ubu cornuto, Ubu incatenato, Ubu sulla collina*, a cura di Alfredo Giuliani, Adelphi, Milano 1977, p. 12.

⁶Termine francese che indica uno studente adolescente in preda a un subbuglio di oscenità, insubordinazione, confusione sessuale e creatività.

⁷ Henri Hertz, *Ubu Roi et les professeurs* in «La Nouvelle Revue française», 1 settembre 1924, citato in Alastair Brotchie, *Alfred Jarry, [...]*, cit., p. 27.

Questa testimonianza di Henri Hertz, anch'egli allievo di Hébert, è preziosa in quanto restituisce l'idea del rapporto che si era instaurato fra Jarry e il suo insegnante, preso di mira dalla feroce satira dei suoi allievi, nonché gli elementi di partenza che porteranno alla creazione di Ubu.

Tra il 1885 e il 1886 i fratelli Charles e Henri Morin, entrambi allievi di P.H., scrissero diverse commedie che avevano come argomento le gesta del mostro creato sui banchi del liceo di Rennes: *Les Héritiers*, *La Bastringue*, *La Prise de Ismail*, *Le voyage en Espagne* e infine *Les Polonais*⁸. Quest'ultimo canovaccio raccontava le tribolazioni di P.H. salito al potere in Polonia e sarà il punto di partenza per la composizione di *Ubu Roi* qualche anno più tardi. Jarry divenne subito amico dei fratelli Morin, in particolare di Henri, suo compagno di classe. Fu proprio Henri a fargli leggere il manoscritto, suscitando in lui un forte entusiasmo, forse perché rivedeva in quelle pagine le irriverenti commedie scritte da bambino. Nel 1888 Henri e Alfred occuparono il grande attico di casa Morin e vi fondarono il Théâtre des Phynances, chiamato così per richiamare la brama di Heb per il denaro⁹. Henri interpretava P.H. e Jarry si occupava delle scene. L'anno successivo i Morin traslocarono e il Théâtre des Phynances si spostò in casa di Jarry dove a causa degli spazi limitati *Les Polonais* venne riadattato al teatro delle marionette¹⁰. Era la sorella di Alfred, Charlotte, a costruire gran parte dei burattini. P.H. abitava poco distante e passava spesso sotto casa dei Jarry per andare a fare lezione al liceo, aiutando così Charlotte a perfezionare le sue riproduzioni dato che poteva scrutarlo da vicino. L'attività del teatrino continuò per altri due anni, fin quando nel 1891 Jarry si trasferì a Parigi per completare la sua educazione insieme alla madre e alla sorella, prendendo in affitto un appartamento nel Quartier Latin, uno dei centri più turbolenti della capitale, vivendo tra gufi e le marionette del Théâtre des

⁸ Cfr. B. Eruli, *Ubu et l'homme à la tête du bois*, in «Puck. L'avantgarde et les marionnettes», n. 1, 1988, pp. 8-11.

⁹ Cfr. A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit. p. 31

¹⁰ Charles Chassé, *Dans le coulisses de la gloire: d'Ubu au Douanier Rosseau*. Parigi, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1947, pp. 44-45, in A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit. p. 37.

Phynances, nel suo *Calvaire du trucidé*¹¹. Nel frattempo Jarry cominciò a frequentare il liceo Henri IV in attesa di essere ammesso all'Ecole Normale Supérieure.

Essere nati negli anni 70' del XIX secolo significava vivere la giovinezza nell'indiscusso centro culturale del mondo e del fervore politico ma soprattutto Parigi era la capitale europea del teatro nonché del piacere, dove la tolleranza su cui potevano contare stili di vita ritenuti depravati nel resto d'Europa, attirava ricchi dissoluti, artisti disagiati e scrittori che vivevano in quella precaria combinazione di miseria ed eccessi che era la vita bohémien. Jarry, con il suo aspetto e il suo accento bretone si fece immediatamente riconoscere come un provinciale ma in poco tempo riuscì a trovare spazio negli ambienti parigini in preda ai fumi del simbolismo. Fu grazie alle conoscenze di Remy de Gourmont¹² e al poeta Léon- Paul Fargue che Jarry si introdusse nei circoli letterari, cominciando a collaborare con riviste come il «Mercure de France», «L'Ymagier» (fondata insieme a Gourmont) e «Art Litteraire», e a far parlare di sé, del suo strambo accento e dei suoi atteggiamenti alla *Ubu*. Infatti ben presto Jarry finì per identificarsi con il protagonista della sua opera, fatto ancor più ironico se si pensa che Ubu impersonava qualsiasi cosa trovasse stupida o ripugnante.

Il breve periodo passato a studiare al liceo Henri IV si rivelerà decisivo per la sua formazione: alla sua cultura *potachique* ereditata dai tempi di Rennes si aggiungeranno l'erudizione classica e filosofica e in particolar modo l'interesse per l'informazione scientifica. Jarry subì fortemente l'influenza del suo nuovo professore di fisica Henri Bergson, destinato successivamente a diventare uno dei maggiori filosofi francesi del secolo, e insignito del premio Nobel nel 1927. Il giovane bretone si rivelerà uno studente brillante e vorace, anche in filosofia, dove

¹¹Letteralmente " Il Calvario del trucidato". Era il nome dato da Jarry alla sua piccola abitazione situata al numero 84 di boulevard de Port Royal. Anche Erik Satie, musicista coevo e altrettanto stravagante, era solito dare nomi bizzarri alle sua abitazioni (come l'Armadio). Proprio nel *Calvario del Trucidato* si tennero le primissime rappresentazioni parigine di *Ubu Roi*, allestite con i suoi nuovi compagni del liceo Henri IV.

¹²Remy de Gourmont (1855-1915) fu poeta, romanziere e fondatore del «Mercure de France». Con Jarry diresse la rivista «L'Ymagier» tra il 1894 e il 1895.

ebbe come insegnante quel Bourdon che lo introdusse all'opera dell'ancora poco conosciuto Friedrich Nietzsche e altri novatori del pensiero moderno. Interrotti gli studi nel 1891, Jarry influenzato dalle lezioni di Bergson, escogitò in quel periodo una nuova scienza, «*della quale si sentiva generalmente il bisogno*¹³»: la Patafisica.

¹³La parola patafisica viene citata da Jarry per la prima volta in *Guignol*, pubblicato il 28 aprile 1893 su «L'èco de Paris», quando Père Ubu, intrattenendo una conversazione con Achras esclama: «La pataphysique est une science que nous avons inventée et dont le besoin se faisait généralement sentir» Alfred Jarry, *Ubu Cocu*, cit. in *O.C.*pp. 491-521, cit. p. 497.

1.2. La nostra scienza della Patafisica

La parola *pataphysique* appare per la prima volta al liceo di Rennes, sempre in seno all'epopea di P.H.¹⁴ Probabilmente nasce da una storpiatura della parola *fisique* che faceva lo stesso Hebert durante le sue lezioni. Viene menzionata ne *Les Polyèdres* di Henri Morin, dove si narra che Heb venne battezzato con "essenza di patafisica" e se ne evocavano le virtù¹⁵. Soltanto Jarry continuò ad occuparsi di questa nuova scienza, quando a Parigi prese a frequentare i corsi di Henri Bergson al liceo Henri IV, concependo un trattato il cui titolo era *Elements de Pataphysique*. Alcune di queste pagine sono sopravvissute in *Faustroll*, il romanzo "neo scientifico", pubblicato postumo nel 1911, che fece della Patafisica una vera e propria fede poetica e filosofica per una intera genealogia di artisti.

Bergson in diverse lezioni parlò del principio del *clinamen*, ossia quella teoria della fisica epicurea presente nel *De rerum natura* di Lucrezio. Tale principio sosteneva che la condizione originaria dell'universo era quella di un'interminabile e uniforme pioggia verticale di atomi nel vuoto. Il *clinamen* è una piccola deviazione casuale di uno degli atomi e la collisione con uno di questi è alla base della creazione della materia, un principio che si adatta all'epifenomenismo, il quale afferma che la coscienza è un effetto secondario dello stato cerebrale, strettamente legato al concetto di virtualità. Il principio del *clinamen* è figlio della filosofia di Democrito che si opponeva a quella di Parmenide: l'essere non è ingenerato, immutabile e unico ma è soggetto a continui movimenti e trasformazioni¹⁶. Il *clinamen* è molto di più di una possibilità in quanto rappresenta il fondamento di tutto che permette di svincolarsi dalla determinazione, salvaguardando la libertà e aprendo la strada al virtuale¹⁷.

¹⁴ Cfr. A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit. p.41.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Daniel Accursi, *La philosophie d'Ubu*, Parigi, P.U.F., 1999, p. 47.

¹⁷ Cfr. B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, Pisa, Pacini, 1992, p. 237.

Un concetto che Jarry applicherà alla scrittura, interpretandolo come la metafora della creazione artistica¹⁸. Il rapporto con le idee di Bergson era ambivalente: un misto di opposizione e approvazione, basti pensare che il futuro premio Nobel era molto critico riguardo all'epifenomenismo mentre Jarry ne era profondamente attratto, ma è certa l'influenza che ha avuto il testo *Essais sur les données immédiates de la conscience*, (*Saggio sui dati immediati della coscienza*) di Bergson sull'enunciazione della Patafisica¹⁹. Ecco la celebre definizione ufficiale della Patafisica, risalente al 1898, che apparirà successivamente nel *Faustroll*:

Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène. La pataphysique dont l'étimologie doit s'écrire "ἐπι (μετὰ τὰ φυσικά) et l'ortographe réelle 'pataphsique, précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphsique, soit en elle-meme, soit hors d'elle -meme, s'entendant aussi loin au-dèla de celle-ci que celle-ci au-dèla de la physique. Ex: l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n' y a de science du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui- ci. [...] Définition: *la pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité*²⁰.

¹⁸ Daniel Accursi, *La philosophie d'Ubu*, cit. p. 48. «Le clinamen est bien plus qu'un hasard ou qu'une chance, il est fondement de tout. [...] Des lors, pour Ubu, l'art est d'ordre éjaculatoire et l'éjaculation créatrice, à l'image du Clinamen, nait d'une dérision infinitésimale. Métaphores du Clinamen: le pet, l'éjaculation, la création artistique.»

¹⁹ *Ivi*, p. 44.

²⁰ Un epifenomeno è ciò che si aggiunge ad un fenomeno. La patafisica, la cui etimologia deve scriversi ἐπι (μετὰ τὰ φυσικά) e l'ortografia reale 'patafisica, preceduta da un apostrofo, per evitare un facile gioco di parole, è la scienza di ciò che si aggiunge alla metafisica, sia in essa, sia fuori di essa, estendendosi così ampiamente al di là di questa quanto questa al di là della fisica. Es.: l'epifenomeno essendo spesso l'accidente, la patafisica sarà soprattutto la scienza del particolare, per quanto si dica che non vi è scienza se non del generale. Studierà le leggi che reggono le eccezioni e spiegherà l'universo supplementare a questo [...] Definizione: *la patafisica è la scienza delle soluzioni immaginarie, che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità.*» Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien, Roman néo-scientifique*, cit. in *O.C.*, pp. 668-669. Trad.it di Sergio Solmi, Alfred Jarry, *Gesta e opinioni del Dottor Faustroll*, Milano, Mondadori, 1975, p. 81.

Usando l'avverbio "simbolicamente " Jarry suggerisce che questa nuova scienza è una scienza dell'interpretazione, della rappresentazione e soprattutto dell'immaginazione, da intendere come uno strumento per arricchire il reale con il virtuale. Il patafisico assimila il principio dell'identità degli opposti, un'idea che risale alla filosofia di Eraclito, che ha come conseguenza l'equivalenza dei contrari, ossia la legge fondamentale della Patafisica, secondo la quale ogni teoria va considerata e giudicata sulla base dell'originalità, a prescindere dall'efficacia e dal senso. Questo principio richiama l'opera di un altro precursore, o meglio patacessore, della scienza delle soluzioni immaginarie: il Dottor Mises, pseudonimo di Gustav Theodor Fechner, scienziato e filosofo tedesco che Jarry scoprì nel 1894, ancora una volta introdotto dalle lezioni di Bergson²¹, dopo aver letto il testo *Anatomie comparée des anges*. Fechner, insoddisfatto della ricerca sperimentale, a cui dedicò satire di argomento scientifico, si orientò verso studi filosofici che avevano come argomento l'idea di un cosmo animato in ogni sua forma, dando vita alla psicofisica, un tentativo di fondare una scienza che regola i rapporti tra mondo fisico e psichico.²² I benefici delle lezioni di Bergson e dei testi di Fechner, impregnarono la nuova scienza di Jarry, che si propone sin dal suo esordio come «un appello all'intensificazione dell'esistenza tramite un universo supplementare al nostro dove l'immaginario prevale sull'apparenza concreta²³». Non solo il processo creativo, ma la vita stessa di Jarry si adeguò a questo programma letterario.

Ma ora proseguiamo nel cammino di P.H, nel frattempo diventato Ubu, dai banchi del liceo di Rennes alle tavole del Théâtre de l'Œuvre.

²¹ Cfr. Brunella Eruli, *Dans la sphère d'Ubu*, in Actes du colloque "Centenaire d'Ubu Roi", Paris, 1996, Paris, L'Etoile Absinthe, 1998, pp. 185 – 196. Cit. p. 186.

²²La psicofisica, che appare ufficialmente a partire dal 1860, con la legge Fechner-Weber, fissa la proporzionalità dell'intensità della sensazione al logaritmo dello stimolo. Su tale legge, naturalmente approssimata, si basa l'introduzione delle unità logaritmiche per valutare intensità di sensazioni sonore.

²³B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, cit. p. 82.

1.3. La première di Ubu

Il 9 novembre 1893 Alfred Jarry andò a teatro, e lo spettacolo che vide quella sera si rivelò ricco di insegnamenti a proposito dell'arte teatrale simbolista allora in voga nella capitale francese²⁴. Era una replica di *En Folkfiende* (*Un nemico del popolo*) di Henrik Ibsen, allestito dalla compagnia del Théâtre de l'Œuvre, che aveva appena cominciato la sua attività con l'intento di dare vita ad un teatro simbolista a Parigi. Uno dei principi essenziali del Simbolismo era la "sintesi", tratta specialmente dalla concezione wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, ovvero l'opera d'arte totale. Molti simbolisti erano fautori di questa idea e ritenevano che il palcoscenico fosse il luogo ideale per la sintesi di tutte le forme artistiche. A creare un teatro simbolista a Parigi fu l'attore e impresario Aurélien Lugné-Poe, quando nel 1893, insieme a Camille Mauclair prelevò il Théâtre d'Art di Paul Fort dando vita al Théâtre de l'Œuvre. Il successo fu immediato, per lo più dovuto all'aver introdotto in Francia opere teatrali del Nord Europa, autori come Bjornson e soprattutto Ibsen. Insieme alla compagnia di Antoine, Lugné-Poe era l'unico a mettere in scena a Parigi drammaturghi contemporanei. Tre anni più tardi l'Œuvre era l'unico candidato adatto per la prima messinscena delle prodezze di Père Ubu. Jarry aveva già intuito che non si trattava solamente di una farsa liceale recuperata dall'adolescenza, bensì di un'opera compiuta che poteva assumere un significato più universale, perfettamente adatto al teatro cosiddetto ufficiale.

Jarry si avvicinò a Lugné-Poe già nel gennaio 1896, inviandogli una versione non ancora definitiva di *Ubu Roi*, e in giugno si offrì come factotum della compagnia che si stava avviando verso la fine della peggiore stagione di sempre dall'inizio delle loro attività: quell'anno furono rappresentate troppe commedie francesi di second'ordine che fecero scemare l'entusiasmo iniziale. Questa era la situazione quando Jarry propose a Lugné-Poe di dedicare una serata ad un altro drammaturgo francese: lui stesso.

²⁴Cfr. A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit., p. 68.

Voilà donc Alfred Jarry dans notre barque [...] acteur, secrétaire, régisseur. Installé dans ses fonctions, il les prend au sérieux. En costume de cycliste, sa tenue normale et régulière, Jarry m'aide en tout et m'évite les obstacles. Mieux, il organise la publicité de la saison qui vient et toujours il fait avancer le pion Ubu²⁵.

L'11 giugno 1896 *Ubu Roi* apparve per la prima volta in forma di libro. Sulla copertina vi era una xilografia di Ubu, stampata in arancione, realizzata dallo stesso Jarry, che nel frattempo aveva cominciato una nuova avventura editoriale con la rivista, *Perhindérion*, il cui nome riprende una parola bretone che significa *pèlerinage* in francese, ossia pellegrinaggio, alla fine del quale i venditori ambulanti offrivano ai fedeli delle stampe devozionali. La rivista infatti non conteneva testi, ma soltanto illustrazioni medievali e di incisori di riferimento per Jarry, come Albrecht Dürer e le immagini tratte dal *Monstrorum Historia* di Ulisse Aldrovandi. Intanto continuava a lavorare per l'Œuvre e a proporre a Lugné-Poe una serata per l'*Ubu*. Inizialmente restio, in agosto l'impresario dovette arrendersi: *Ubu Roi* era già stato pubblicato quattro volte dall'inizio dell'anno, e in breve tempo divenne la pièce più chiacchierata del momento a Parigi, diventando un caso letterario. Jarry si era prodigato a diffondere il culto di Père Ubu nei salotti con letture e spettacoli improvvisati di *guignol*, in particolare durante i celebri "martedì" dei mercuriens, ossia le serate in cui si riunivano artisti e scrittori che collaboravano con il «Mercure de France», tra gli altri Rachilde Vallette²⁶, Stéphane Mallarmé e Marcel Schwob, a cui dedicò la prima pubblicazione di *Ubu Roi*.

²⁵Aurélien Lugné-Poe, *La parade, le sot du tremplin, souvenirs et impressions de théâtre*, Parigi, Gallimard, 1930, p. 174. «Ecco dunque Alfred Jarry sulla nostra barca. [...] attore, segretario, regista. Installato in ufficio, la prende sul serio, in tuta da ciclista, la sua normale e regolare tenuta, Jarry mi aiuta in tutto e mi evita gli ostacoli, organizza la pubblicità della successiva stagione e sempre fa avanzare il pedone Ubu». Traduzione nostra.

²⁶Rachilde (1862-1953), moglie di Alfred Vallette, introdusse Jarry nei salotti parigini e instaurò con l'autore di *Ubu Roi* un rapporto di amicizia che durò fino alla sua morte. A lei Jarry dedicherà un capitolo del *Faustroll*. Sulla figura di Rachilde rimando all'articolo di Brunella Eruli, *Marinetti et Rachilde, histoire d'un complot* in «Cymbalum Pataphysicum», novembre 1982, pp. 104-108.

Per la stagione 1896/1897 l'Œuvre allestì spettacoli al Nouveau Théâtre di rue Blanche, nei pressi di Montmartre, in una sala elegante e spaziosa che poteva ospitare quasi novecento spettatori. La stagione fu inaugurata il 12 novembre con *Peer Gynt* di Ibsen e impegnò artisti del calibro di Munch, che realizzò la locandina e Edvard Grieg, che compose le musiche²⁷. Nel cast figurava anche Jarry nel ruolo del capo dei troll: una parte decisamente appropriata che gli fece ricevere più di qualche apprezzamento²⁸. Nello stesso giorno venne reso pubblico il programma della nuova stagione, che mai come allora, adottò toni iconoclasti. Nel manifesto Lugné- Poe proclamava la necessità di un teatro nel quale le idee prevalessero su tutto il resto, a tal punto di rischiare di annientarlo. È lecito sospettare una forte influenza esercitata da Jarry. Con malcelata riluttanza, ora Lugné-Poe doveva mettersi all'opera per l'allestimento di *Ubu Roi*.

Peer Gynt ayant triomphé, je devais tenir ma promesse à Alfred Jarry, [...] finalement, je m'attelle à Ubu, mais comme Jarry est animé d'une sorte de génie tourmenté, mille difficultés plus irritantes les unes que les autres naissent sous nos pas.²⁹

Dopo esser riuscito a convincere l'impresario a metterlo in scena, Jarry cercò di persuaderlo a procedere nell'allestimento secondo le sue idee. Il giovane drammaturgo scrisse in quel periodo un articolo programmatico circa le sue posizioni sul teatro: *De l'inutilité du théâtre au théâtre*³⁰, che si rivelerà essere il manifesto della messinscena dell'*Ubu Roi*, portando alle estreme conseguenze la sua personale concezione dell'evento teatrale.

²⁷ Aurélien Lugné-Poe, *La parade*, cit. p. 170

²⁸ *Ivi*, cit. p. 172.

²⁹ *Ivi* cit., p. 174. «Peer Gynt ha trionfato, ora devo mantenere la mia promessa ad Alfred Jarry [...] finalmente sto lavorando a Ubu, ma Jarry è animato da una sorta di genio tormentato, mille difficoltà, una più fastidiosa dell'altra tra i piedi». Traduzione nostra.

³⁰ Rimando alla traduzione dell'articolo di Claudio Rugafiori, apparsa nel volume da lui curato: Alfred Jarry, *Essere e Vivere- Guignol, Ubu Re e Scritti sul teatro*. Milano, Adelphi, 1969, pp.151-153.

Dalle lettere che Jarry inviò a Lugné- Poe sappiamo che suggerì di acquistare dei manichini da usare come controfigure dei soldati e dei nobili e accarezzò l'idea di far recitare gli attori appesi a dei fili come fossero delle marionette³¹. Jarry sapeva esattamente cosa voleva ottenere e suscitare nel pubblico con la prima uscita in teatro di Père Ubu, come dimostra l'elenco di indicazioni per la messinscena che inviò all'impresario:

1° Masque pour le personnage principal, Ubu, lequel masque je pourrais vous procurer au besoin. Et puis je crois que vous êtes occupé vous-même de la question masques.

2° une tête de cheval en carton qu'il se pendrait au cou, comme dans l'ancien théâtre anglais, pour les deux scènes équestres, tous détails qui étaient dans l'esprit de la pièce, puisque j'ai voulu faire un "guignol".

3° adoption d'un seul décor, ou mieux, d'un fond uni, supprimant les levers et baissers de rideau pendant l'acte unique. Un personnage correctement vêtu viendrait, comme dans les guignols, accrocher une pancarte signifiant le lieu de la scène. (Notez que je suis certain de la supériorité "suggestive" de la pancarte écrite sur le décor. Un décor, ni une figuration ne rendraient l'armée en marche dans l'Ukraine)

4° Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi, un seul soldat dans la scène de la revue, un seul dans la bousculade où Ubu dit: *Quel tas de gens, quelle fuite*, etc...

5° Adoption d'un "accent" ou mieux d'une "voix" spéciale pour le personnage principal.

³¹ B. Eruli, *Ubu et l'homme à la tête de bois*, cit. p. 9. «En 1896, lorsque, secrétaire de Lugné-Poe, il travaille pour faire avancer son "pion" Ubu vers sa réalisation sur scène, Jarry sera tenté de suivre les suggestions de Rachilde, qui aurait voulu que tous les personnages soient attachés à des fils comme des marionnettes».

6° costumes aussi peu couleur locale ou chronologiques que possible (ce qui rend mieux l'idée d'une chose éternelle); modernes de préférence, puisque la satire est moderne; et sordides, parce que le drame en paraît plus misérable et horrible³².

Da queste indicazioni, puntuali e precise, si intuisce che Jarry aveva ben presente i meccanismi e limiti dell'evento teatrale secondo le possibilità della compagnia – si preoccupò anche di fornire un repertorio accurato dei costumi³³ – ma è altrettanto chiara l'intenzione di imboccare una strada diversa dalla poetica simbolista delle rappresentazioni dirette da Lugné-Poe, a cui aveva aderito inizialmente. Jarry era inoltre l'addetto alla promozione dell'Œuvre e in occasione della sua pièce superò se stesso, compiendo un eccezionale lavoro di promozione dell'evento, disegnando personalmente il programma e il manifesto³⁴. L'elenco degli interpreti venne aggiunto alla fine, in quanto il cast venne formato in poco meno di un mese. I protagonisti della première furono: l'attore Firmin Gémier nei panni di Père Ubu; Louise France, un'attrice che Jarry conobbe in una delle serate bagnate dall'assenzio allo Chat Noir, fu chiamata a interpretare Mère Ubu e il resto

³² «1° Una maschera per il protagonista, Ubu, che potrei procurarvi io, se fosse necessario. D'altra parte, mi sembra che la questione delle maschere fosse di vostro personale interesse.

2° Una testa di cavallo (di cartone) che egli si appenderebbe al collo nelle due scene equestri, come si faceva nel teatro classico inglese; questi particolari rientravano nello spirito della pièce, dal momento che ho voluto fare un *guignol*.

3° Un solo scenario; o meglio, un fondale uniforme, e non si alzi né abbassi il sipario durante l'atto unico. Un personaggio decorosamente vestito verrebbe, come nel teatro delle marionette, ad appendere un cartello che dica dove si svolge la scena. (Prendete nota del fatto che sono convinto che il cartello scritto sia più "suggestivo" del fondale. Né un fondale né dei figuranti renderebbero l'idea dell'esercito polacco in marcia in Ucraina.)

4° Niente scene di massa, che spesso nuocciono alla rappresentazione e ostacolano la comprensione. Perciò, un solo soldato nella scene della parata, e uno solo nel parapiglia della battaglia in cui Ubu dice: "che ressa, che disfatta ecc."

5° Adozione di un "accento", o meglio di una "voce" speciale, per il protagonista.

6° Costumi possibilmente non riconducibili a luoghi o epoche (per rendere meglio l'idea di qualcosa di eterno, di immutabile) e preferibilmente moderni, poiché la satira è moderna; e sordidi, affinché il dramma risulti più orrendo e miserabile». Cit. in Aurélien Lugné-Poe, *La Parade [...]*, p.161.

Traduzione italiana di Nanni Cagnone cit. in A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit. p.176.

³³ Alfred Jarry, *Essere e Vivere*, a cura di Claudio Rugafiori, Milano, Adelphi, 1984, p. 187.

³⁴ Rimando all'appendice iconografica, fig. 2.

degli interpreti era composto da attori comici mentre Claude Terrasse³⁵ si occupò delle musiche. Si racconta che l'attore protagonista fosse preoccupato per due motivi: innanzitutto temeva che indossare la maschera del mostro di Rennes avrebbe compromesso la sua carriera di attore impegnato e soprattutto non sapeva come recitarlo. Fu Lugné- Poe a dargli la giusta chiave interpretativa³⁶, suggerendogli di parlare come Jarry e adottare il suo accento, la sua voce metallica e nasale, i suoi brevi movimenti da marionetta e la sua tipica espressione fissa.

La preparazione della première fu precipitosa e ci furono diverse variazioni all'ultimo minuto. Gli ultimi due atti vennero mutilati quasi del tutto e il fondale della pièce venne dipinto il giorno stesso della prova generale così come il *cheval à phynances*, il grosso cavallo di vimini a grandezza naturale. Anche Toulouse Lautrec e Pierre Bonnard parteciparono all'allestimento dipingendo le scene³⁷.

Il 9 dicembre 1896 per gli amanti del teatro l'avvenimento del giorno fu il banchetto all'ora di pranzo, in onore di Sarah Bernhardt, al Grand Hotel. Presenziarono cinquecento persone, che poi andarono al Théâtre de la Renaissance per una matinée nella quale la Bernhardt recitò scene tratte da *Fedra* di Racine e da *Roma salvata ovvero Catilina* di Voltaire, Ma la serata era di Jarry: prova generale dell'*Ubu roi*.³⁸

Il gran giorno era dunque arrivato: la Parigi dei letterati e dei teatranti fremeva in platea. Dal resoconto di Brotchie, sembra che quel giorno si verificò un passaggio epocale, fra la Bernhardt, emblema del teatro tradizionale e Jarry, colui

³⁵Claude Terrasse (1867-1923), compositore di operette, considerato come l'erede di Offenbach, collaborò con Jarry anche dopo il 1896 fondando il Théâtre des Pantins, attivo tra il 1897 e il 1898.

³⁶Aurélien Lugné-Poe, *La parade* [...], cit., p. 174. «Mon vieux», me déclara-i-il un soir à l'Odéon, «je ne sai pas comment jouer cela». «Imite le parler de Jarry, sur deux notes, ce sera comique, ne crains pas d'inister, comme lui articule avec l'exagération du monsieur ou de l'homais sur de son fait, machine à broyer les humanités!»

³⁷Diversi pittori, amici di Jarry o frequentatori del teatro, aiutarono nel dipingere l'unico fondale usato durante la rappresentazione come Pierre Bonnard, Paul Sérusier, esponenti del gruppo Nabis, e Toulouse-Lautrec appunto. A. Brotchie, *Alfred Jarry* [...] cit. p. 180.

³⁸A. Brotchie, *Alfred Jarry*, [...], cit., p.185.

che lo farà a pezzi. Nella sala gremita si udirono tre colpi, poi le luci si abbassarono e due operai portarono un tavolino di legno ricoperto da un sacco da carbone e un sedile di vimini davanti al sipario. Ed ecco Jarry, col viso infarinato, capelli impomatati, abito nero e una camicia bianca a cui applicò un colletto alla Pierrot. Si sedette e cominciò la lettura introduttiva, un'abitudine tipica delle prime rappresentazioni all' Œuvre.

Jarry parlò lentamente, ponderando le parole, come sempre senza alcuna intonazione, e non tutto il pubblico riuscì a sentire quel che diceva.

Nous aurons d'ailleurs un décor parfaitement exact, car de meme qui 'il est un procedé facile pour situer une piece dans l'Eternité, à savoir de faire par exemple tirer en l'an mille et tant des coups de revolver, vous verrez des portes s'ouvrir sur des palines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes et des palmiers verdier au pied des lits, pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères. Quant à notre orchestre qui manque, on n'en regrettera que l'intensité et le timbre, divers pianos et timbales exécutant les thèmes d'Ubu derrière la coulisse. Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part³⁹.

Il discorso, più che una spiegazione del senso della pièce, era un'apologia dei difetti della sua realizzazione. Dopodiché il sipario si aprì su uno scenario stupefacente che disorientò il pubblico. Il fondale era stato progettato da Jarry in persona che tuttavia autorizzò gli artisti che collaborarono a dipingere secondo le proprie inclinazioni. Si trattava di un collage di elementi eterogenei, ora realistici

³⁹ Alfred Jarry, *Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première d'Ubu Roi* in Alfred Jarry, cit. in O.C. p.p. 399-400. «D'altronde avremo una scenografia perfettamente esatta, perchè come esiste un facile procedimento per situare una commedia nell'Eternità, cioè il far sparire, ad esempio, nell'anno mille e tanto dei colpi di revolver, vedrete porte aprirsi su pianure di neve sotto un cielo azzurro, camini corredati di pendole fendersi per servire da porte, e palme inverdire ai piedi dei letti per essere brucate da elefantini appollaiati su scaffali. Quanto alla nostra orchestra, che manca, noi ne rimpiangeremo solo l'intensità e il timbro, diversi pianoforti e piatti eseguendo i temi di Ubu dietro le quinte. Quanto all'azione, che sta per cominciare, essa ha luogo in Polonia, cioè in Nessun Posto» Traduzione italiana di Nanni Cagnone in A. Brotchie, *Alfred Jarry [...] cit.*, p. 186.

e banali, ora incongrui e farseschi. Un'accozzaglia di figure che rimanda alla patafisica conciliazione degli opposti.

Un letto a cortine gialle completo del vaso da notte, dipinto sotto un cielo blu dove cadeva la neve, una forca con l'impiccato in simmetria con un serpente boa su di una palma, una finestra infiorata di gufi e pipistrelli che volavano alti sopra colline vagamente boschive e, ad unire il tutto, un sole scarlatto posto ad aureola di un elefante; al di sotto, l'altare degli interni delle case moderne, il caminetto con il suo pendolo che faceva da centro e batteva a due porte fino al cielo servendo da entrata ai personaggi⁴⁰.

Ubu roi andò in scena in due repliche, una prova generale il 9 dicembre e la première ufficiale il 10. Non appena Gémier-Ubu entrò in scena ed esclamò la celeberrima " *merdre*", che inaugura la commedia, ci fu un boato⁴¹. Si dice che Jarry desiderasse che lo spettacolo non avrebbe dovuto vedere la fine, che il teatro esplodesse in un parapiglia e in parte venne accontentato⁴². Una metà del pubblico era entusiasta, l'altra in preda al furore. Una bagarre si sollevò quando in scena apparvero una serratura e una chiave, le quali vennero sostituite dalle mani di due attori, che mimarono l'azione dell'apertura, abolendo così ogni realismo mimetico e smascherando deliberatamente i meccanismi dell'illusione scenica. L'azione dalla scena si spostò in platea in un caos di colpi, bordate di fischi, lamenti e schermaglie tra sostenitori e detrattori. Il teatro ritornò ad una dimensione carnevalesca e primitiva con il pubblico che divenne parte integrante, assieme alla scena, dello spettacolo, provocando la sospensione per circa quindici minuti, prima di giungere faticosamente al termine.

⁴⁰ *La presse d'Ubu*, dossier presentato da M. Robillot in «Cahiers du collège de Pataphysique», n. 3-4 articolo di Robert Vallier, in «La République Française», in Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 21-22.

⁴¹ Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975, p. 349.

⁴² Cfr. A. Brotchie, *Alfred Jarry, [...]*, cit., p. 190.

Ubu roi presenta una storia articolata, ricca di avvenimenti e azione che, seppur ignorando il principio di verosimiglianza di stampo naturalista, potrebbe essere considerato un parente di un normale dramma storico, il cui modello venne tuttavia rovesciato in tutti i suoi aspetti. Nella pièce si trovano didascalie, scenografie, personaggi e una trama degni di un dramma shakesperiano in piena regola e non è un caso che venne inizialmente interpretata come una parodia del *Macbeth*. Père Ubu, sobillato dalla moglie, tradisce il Re di Polonia, va a caccia di congiurati, complotta, prende il potere, uccide la famiglia reale, diventa un tiranno, subisce la vendetta dei superstiti e infine viene depresso e allontanato. Jarry si divertì a scompaginare questi elementi, servendosi di oggetti bizzarri e del tutto fuori luogo come la *machine à décerveler* (micidiale macchina usata da Père Ubu per punire gli insubordinati) e un linguaggio volutamente provocatorio e giocosamente surreale. Anche i riferimenti spazio-temporali non spariscono, ma risultano fittizi come la decisione di ambientare la storia del dramma in Polonia, paese che all'epoca della messinscena aveva perso la sua indipendenza diventando così un'entità geografica non più esistente.

Il frastuono provocato dalla pièce della *merdre* si riversò sui giornali il giorno dopo e fu proprio l'indignata accoglienza dei critici contemporanei ad assicurare all'opera un posto nella storia. Lo scandalo fece di Jarry l'anticipatore della modernità, in quanto con questa farsa grottesca egli superò il simbolismo che lo aveva accolto nella sua cerchia combinando le concezioni di opera d'arte totale con la deformazione spaziale e il gusto per la sintesi, che rimanda al gruppo dei pittori Nabis, tuttavia senza tradire lo spirito originario della farsa studentesca e le proprie idee sull'allestimento scenico non realistico. La première di *Ubu* fu la nuova battaglia di *Hernani* che aprì la strada alle avanguardie storiche⁴³: per la prima volta *l'humour noir* irrompeva sul palcoscenico, condotto da una grottesca marionetta umana, priva di qualsivoglia psicologia, avida di potere e di denaro, ingorda e senza morale. Jarry prese in prestito ogni elemento della consuetudine

⁴³ Cfr. Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p. 153.

scenica tradizionale in uso ai suoi tempi per frantumarla, prendendo le distanze dalle convenzioni correnti del teatro "serio". Ubu spiazzò chiunque andò a vederlo: fautori e detrattori convennero sul fatto che si trattò di qualcosa di assolutamente nuovo e mai visto prima. Personaggio senza intelletto dalla pantagruelica vitalità, il mostro di Rennes rappresentava ciò che gli studenti avevano il terrore di dover riconoscere un giorno nello specchio, l'anti- Narciso della vita adulta.

Questo personaggio da incubo gaio e atroce, ostentante l'ovale *gidouille*, la maschera a pera, il naso a muso di cocodrillo, impugnante il *baton à physique*, nato dalla effervescente e maligna fantasia di un gruppo irrequieto di scolari, ripreso a ventitré anni dallo scolaro cresciuto Jarry, che ebbe lo scrupolo di lasciarlo pressoché intatto nella sua enormità della sua esasperata raffigurazione puerile, come fu, per lo stesso Jarry, un mito personale, una figura del destino⁴⁴.

Questa farsa liceale non è affatto un'opera firmata dal solo Jarry, il quale si limitò ad intervenire sullo schema del canovaccio dei fratelli Morin. Il merito del drammaturgo bretone è stato quello di esserne l'inventore, mescolando la vena scatologica infantile con la capacità di sintesi, e sovvertendo, con largo anticipo rispetto alle avanguardie del XX secolo, il rapporto tra pubblico e opera d'arte⁴⁵. *Ubu Roi* può essere inteso come uno dei primissimi esempi di oggetto ready-made: non più sacro e privato dell'autore, il materiale artistico è un oggetto che ognuno può trasformare a suo piacimento, proiettandovi intenzioni e significati sempre diversi.⁴⁶ La lezione impartita da Jarry sarà seguita da una folta compagnia di artisti attivi in campo teatrale e non solo, come vedremo in seguito.

La maschera di Père Ubu non simboleggia solamente la stupida tirannia esercitata dai potenti e la caricatura del cinico conformismo piccolo borghese: il comico mostro-marionetta, è l'emblema di quel massimo di grottesco del mondo

⁴⁴Sergio Solmi, dall'introduzione a Alfred Jarry, *Ubu re e Gesta e opinioni del Dottor Faustroll*, Milano, Mondadori, 1975, p. 2.

⁴⁵Cfr. B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, cit., p.5.

⁴⁶Cfr. B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit. p. 240.

capace di demolire la tradizione per diventare una delle rare figure indistruttibili del teatro moderno.

Come l'eroe di Frankenstein, anche Jarry sarà sopraffatto dal mostro da lui stesso creato. Questo scherzo fra studenti, che egli si limitò a rimpolpare con elementi comici e scatologici per dare vita a una pièce divertente, lo imprigionò a tal punto da bloccare la sua evoluzione come drammaturgo. Da quella sera del 1896, tutti si aspettavano da lui nient'altro che Ubu, che parlasse e che si muovesse come lui. La prima biografia autorizzata sulla vita di Jarry, scritta da Paul Chauveau riporta un sottotitolo significativo: *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*. Un libro che offre una versione quasi melodrammatica dell'esistenza di Jarry, vittima della vendetta di Hébert, ossia il fantasma vendicativo, una sorta di *croquemitaine* che lo perseguitò a tal punto che l'autore non fu più in grado di distinguersi dalla sua creazione che infine lo divorò. Una versione alquanto moralistica della favola faustiana⁴⁷ ma credibile, in quanto Jarry, più o meno volontariamente, lasciò incatenarsi al mostro che aveva partorito insieme alla sua classe e plasmato per il teatro. Ormai Ubu esisteva, inevitabilmente⁴⁸.

Ora si esamineranno, sulla scorta del lavoro di Brunella Eruli, le varie componenti estetiche che hanno caratterizzato l'opera di Jarry in campo teatrale, letterario e figurativo, partendo dal principio di deformazione, *fil rouge* di tutta la sua produzione che annuncerà la Patafisica. Un percorso caratterizzato dal gusto per l'alchimia delle forme e dall'assidua frequentazione del grottesco e del mondo delle marionette.

⁴⁷Cfr. A. Brotchie, *Jarry, [...]*, cit., p.342.

⁴⁸Frase erroneamente attribuita a Jarry all'indomani della rappresentazione della pièce. Fu Catulle Mendès a scrivere " Ubu existe, désormais" su «Le Journal» l'11 dicembre 1896, dopo aver assistito alla première.

JARRY L'ALCHIMISTA

*J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté*⁴⁹

2.1 Deformazione e grottesco

Il principio di deformazione, sia in campo letterario che figurativo, si presenta alla base dell'universo di Jarry⁵⁰. Sin dal primo vagito di Ubu, quel *merdre* che inaugura la pièce e che rappresenta il *maitre mot* che fece saltare in aria i canoni del teatro ottocentesco, è chiara l'intenzione di ripudiare il principio di imitazione tipico della tradizione del realismo attraverso un'operazione di deformazione delle forme che riguarda tutti gli aspetti della messinscena. Nell'atto della creazione Jarry si comporta come un alchimista che mescola stili nobili e registri popolari, arcaismi ed espressioni gergali, deformando il linguaggio classico della rappresentazione teatrale e trasgredendo di conseguenza le forme e le situazioni tipiche degli eroi e dei drammi borghesi e nello specifico la lingua tragica del teatro inglese⁵¹. Le parole sono quindi le prime armi con cui Jarry ha iniziato la sua opera di demolizione e rinnovamento, portando il grottesco, categoria poco frequentata dal teatro dominante e normalmente destinata a spettacoli di piazza e cabaret, alla ribalta del teatro cosiddetto ufficiale.

Jarry aveva esplicitato questa tendenza già in *Linteau*, un testo del 1894, che si rivelerà il manifesto della sua scrittura, dove viene annunciata quella furia

⁴⁹A. Jarry, «L'Ymagier», n. 2, gennaio 1895, in *O.C.*, pp. 959-1001, cit., p. 966.

⁵⁰ Cfr. B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit., p. 240

⁵¹ Grande appassionato del teatro elisabettiano, Jarry cita William Shakespeare in un calembour nell'incipit di *Ubu Roi*: «Ordunque il Padre Ubu scosse la pera, onde fu poi chiamato dagli inglesi Shakespeare, e di lui, sotto questo nome avete assai belle tragedie per iscritto». Ne risulta un'omofonia tra "scosse la pera, shake the pear" e "Shakespeare".

deformatrice subita dal linguaggio che caratterizzerà tutta la produzione successiva. Il linguaggio viene interpretato come una convenzione che permette tuttavia ogni sorta di giochi ed esercizi patafisici: le parole sono un crocevia per una pluralità di significati che si intrecciano e nella fase della composizione artistica, qualsiasi materiale, dal più nobile al più infimo, viene posto sullo stesso piano.⁵² L'influenza di Remy de Gourmont, protettore di Jarry e fondatore del «*Mercure de France*» è palese quando lo scrittore si sofferma sul concetto di deformazione come forma necessaria alla creazione:

La déformation est une des formes de la création. Créer une idée nouvelle, une figure nouvelle, c'est déformer une idée ou une figure connue des hommes sous un aspect général, fixe et indécis. [...] Tout art est déformateur et toute science est déformatrice, puisque l'art tend à rendre le particulier tellement particulier qu'il devienne incomparable, et puisque la science tend à rendre la règle tellement universelle qu'elle se confonde avec l'absolu⁵³.

Il mostro è la figura ideale per esprimere questo concetto: poiché Jarry vede nel brutto e nel deforme espressioni di un nuovo genere di bellezza⁵⁴, il mostro non viene inteso come un errore o uno scherzo della natura, bensì come una possibilità di dare inizio a un processo di creazione libero e aperto a tutte le soluzioni. Ubu è un mostro non solo per l'amoralità e il cinismo delle sue azioni, ma anche perché è un personaggio che può assumere significati cangianti⁵⁵: Ubu può essere visto perfino come un brav'uomo, un padre di famiglia o come un

⁵² Cfr. B. Eruli, *La Letteratura Patafisica: scherzo, satira, ironia e significato profondo*, in *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit., p.240.

⁵³ «La deformazione è una delle forme della creazione. Creare un'idea nuova, una figura nuova, è deformare un'idea o una figura conosciuta degli uomini sotto un aspetto generale, fisso ed indeciso. [...] Ogni arte è deformatrice ed ogni scienza è deformatrice, poiché l'arte tende a rendere l'individuo talmente particolare che diventa incomparabile, e poiché la scienza tende a rendere la regola talmente universale che si confonde con l'assoluto.» Remy de Gourmont, «*Mercure de France*», juillet 1898, pp. 76-77 citato in *De la dissociation à la Pataphysique: lumières de Alfred Jarry et Remy de Gourmont sur les choses du temps* in «*L'étoile absynthe. Les cahiers de la société des amis d'Alfred Jarry*» n° 111, 2006, p. 17.

⁵⁴ A. Jarry, «*L'Ymagier*», cit. p. 524.

⁵⁵ Cfr. Brunella Eruli, *Le Meccano des généraux*, in *Humain non Humain*, «Puck. La marionnette et les autres arts», n.20, 2014, pp. 157-162, citazione a p. 160.

anarchico, un *enfant terrible* cresciuto. «*Ubu c'est nous. Il ressemble-par le bas-à tous*» scrive lo stesso Jarry, in un'altra presentazione della pièce⁵⁶.

Alla figura del mostro, Jarry dedicò ampio spazio nella rivista da lui diretta, «*L'Ymagier*», in particolare nel secondo e nel quinto numero, dove viene citata l'opera di Ulisse Aldrovandi. Il naturalista, botanico ed entomologo italiano del Cinquecento, ispirò con le sue illustrazioni contenute in *Monstrorum Historia*⁵⁷, l'idea di *monstre* che Jarry applicherà alle sue creazioni, a cominciare da Ubu fino al Faustroll. La fisionomia del babbuino cinocefalo Bosse-de-Nage, assistente di Faustroll è tratta proprio dai mostri di Aldrovandi, così come il Vescovo marino, mezzo uomo e mezzo pesce. Pubblicato postumo nel 1642, questo catalogo presenta una lunga schiera di animali favolosi quanto mostruosi, figure composite, metà umane e metà animali, autentici collage di parti di esseri viventi differenti riunite in un'unica immagine. Simbolo di un'estetica che preannuncia i dadaisti, nella quale i contrari coesistono, il mostro è una figura che non si fissa in una forma riproducibile, permettendo di abolire gerarchie fra i materiali e i generi e procedendo in tal modo per sintesi e dissonanza⁵⁸. La rigorosa trattazione teorica sul mostro e le sue possibilità acquista ulteriore senso se affiancata alle forme che Jarry illustra attraverso le antiche xilografie e che sembrano presagire il dominio del brutto e la deformazione espressiva e comica dei personaggi del suo teatro⁵⁹.

Ripercorrendo il tragitto della fisionomia di Père Ubu vediamo come sin dalle prime apparizioni a Rennes, i tratti del mostro sono delineati accuratamente per creare una maschera ripugnante, che con il tempo ha subito modifiche fino a giungere al ritratto definitivo del 1896 apparso su «*La Revue Blanche*»⁶⁰ dove appare come un fantoccio, dotato di un grande ventre tubiforme, detto *gidouille*, la testa piriforme, gli occhi porcini, un naso somigliante alla mascella superiore

⁵⁶«Il signor Ubu è un essere ignobile, per questo somiglia (per il basso), a noi tutti». A. Jarry, *Altra presentazione di Ubu Re*, in *Essere e Vivere*, cit., pp. 183-186.

⁵⁷ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 3.

⁵⁸B. Eruli, *Jarry, I mostri dell'immagine*, cit., p.35.

⁵⁹ Anna Vegetti, *Deformazione e comicità nel teatro di Alfred Jarry*, Milano, Itinera, 2004, p.8.

⁶⁰Rimando all'appendice iconografica. Fig. n°4.

del cocodrillo e un bastone nella tasca destra; due piccoli triangoli alla base del volto sono la stilizzazione dei baffi ubueschi e due piccole fessure, sormontate da doppi tratti che fungono da occhi e da sopracciglia. L'aspetto di questa inquietante marionetta rivela un volto e un corpo che sembrano ridursi a una sola delle sue parti, facendolo apparire come una figura distorta, una caricatura: Ubu viene ridotto ad essere un grosso ventre, i cui restanti elementi corporei passano in secondo piano⁶¹. Questa mostruosa fisicità garantisce unità all'opera, grazie alla sua straordinaria coerenza con il linguaggio che impregna le azioni non solo di Ubu ma anche di tutti gli altri personaggi presenti nella pièce e la rigorosa semplicità della sua costituzione che si adatta perfettamente alla drammaturgia dell'opera⁶². Il principio di deformazione è alla base di una serie di oggetti espressivi che ricorrono nella saga ubuesca, come la *chandelle verte*, le temibili *poches* del tiranno Ubu, la *machine à decerveler*, e la smisurata *gidouille*⁶³, che simboleggia l'avidità e l'infinita potenza degli appetiti di questo essere subumano, rappresentando un elemento che ricorre continuamente nella ricca simbologia di Père Ubu: la spirale. Essa è un'immagine ripetitiva e quasi ossessiva nell'iconografia di Jarry, tanto da caratterizzare la quasi totalità dei ritratti ubueschi che ci sono pervenuti. L'immagine della spirale rimanda ad un'idea di eternità, in quanto gira perennemente su se stessa senza fine e si prolunga in una dimensione ciclica. Il tempo per Ubu non è quindi una successione di eventi ma una spirale, e l'eternità delle sue malefatte e dei crimini commessi si riflette in questa forma senza conclusione come ha notato Daniel Accursi:

È dunque la spirale che permette l'eterno ritorno non del Medesimo ma dell'Altro, non dell'identico ma della differenza, come quelle scale a chiocciola che salgono al cielo⁶⁴.

⁶¹ Anna Vegetti, *Deformazione e comicità nel teatro di Alfred Jarry*, cit. p. 10.

⁶² Cfr. Henri Béhar, *Jarry. Le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973, p.103.

⁶³ *Gidouille*, proviene dal francese arcaico *guedoille*, termine che indicava l'antica oliera a due ampolle. Nell'iconografia ubuesca rappresenta la vorticoso spirale impressa sul ventre di Ubu, più tardi assunta a simbolo della Patafisica.

⁶⁴ Daniel Accursi, *La philosophie d'Ubu*, cit. p. 93. Traduzione nostra.

La spirale, simbolo stesso della Patafisica, rappresenta, insieme alla sfera, la forma di riferimento nell'iconografia jarryana. L'enorme ventre, che inghiotte tutto ciò che è alla sua portata, cibo e ricchezze in un'ingordigia eccessiva, viene paradossalmente glorificato tra le pagine de *L'Art et la science*(1893) attraverso le parole di Ubu:

La sphère est la forme parfaite [...] La sphère est la forme des anges. À l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphère, du Tonneau raide le corps hyperphysique. Nous, son isomorphe, sommes beau⁶⁵.

Questo passaggio sulla sfera considerata come la forma perfetta è collegato direttamente al pensiero di Gustave Theodor Fechner, il neurofisiologo tedesco che Jarry conobbe seguendo i corsi di Bergson al liceo Henri IV. Fondatore della psicofisica, Fechner, che scrisse le sue opere sotto lo pseudonimo di Dottor Mises, ritenne di aver individuato nel 1860 l'equazione tra la portata dello stimolo fisico e la sensazione, illustrando il rapporto tra anima e materia. Il Dottor Mises nei suoi testi si prende gioco, con indovinelli e testi pseudo scientifici, delle pretese della scienza in generale, e questo atteggiamento fece di lui un precursore della patafisica⁶⁶. Fechner- Misès espone nel suo *Traité sur l'anatomie comparée des anges* il suo ideale di bellezza umana, ripresa da Jarry nel passo citato su *L'Art et la Science*.

Étudiant la forme humaine, j'observais un assemblage de surfaces accidentées de creux et de bosses; de cet agrégat il m'était impossible de tirer la moindre cohérence intrinsèque. Une fois enlevée et polie la dernière protubérance qui portait préjudice

⁶⁵ A. Jarry, *Les Minutes de sable memorial*, in *O.C.* pp. 186-190, cit. p.188. «La sfera è la forma perfetta. [...] La sfera è la forma degli angeli. All'uomo non è dato che essere un angelo incompleto. Più perfetto del cilindro, meno perfetto della sfera, dalla Botte irradia il corpo iperfisico. Noi, il suo isomorfo, siamo belli.» Traduzione italiana di Anna Vegetti in *Deformazione e comicità nel teatro di Alfred Jarry*, cit., p.10.

⁶⁶B. Eruli, *Dans la sphère d'Ubu*, in *Actes du colloque "Centenaire d'Ubu Roi"*, Paris, 1996, pp. 183-191, cit. p. 186.

à la cohérence de sa forme, il ne restait plus qu'une simple sphère⁶⁷.

Nel discorso d'apertura alla *première* di *Ubu roi*, Jarry riprende il concetto espresso da Fechner, affermando che le opere d'arte rudimentali vengono comparate con le più perfette e gli esseri embrionali con i più completi, in quanto ai primi mancano tutti gli accidenti, protuberanze e qualità, il che lascia loro la forma sferica o qualcosa che possa avvicinarsi (ad esempio la forma ovale di Père Ubu) e ai secondi s'aggiungono dei particolari che li rendono personali al punto che ugualmente essi hanno forma di sfera e in virtù di questo assioma, che il corpo più levigato è quello che presenta il maggior numero di asperità⁶⁸. La sfera di Ubu mette in evidenza come l'interesse per Fechner e per la scienza in generale, sia per Jarry un dispositivo per allargare gli orizzonti del ragionamento patafisico, analizzando, in questo caso specifico, il funzionamento della coscienza e lo stretto legame fra le sue parti illuminate e quelle oscure⁶⁹.

Ritornando all'iconografia ubuesca notiamo che la *gidouille* non è immutabile, ma in continua espansione e sembra non avere fine, in quanto ingloba ogni realtà in un vortice di avidità sfrenata. Il ventre deformato di Ubu appare, dunque, in perpetuo divenire senza inizio né fine, come l'immagine della spirale infinita impressa su di esso. A proposito della spirale patafisica, Brunella Eruli, mettendo a confronto il Futurismo e la Patafisica, riflette sulle differenti simbologie del tempo e dello spazio offerte dai due movimenti.

Aboliti lo spazio e il tempo, Jarry gioca con forme vuote, aperte a tutte le virtualità.

A differenza di Marinetti che plaude al progresso tecnico, Jarry annulla le coordinate di spazio e tempo per puntare all'eternità immobile. Marinetti basa il suo sistema sui

⁶⁷ Fechner, *Vergleichende anatomie des Engel, Anatomie comparée des anges* trad, C. Rabant in «Patio» n. 8, 1987, pp. 79-114, in Brunella Eruli, *Dans la sphère d'Ubu*, cit. p.187 «Studiando la forma umana, osservavo un accostamento di superfici incidentate di cavi e di gobbe; di questo aggregato mi era impossibile trarre l'inferiore coerenza intrinseca. Una volta rimossa e lucidata l'ultima protuberanza che era dannosa per la coerenza della sua forma, non restava che una semplice sfera». Traduzione nostra.

⁶⁸ Anna Vegetti, *Deformazione e comicità, [...]*, cit., p.11.

⁶⁹ B. Eruli, *Dans la sphère d'Ubu*, cit., p. 190.

valori del futuro e del progresso (la retta), Jarry accetta un universo retto dal caso, senza leggi [...] la verità è un aspetto del clinamen: *credo quia absurdum* ripetono i personaggi di Jarry⁷⁰.

La linea retta esaltata da Marinetti sembra condannata all'autodistruzione mentre per Jarry la linea retta, non potendo arrivare ad una meta definitiva, si ripiega su se stessa, ma *prend du jeu*, originando l'infinita spirale della Patafisica, che permette di creare forme sempre nuove, rimettendo in circolo i significati di quelle già note. A questo proposito Jarry parla di teatro come ricreazione perché in scena si ri-crea il reale deformandone le forme, in cui confluiscono le maschere della Commedia dell'Arte, le buffonerie di Rabelais e il riso mostruoso di Hugo⁷¹, in cui il grottesco, in armonia con il comico, si libera della negatività estetica del brutto in un'alchimia di contrasti e contrari. Questo rovesciamento consente al pubblico di riconoscere nelle azioni del mostro le pulsioni più basse e meschine, gli istinti sessuali e fecali recuperati dal mondo dell'infanzia. Uno specchio in cui la deformazione formale è la metafora di una deformazione morale in cui domina l'equivalenza dei contrari, legge fondamentale della Patafisica.

Il grottesco di cui Ubu si nutre non è solo quello modernista di derivazione romantica: discende dal realismo grottesco rabelaisiano, originato dalla cultura popolare e carnevalesca che, seppur ritenuta grossolana, viene apprezzata per la sua espressività, dovuta alla sua natura semplice e sintetica. Rabelais è un autore cruciale nella formazione di Jarry⁷², come si evince dai numerosi riferimenti ad alcuni tratti tipici del suo linguaggio, come le iperboli (il braccio pluriarticolato di Père Ubu) e l'immagine della *gidouille* o la memorabile scena del banchetto, che

⁷⁰B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit. p. 204.

⁷¹Victor Hugo schematizza per primo una teoria del grottesco in ambito romantico nella *Preface a Cromwell*. Hugo proclama il principio di libertà nell'arte, ossia un ritorno alla verità e al reale, che è l'unione tra il sublime e il grottesco.

⁷² Rabelais viene citato all'inizio del *Faustroll*, nel passo in cui l'ufficiale giudiziario Panmuphle è incaricato di sequestrare i beni del dottore poiché accusato di non aver pagato il suo affitto. In quest'occasione, scrive un processo verbale su "carta intestata" dove riporta gli oggetti che si trovano nell'appartamento; in particolare, fornisce l'elenco dei libri che compongono la biblioteca del dottore, fra cui l'opera omnia di Rabelais.

rimanda all'onnipresente tema del cibo e dell'ingozzarsi presente nella saga di Gargantua e Pantagruel e infine la rappresentazione grottesca e giocosa di massacri e battaglie, come nell'atto secondo in occasione della congiura ordita contro il re polacco o la vendetta subita da Ubu nell'atto quarto. Qualche anno più tardi, Jarry volle omaggiare Rabelais, scrivendo il libretto per un'opera musicale di Terrasse tratta da *Pantagruel*, un progetto ambizioso che non riuscì a portare a compimento. La passione di Jarry per Rabelais rientra in un discorso più ampio che riguarda il grottesco, la categoria estetica all'interno della quale si sviluppa gran parte della produzione artistica del drammaturgo bretone.

Il concetto di grottesco affonda le sue radici nell'arte figurativa: il termine deriva infatti dalle grottesche rinascimentali, decorazioni a stucco e a fresco in cui si combinano animali come uccelli, insetti, figure umane, mostri mitologici ed elementi vegetali.⁷³ Giorgio Vasari definì le grottesche «una specie di pittura licenziosa e ridicola molto⁷⁴», alludendo a quel sentimento di liberazione presente nel regno dell'arte che sancisce l'indipendenza dalle leggi naturali della fisica, un'autonomia che rimanda all'onirico. In queste decorazioni scompaiono le usuali nozioni di spazio: l'alto non sta più sopra il basso, ciò che è leggero scende liberamente e ciò che è grave si libra leggero⁷⁵. Tra le possibilità del grottesco dell'arte rinascimentale che attuano questa strategia del rovesciamento basti pensare alle maschere di Bosch derivate dai Grilli dell'antichità⁷⁶, dove si assiste ad un dialogo fra elementi fantastici e riferimenti terreni, turbolenze di figure mostruose nei paesaggi placidi e distesi della tradizione fiamminga. Testimonianza di uno straordinario realismo, il grottesco affascina per il suo

⁷³ Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco: marionette e automi nel teatro del primo Novecento*, Padova, Esedra, 1999, p. 9.

⁷⁴ Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*, Torino, Einaudi, 1991; vol 1, p. 73, in Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco*, cit. p. 10.

⁷⁵ *Ivi*, p. 10.

⁷⁶ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n°5. I Grilli erano divinità multicefale che ricorrono spesso nell'opera del pittore fiammingo Hieronymus Bosch (1453-1516), Nei suoi dipinti e nelle sue pale spesso compaiono grilli-uccello, grilli-insetto con faccia umana sul torace, visi doppi, personaggi con il naso sul dorso, acefali, teste con gambe come il particolare del pannello centrale del trittico "Le Tentazioni di Sant'Antonio".

doppio statuto: all'idea di misterioso, nascosto ed esoterico si affianca una sfera sotterranea frequentata da elementi scatologici e subumani. Il rovesciamento delle comuni legge della fisica e l'inversione di alto e basso verrà ripresa successivamente in ambito letterario, quando con lo Sturm und Drang, il grottesco guadagnerà il favore di artisti e letterati, divenendo una categoria estetica autonoma. Nella sfera di grottesco sono ascrivibili generi popolari che vengono esaltati come espressioni artistiche autentiche e che si distinguono dai canoni ufficiali in quanto riconoscono la validità artistica del brutto e del dissonante. Tra questi generi spicca senz'altro il teatro delle marionette, anch'esso soggetto a quella tensione dialettica tra alto e basso. Già nel romanticismo venne auspicato il sodalizio tra marionetta e grottesco che poi si svilupperà enormemente tra fine Ottocento e inizio Novecento, con il contributo dei maggiori artisti, teorici e registi teatrali che si dedicarono al ripensamento di questo genere "minore". A proposito della marionetta come forma drammaturgica grottesca, Bachtin ne giustificava l'uso nell'ottocento come una caratteristica prettamente collegata ai romantici piuttosto che alla cultura popolare.

Nel grottesco romantico hanno un grande ruolo le marionette. Questo motivo, evidentemente, non è estraneo al grottesco popolare. Ma per il romanticismo nel motivo delle marionette emerge in primo piano l'idea di una forza inumana ed estranea, che domina gli uomini e li trasforma in marionette, idea che non si ritrova affatto nella cultura comica popolare. Il motivo grottesco della tragedia è caratteristico soltanto del romanticismo.⁷⁷

Alla fine del XIX secolo, la marionetta gioca un ruolo importante per il rinnovamento della scena e l'attività di Jarry ricopre una posizione di assoluto

⁷⁷ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979, p. 48.

rilievo nel movimento di recupero di questo oggetto altero e misterioso. La fase con le marionette, denominata *mirlitonesque*⁷⁸, cominciata a Rennes quando era adolescente, proseguirà per tutta la durata del ciclo ubuesco, dalle prime rappresentazioni in stile *guignol* per pochi intimi a Parigi, fino all'inaugurazione del Théâtre des Pantins con l'amico Claude Terrasse.

⁷⁸ *Mirliton* termine francese che indica lo zufolo, strumento musicale rustico simile ad un flauto, di canna o di cartone. L'espressione "vers de mirliton " in francese viene usata per indicare versi scadenti. Samuel Beckett userà questo termine per le sue *Mirlitonnades*, 37 brevi filastrocche. Un *mirliton* appare anche in *Ubu Roi* (Atto I scena VI) Mirliton era anche il nome di un famoso locale per cabaret parigino aperto nel 1885 nei locali del vecchio Chat Noir.

2.2 Ubu marionetta

Il nostro Re Ubu, anzi Padre Ubu, è notoriamente un burattino. Il suo più prossimo antenato è il famosissimo Guignol, e il suo maggior titolo di gloria è di essersi accaparrato con una violenta intrusione un posto di riguardo tra i miti del teatro moderno senza tradire mai la propria natura burattinesca. I greci chiamavano il burattino "neuròspastos", cioè "mosso per mezzo di nervi, di funicelle". La parola è mirabilmente funzionale, dato che per vocazione questa creatura insofferente d'anima non è affatto un personaggio con un destino, ma un meccanismo d'allusione. Non appena compare sulla scena, il burattino s'impone subito come fosse l'autore di se stesso. [...] In più, i suoi gesti non patiscono i limiti della volgarità umana, sono meccanici e infinitamente liberi di fissare l'impersonalità del tipo. La personalità del burattino è una figura grottesca e demonicamente ambigua dell'universalità, un'astrazione che agisce con impassibile diletto delle rimozioni⁷⁹.

La passione di Jarry per le marionette e per le forme artistiche popolari corrisponde ad una ricerca di deformazione e di semplificazione delle forme che è comune a tutte le avanguardie artistiche del XX secolo⁸⁰. La cultura popolare è oggetto di ammirazione, in quanto considerata materia testuale e spettacolare degna di essere lavorata e apprezzata alla stregua delle tradizioni più ricercate, basti pensare al lavoro svolto su «L'Ymagier» tra il 1894 e il 1895, dove in ogni numero vi era una canzone popolare antica che si poneva in apparente contrasto con il registro delle incisioni ivi raffigurate⁸¹. Per la stessa ragione, fra i generi più amati da Jarry vi era anche il cabaret, modello perfetto di sintesi grottesca degli opposti in quanto accoglie al suo interno forme spettacolari che non riguardano il teatro tradizionale come la buffoneria, il mimo, il vaudeville, e altri generi d'intrattenimento come il music-hall e il café concert. I caratteri peculiari del cabaret che interessano Jarry e più tardi i dadaisti, sono la satira, la poliedricità e

⁷⁹A. Jarry, *Ubu*, a cura di Alfredo Giuliani, Adelphi Milano, 1977, p. 9.

⁸⁰Cfr. B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, cit. p. 120.

⁸¹ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 6.

il rapporto diretto instaurato con il pubblico durante gli spettacoli⁸². Il genere del cabaret nacque alla fine del secolo in concomitanza con l'apertura del Chat Noir nel 1881, luogo sorto ai piedi della *butte* di Montmartre e che deve il suo nome al grottesco racconto *Il gatto nero* di Edgar Allan Poe. Sappiamo che Jarry frequentò spesso lo Chat Noir⁸³, dove veniva proposto un programma sempre diverso, spaziando da letture di poesie, *chansons*, conferenze, teatro d'ombre e così via. Il mondo delle marionette tuttavia fu quello più frequentato da Jarry. La sua creatura Ubu discende proprio da quel mondo, ed escluse le sue scorribande nel teatro di prosa e le sue apparizioni in forma di libro, ritornerà periodicamente alla sua natura originaria. Dopo lo scandalo del dicembre 1896, Jarry si allontanò da Lugné-Poe e dall'Œuvre e cominciò gradualmente a spostarsi fuori Parigi, andando a vivere nel falansterio di Corbeil⁸⁴.

La saga ubuesca tuttavia proseguì con la fondazione del Théâtre des Pantins: nel mese di dicembre del 1897 Jarry e Claude Terrasse si dedicarono con entusiasmo alla realizzazione del loro teatro delle marionette. Nel giardino dietro la casa di Terrasse, al numero 6 di rue Ballu, a sud di Montmartre, c'era un grande atelier pentagonale in grado di ospitare cento spettatori⁸⁵. Il primo spettacolo fu *Paphnutius* di Herold messo in scena il 28 dicembre e il 10 gennaio 1898, dopo aver superato la censura statale (la famosa parola venne tagliata via), fu la volta di *Ubu Roi*. A prestare la voce alla marionetta di Père Ubu fu lo stesso Jarry, mentre fu ancora Louise France a impersonare Mère Ubu. Terrasse e la moglie accompagnavano con il piano e le percussioni mentre Pierre Bonnard⁸⁶ aiutò Jarry nella fabbricazione delle marionette⁸⁷. Il Théâtre des Pantins fu un'impresa di

⁸²Cfr. Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco [...]*, cit. p.279.

⁸³A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit. p. 150.

⁸⁴Il falansterio era un grande edificio destinato ad essere abitato dai membri di cooperative autonome di produzione e consumo, secondo l'idea dell'utopista Fourier. Quello di Corbeil, in cui vivevano Jarry e i Vallette, divenne il quartier generale del *trollisme*, ossia una serie di attività ludiche come la pesca, l'andare in bicicletta, il salto con la corda etc.

⁸⁵A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit. p.227.

⁸⁶Pierre Bonnard (1867-1947), pittore francese appartenente al gruppo Nabi, collaborò alle scene e ai costumi di *Ubu Roi* e illustrò l'*Almanach du Père Ubu* nel 1899.

⁸⁷ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 7.

successo, grazie al pacifico clima di collaborazione tra Jarry e Terrasse e per l'entusiasmo e la partecipazione del pubblico delle recite. Le canzoni composte da Terrasse come *La Chanson du decervelage* e la *Marche des Polonais* ebbero un notevole successo, tanto che il pubblico ne cantava i ritornelli a memoria. Ad aiutare Jarry nel manovrare le marionette c'era Franc- Nohain, che apprezzò la sua abilità nello stilizzare i movimenti, evitando quelli superflui, e caratterizzando i diversi personaggi con gesti particolari⁸⁸. All'epoca di Jarry la marionetta soffriva la mancanza di creatività dei suoi manipolatori; era ridotta ad un tipo, i suoi movimenti seguivano banali clichés. L'attività con il Théâtre des Pantins, che cessò nello stesso 1898, dopo la rappresentazione di *Vive la France!*⁸⁹ destò grande curiosità tanto che Jarry venne inviato a discuterne in una conferenza che si tenne a Bruxelles del 21 marzo 1902⁹⁰. Venne invitato da Sander Pierron⁹¹, critico del Groupe des Vingt, un collettivo di artisti belgi d'avanguardia che organizzavano conferenze e mostre nella capitale. La sala della conferenza era una grande galleria del Musée Moderne che recava sulle pareti i quadri della prima retrospettiva di Toulouse- Lautrec, scomparso di recente. «*Madames et monsieur, merdre!*⁹²» fu il suo perentorio esordio che si udì fino alla pianura di Waterloo. Dopodiché descrisse, alla sua maniera, l'attività con il Théâtre des Pantins.

Les marionnettes sont un petit peuple tout à fait à part chez qui j'ai eu occasion de faire plusieurs voyages. Ce furent là des expéditions peu périlleuses qui ne nécessitent point le casque d'explorateur ni une nombreuse escorte militaire. Les petis etres de bois habitaient à Paris, chez mon ami Claude Terrasse, le musicien bien

⁸⁸Cfr. A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]* cit. p.234

⁸⁹*Vive la France!* Era il progetto più ambizioso del Théâtre des Pantins, una pièce del tutto originale, di lunga durata e con un gran numero di personaggi. Terrasse e Jarry riuscirono tuttavia a mettere in scena questa opera inedita solamente una volta nel marzo 1898, poi intervenne la censura e il teatro chiuse i battenti.

⁹⁰B. Eruli, *Ubu et l'homme a la tête de bois*, cit. p. 8.

⁹¹ Sander Pierron (1872-1945) scrittore e critico belga, dedicò alla conferenza di Bruxelles un articolo dal titolo *Alfred Jarry à Bruxelles*, apparso sul «*Mercure de France*» il 1° novembre 1931.

⁹² A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit. p. 317.

connu, et semblaient prendre grand plaisir à sa musique. Terrasse et moi-même avons été, pendant un ou deux ans, les Gullivers de ces lilliputiens. Nous les gouvernions, comme il convient, au moyen de fils⁹³.

Occorre ora soffermarsi su alcune poetiche della marionetta dalle quali Jarry prese le misure per dedicarsi a questa passione sin da quando era un adolescente in Bretagna. L'importanza assunta dalla marionetta nel corso dell'Ottocento ha dato origine ad una lunga serie di declinazioni, nella quale è possibile collegare diverse esperienze a cominciare da Kleist e Maeterlinck, fino ad arrivare alla Über-Marionette di Gordon Craig, passando per il teatro futurista e quello Bauhaus di Schlemmer, il lavoro di Mejerchol'd e altri ancora⁹⁴. Ad avviare il rinascimento della marionetta fu Heinrich von Kleist⁹⁵ con la pubblicazione del saggio *Über das Marionettentheater* nel 1811. Questo scritto costituirà il punto di riferimento imprescindibile per tutti coloro che successivamente si occuperanno del Teatro delle Marionette, eleggendo la figura della bambola mossa dai fili a emblema di una concezione del teatro e del mondo⁹⁶. Il saggio, ambientato in una città tedesca indefinita, comincia con un dialogo tra il narratore e il primo ballerino dell'Opera, il Signor C. I due hanno assistito più volte insieme agli spettacoli del teatro delle marionette, che sarà l'argomento della loro conversazione e dell'intero saggio. Il signor C. esalta le qualità della marionetta, considerandola superiore al ballerino, nonché all'attore. La meravigliosa grazia che caratterizza la marionetta è frutto della capacità di mantenere un centro di gravità senza posa⁹⁷, di non essere soggetta

⁹³«Le marionette sono un piccolo popolo che vive in disparte, con il quale ho avuto modo di fare parecchi viaggi, spedizioni poco pericolose che non richiedono né il casco dell'esploratore né scorte militari. I piccoli esseri di legno abitavano a Parigi, in casa del mio amico Claude Terrasse, compositore ben noto, dalla cui musica sembravano trarre grande piacere. Per qualche anno, Terrasse e io siamo stati i Gulliver di questi lillipuziani. Li governavamo come si deve, per mezzo di fili. *Conférence sur les pantins*, in A. Jarry, *O. C.*, p. 420-421, traduzione italiana di Nanni Cagnone in A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit., p. 317.

⁹⁴Cfr. B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine* cit. p. 120.

⁹⁵Heinrich von Kleist (1777- 1811), poeta e drammaturgo tedesco, nel 1810 scrisse il saggio *Über das Marionettentheater*, che inaugurò il discorso di ripensamento e rinnovamento del teatro delle marionette.

⁹⁶ Cristina Grazioli, *La marionetta kleistiana nel primo Novecento tedesco; le incarnazioni di un mito in Gesto e parola: aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, Esedra, Padova, pp. 63-100, citazione a p. 65.

⁹⁷ *Ivi*, p. 66.

alle leggi di gravità e soprattutto dall'assenza della coscienza, che le garantisce la Grazia. L'archetipo della "Marionetta Divina" formulato da Kleist, è legato alla sfera che sta al di sopra dell'umano, in una realtà superiore, nella quale l'immagine del filo è la metafora del legame tra Cielo e Terra. Una declinazione che ha ben poco a che spartire con quella di Jarry, anche se tuttavia Brunella Eruli, mettendo a confronto la marionetta grottesca di Père Ubu e la marionetta celeste di Kleist, in parte ripresa più tardi da Gordon Craig⁹⁸, trova delle corrispondenze, a cominciare dall'idea che la marionetta abbia un'origine mitica e divina.

Il drammaturgo tedesco lamenta la perdita dello stato di grazia da parte dell'uomo a causa della coscienza, e propone di riconquistare la via della grazia attraverso un infinito reso possibile dalla metafora della marionetta.⁹⁹ Solamente all'inizio del Novecento Kleist verrà riscoperto da artisti, registi e poeti, che come lui, vedono nella marionetta un oggetto dalle origini mitiche e bibliche¹⁰⁰. In Kleist la corda è un privilegio e una condanna al tempo stesso, poiché il destino degli uomini è legato ad una forza superiore che controlla le loro esistenze. Questo visione rinvia alla concezione della Marionetta come metafora dell'uomo che è stato privato della libertà e della volontà ma che nonostante ciò, conserva un legame speciale con il divino. Jarry è attratto da una dimensione decisamente più terrena e scatologica anche se tiene conto dell'alterità insita nella marionetta. L'idea che la marionetta abbia un'origine mitica e divina la troviamo in *Ubu sur la butte*, testo del 1902 che segna il ritorno di Ubu al mondo delle marionette da cui era disceso. La pièce viene introdotta da un dialogo fra Guignol e il direttore del teatro in cui viene intonata la canzone della genealogia di questo personaggio.

Au temps des anciens dieux, avant l'âge de fer
Les têtes, avant l'âge dor, de char et de corne,
Les têtes se faisaient en bois.

⁹⁸ Cfr. Brunella Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, cit. p. 132.

⁹⁹ Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco*, Padova, Esedra, 1999, p. 157.

¹⁰⁰ Cristina Grazioli, *La marionetta kleistiana [...]*, cit. p. 65.

Dans ces boîtes de bois l'on gardait la sagesse
Et les sept sages, les sept ages de Grèce,
Etaient sept hommes à la tête de bois [...] ¹⁰¹

Anche Gordon Craig evoca le nobili origini della marionetta due anni più tardi:

The actor must go, and his place comes the inanimate figure- the Uber-marionette we may call him, until he has won for himself a better name [...] many people come to regard him as rather a superior doll- and to think he has developed from the doll. This is incorrect. He is the descendant of the stone images of the old temples-he is today a rather degenerative form of a god [...] The marionette appears to me to be the last echo of some noble and beautiful art of a past civilisation. ¹⁰²

Il regista inglese collega la figura della marionetta con gli antichi idoli, recuperando in essa l'espressione di una bellezza misteriosa ed inquietante, prossima alla morte. Le posizioni espresse da Craig sono di grande interesse poiché contribuì non solo riconsiderare la marionetta come diretta discendente di una tradizione teatrale nobile, ma la pose al centro di una riflessione sul teatro dell'avvenire, un teatro liberato dall'agitazione dei corpi e dalla materialità dei gesti, permettendo agli avvenimenti di proiettarsi direttamente nell'immaginazione dello spettatore ¹⁰³. Nel 1907, con la pubblicazione del saggio *The Art of Theatre*, Craig

¹⁰¹ A. Jarry, *Ubu sur la butte*, in *O.C.*, pp 632-680, cit. p. 634.

¹⁰² «L'attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato. Molto è stato scritto sul burattino, sulla marionetta. Sono stati dedicati loro degli ottimi volumi, e hanno pure ispirato parecchie opere d'arte. Oggi, che la marionetta attraversa il suo periodo meno felice, molta gente la considera come una bambola di tipo un po' superiore - e pensa che sia una derivazione di quest'ultima. Il che è inesatto. La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi - e attualmente è una figura di un Dio alquanto degenerata [...] La marionetta m'appare come l'ultima eco dell'arte nobile e bella di una civiltà passata». Edward Gordon Craig, *On the art of the theatre*, London «The Mask», 1911. Traduzione di Ferruccio Marotti in Edward Gordon Craig, *L'arte del Teatro*, cit. p. 81.

¹⁰³Cfr. Edward Gordon Craig, *L'arte del Teatro*, Feltrinelli, Milano, La fisicità degli attori era per Craig una piaga che ostacolava l'evoluzione del teatro.

annunciò l'avvento della Über-Marionnette, la super-marionetta che doveva rigenerare il teatro dalla materialità ingombrante della fisicità dell'attore, il quale doveva andarsene, cioè doveva smettere di impersonare e cominciare finalmente a rappresentare. Craig lamentava innanzitutto la perdita della grande lezione di mistero e ieraticità che la Sfinge, sua antica antenata, aveva impartito. Anche Jarry in una delle sue rare dissertazioni sul teatro comparse nel famoso testo *De l'inutilité du théâtre au théâtre* critica la mimica convenzionale della marionetta:

L'erreur grave de la pantomime actuelle est d'aboutir au langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible. Exemple de cette convention: une ellipse verticale autour du visage avec la main et un baiser sur cette main pour dire la beauté suggérant l'amour- exemple de geste universel: la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crane contre la coulisset¹⁰⁴.

Come già accennato, l'esperienza di Jarry, a parte in qualche sparuta occasione, si allontana decisamente dalle istanze di Kleist e Craig. La dimensione a cui ricorre Jarry non ha niente di quella Über-Marionnette metafora della cerniera che separa la vita e la morte, espressione della *death like beauty* che ha come obiettivo il raggiungimento della Grazia Divina attraverso la Grazia del movimento mediante il filo che si fa metafora del collegamento fra corpo fisico e corpo astrale, la vita e la morte, l'apparenza e l'immaginazione. Concetti sublimi che non ricorrono nella saga ubuesca: la marionetta di Jarry è saldamente legata alla sfera terrestre, scatologica e perfino subumana, anche se persiste una tensione fra le differenti polarità, fra alto e basso. Nella storia del teatro europeo la marionetta ha attraversato diverse fasi, dal barocco italiano al romanticismo europeo, ed è sempre stata oggetto di interesse da parte di quegli autori che, volta

¹⁰⁴ «L'errore grave della pantomima attuale consiste nell'arrivare al linguaggio mimato convenzionale, faticoso e incomprensibile. Esempio di questa convenzionalità: una ellissi verticale intorno al volto con la mano e un bacio su questa mano, per dire la bellezza che suggerisce l'amore. Esempio di gesto universale: la marionetta testimonia il proprio stupore arretrando con violenza e urtando con il cranio contro le quinte» cit in A. Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, in O.C. Paris, Gallimard, 1972, p.408, trad. it di Claudio Rugafiori in Alfred Jarry, *Essere e vivere*, cit., p. 158.

per volta, hanno rivestito questo oggetto di significati sempre diversi. L'attività di Jarry appartiene al grottesco, riprendendo la tradizione comica popolare risalente ai *guignol* e Polichinelle¹⁰⁵. L'allusione di Jarry a questo oggetto inquietante è utile per comprendere la sua visione di teatro, ossia un teatro non più fatto di parole ma di immagini. Normalmente destinato ad un pubblico infantile, la marionetta diventa una forma misteriosa, un'ombra alla frontiera, una creatura grottesca che contiene in sé, contemporaneamente, gli elementi della vita e della morte.

L'esperienza patafisica di Jarry, seppur aderendo ad una dimensione più terrestre e volgare, si trova alle origini del movimento di rivalutazione di questo genere "minore", proponendo uno nuovo sguardo con cui osservare il tradizionale burattino. Questa fase *mirlitonesque*, secondo Henri Béhar, rivela una delle maggiori preoccupazioni di Jarry: ri-teatralizzare il teatro per mezzo della marionetta, introducendo nelle rappresentazioni destinate agli adulti, forme e miti della sensibilità infantile.

Le théâtre ne peut se justifier comme valeur artistique qu'en retrouvant le génie créateur de l'enfance; ainsi s'explique la place primordiale que Jarry va faire à la marionnette et au mirliton dans sa production littéraire de 1897 à sa mort. Rethéatraliser le théâtre par la marionnette: la position de Jarry s'insère dans un mouvement d'ensemble qui fut lui même à la source de la réaction symboliste¹⁰⁶.

In quanto emblema del grottesco, il cosmo della marionetta si può ripartire in due emisferi: uno celeste e uno terrestre, ossia bisogna distinguere la marionetta celeste dalla marionetta grottesca impastata di materialità¹⁰⁷. L'attività di Jarry è ascrivibile in questo passaggio: egli è attratto dall'elemento fantastico che si oppone alla riproduzione realistica e alle leggi della fisica ma al tempo stesso è

¹⁰⁵Cfr. Henryk Jurkowski, *La marionnette littéraire*, in «Puck. La marionnette et les autres arts», n°1, pp. 4-7.

¹⁰⁶Henri Béhar, *Jarry, le monstre et la marionnette*, cit., p. 195.

¹⁰⁷Cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco*, cit. p. 27.

attratto dagli elementi satirici e scatologici legati all'ambito terrestre. La marionetta dovrà man mano rinunciare alla sua immagine sublime nel corso del Novecento, lasciando il posto al fantoccio e altre figure che traducono il meccanismo automatico come metafora dell'uomo degradato.

Questo ramo degenerato della famiglia delle marionette non trova più i fili che congiungevano la marionetta di Kleist al Dio, o se si sente manovrato da fili essi sono tutt'al più quelli di un destino assurdo e inspiegabile. Alla fine del secolo una parola sembra rispondere icasticamente a questo universo infintamente scompaginato: è il celebre "merdre" di Re Ubu, l'eroe grottesco dell'omonima "farsa simbolista" di Jarry, con la quale si inaugura la stagione novecentesca del grottesco¹⁰⁸.

Secondo Brunella Eruli, l'altro motivo principale di questa fase è il collegamento profondo tra la morte e il teatro, poiché la marionetta come lo scheletro gode di un fascino terrificante, adatto ad incutere nell'animo dello spettatore sentimenti di paura e pietà. Questo concetto verrà sublimato qualche decennio più tardi da Tadeusz Kantor, nel 1975 con *La Classe Morta*, spettacolo manifesto del suo Teatro della Morte. Grande ammiratore di Bruno Schulz, e del suo *Trattato sui manichini*, Kantor vede la marionetta come la rappresentazione di tutto ciò che nell'uomo è terrifico e perciò attraente: i suoi manichini sono modelli per l'uomo ma dotati di grado di coscienza superiore, acquisito attraverso la morte.

Les mannequins ont aussi un relent de péché, de transgression délicateuse. L'existence de ces créatures façonnées à l'image de l'homme d'une manière presque sacrilège et quasi clandestine, fruit de procédés hérétiques, porte le marque de ce coté obscur, nocturne, séditeux de la démarche humaine, l'empreinte du crime et les stigmates de la mort en tant que source de connaissance. L'impression confuse,

¹⁰⁸Ivi, p. 187.

inexpliquée, que c'est par le truchement d'une créature aux fallacieux aspects de la vie, mais privée de conscience et de destinée, [...] c'est cela qui cause en nous ce sentiment de transgression tout à la fois rejet et attraction. Mise à l'index et fascination¹⁰⁹.

Lo spazio teatrale non è che la metafora di uno schermo interiore sul quale vengono proiettate le immagini che dovranno rivelare allo spettatore gli strati più profondi della sua psiche. Gli eventi rappresentati sono epifanie interiori, proiezioni schematiche che alludono ad esperienze consumate oltre la parola. Il *montreur* e lo spettatore sono negromanti che hanno il potere di comunicare con le ombre¹¹⁰. Il ricorso costante alla marionetta, all'operetta, la passione per il circo o i praxinoscope indicano in Jarry il rifiuto di una estetica teatrale tipica della mimesi naturalistica. Questa inversione di tendenza comincia dalle parole ridotte a suggestioni sonore che accompagnano le azioni teatrali. Il trattamento riservato ai dialoghi è esemplare: le battute dei personaggi sono degradati a rumore indefinito, le parole vengono sopraffatte dalle musiche per sottolineare il carattere allusivo dell'evento scenico. Il tipo di preoccupazione di cui Jarry si fa portavoce nei suoi scritti teatrali, va di pari passo con l'impresa di altri artisti innovatori vicini al Théâtre de l'Œuvre. La proposta di Aurélien Lugné-Poe era quella di liberare il teatro francese dalle rigide regole della messinscena naturalistica, togliendo dal palcoscenico l'accumulazione di oggetti veri e limitando l'invadente fisicità dei corpi degli attori.

Dal carteggio fra Lugné-Poe e Jarry, emerge questa volontà di dare in pasto al pubblico uno spettacolo che, con tutta probabilità, sarebbe risultato indigesto a

¹⁰⁹«L'esistenza di queste creature [i manichini] foggiate a immagine dell'uomo in modo quasi sacrilego e clandestino, frutto di procedimenti eretici, porta il segno dell'aspetto oscuro, notturno, sedizioso del processo umano, l'impronta del crimine e le stigmate della morte come fonte di conoscenza. L'impressione confusa, inspiegabile, che la morte e il nulla liberino il loro messaggio inquietante attraverso una creatura che manifesta illusoriamente i caratteri della vita, benché sia priva di coscienza e di destino – è questo che provoca in noi quella sensazione di trasgressione, a un tempo rifiuto e attrazione. Proibizione e fascino». Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte*, Losanna, 1977, p. 220 in B. Eruli, *I mostri dell'immagine*, cit., p. 134.

¹¹⁰Cfr. B. Eruli, *Jarry, I mostri dell'immagine*, cit., p.116.

causa delle abitudini teatrali dell'epoca¹¹¹. A Parigi dominavano i melodrammi realistici e le farse da salotto e gli espedienti scenici utilizzati per la première di *Ubu*, che oggi possono risultare comuni, erano ritenuti sovversivi. Le proposte di Jarry erano radicali e provocatorie, anche per lo stesso Lugné Poe, il quale era costantemente alle prese con problemi pratici legati al bilancio della compagnia ed era sempre più preoccupato di perdere quello zoccolo duro di pubblico che si era guadagnato negli anni con le rappresentazioni dei testi di Ibsen e altri drammaturghi stranieri che avevano creato un teatro fatto di splendide *rêveries* che Père Ubu calpestò quella sera di dicembre del 1896¹¹².

Tuttavia, vi era una continuità fra le idee di Jarry e le consuetudini del teatro simbolista, come la scena unica, che suggeriva l'idea di eternità tanto cara a Jarry quanto al suo regista e impresario. Le cronache teatrali del tempo sottolineano con rammarico la tendenza degli attori dell'*Œuvre* ad agitarsi sulla scena come marionette¹¹³: i loro gesti erano angolosi, innaturali e quasi goffi, richiamavano le figure stilizzate degli arazzi; inoltre anche la dizione rispecchiava l'abbandono delle convenzioni realistiche perché il testo era recitato con una voce monotona e priva di coloriture¹¹⁴. Questo eccesso di stilizzazione rimarcava l'idea che il teatro non può imitare la vita reale. Lo stesso Jarry in occasione della prima rappresentazione di *Ubu Roi* si preoccuperà di far recitare gli attori con una voce inespessiva e con gesti da marionetta. L'interesse per quest'ultima riguarda il concetto di arte sintetica, allora in voga tra i simbolisti soprattutto per quanto riguarda il *decor* teatrale. Nel corso della conferenza che precedette la prima rappresentazione dell'*Ubu*, Jarry parla del suo progetto di servirsi di attori legati a dei fili, come fantocci¹¹⁵. Un'altra delle innovazioni più significative di Lugné Poe

¹¹¹Cfr. Aurelién Lugné-Poe, *La Parade [...]*, cit. p. 162.

¹¹² Cfr. A. Brotchie, *Jarry. Una vita patafisica*, cit. p. 150.

¹¹³ Cfr. B. Eruli, *Da l'homme a la marionnette et inversement* in «Languages and Cultures», n. 8, marzo 1991, pp. 1- 18, (The Institute of Language and Culture, MeijiGakuin University, Tokyo), citazione a p. 6.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 7. La voce metallica che Jarry adottò persino nella vita di tutti i giorni conferma di questa tendenza.

¹¹⁵ A. Jarry, *Discours [...]* in *O.C.* cit. p. 400. «Car si marionnettes que nous voulions etre, nous n'avons pas suspendu chaque personnage à un fil, ce qui eut été sinon absurde du moins pour nous bien compliqué, et par suite nous n'étions pas sur de l'ensemble de nos foules, alors qu'à Guignol un faisceau de guindes et de

e del suo lavoro al Théâtre de l'Œuvre riguardava l'utilizzo espressivo dell'illuminazione scenica. Il regista voleva impiegare la luce per sottolineare l'atmosfera di una scena e non per obbedire a schemi che imponevano l'imitazione della realtà pertanto gli spettacoli all'Œuvre erano spesso avvolti nella penombra ovattata e misteriosa per mezzo di schermi velati che separavano la scena dal pubblico¹¹⁶. Anche Jarry sostiene che la luce non è un semplice elemento del *decor* teatrale ma uno strumento espressivo, in quanto una leggera variazione di luce che percorre il volto immobile e ieratico di una marionetta o di una maschera serve per estrarre dal "*caractère éternel du personnage*" i suoi momenti accidentali¹¹⁷, come enunciato nel testo *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, dove Jarry asserisce che il mutamento espressivo dipende esclusivamente dalla variazione dell'illuminazione.

L'attore sorpassato, mascherato da un trucco poco prominente, eleva a una potenza ogni espressione con le tinte e soprattutto i rilievi, poi al cubo e a esponenti indefiniti, mediante la luce¹¹⁸.

La marionetta è un oggetto continuamente presente nella riflessione di Jarry sul teatro. Al di là delle vicissitudini testuali di Ubu, c'è sempre stato un periodico ritorno del padre della Patafisica al mondo delle marionette, laddove era sorta la sua saga. La marionetta per Jarry è la rappresentazione di una condizione di libertà interiore che permette di rivolgere uno sguardo originale e creativo sulla realtà, in quanto il teatro non è più *une fête civique*, una *leçon* e tantomeno un *délassement*, è anzitutto un *plaisir actif*, un atto creativo che si realizza al di là del testo, della recitazione e del *décor*¹¹⁹.

Riprendendo per un momento il saggio di Kleist, che ha portato alla moderna concezione della marionetta, è interessante la visione della bambola articolata

fils commande toute une armée».

¹¹⁶Cfr. B. Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, cit., p.138.

¹¹⁷*Ibidem*.

¹¹⁸ A. Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre* in *Essere e vivere*, pp.153-160, cit., p. 157.

¹¹⁹ Cfr. B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*. Cit. p.162.

come forma di conoscenza totale e depositaria del mistero della vita, il cui fascino consiste nell'assoluta mancanza di coscienza, da cui deriva la sua straordinaria grazia¹²⁰. Secondo Brunella Eruli, la visione di Jarry, seppur ascrivibile ad una dimensione meno alta e sublime, riprende questa idea quando si sofferma sul patto di sangue che lega la marionetta al suo creatore.

Demiurgo e Pigmalione, il creatore è il primo ad essere catturato dal fascino della sua stregoneria. Toccare la marionetta, infonderle la vita o risvegliare in essa dei movimenti sopiti o dimenticati, conferirle la parola o interpretare i suoni che sembrano emergere dalla materia attraverso la stratificazione del tempo, diventa quasi una cerimonia di possessione. I gesti dei personaggi di legno assumono imprevedibili risvolti poiché essi ignorano i limiti interiori e le convenzioni a cui è soggetto il mondo umano¹²¹.

Allo stesso tempo, questi lillipuziani, citando la metafora fatta da Jarry durante la conferenza di Bruxelles, traducono puntualmente il movimento suggerito dal manipolatore Gulliver, quasi come se i fili fossero tasti di una macchina da scrivere. Per rappresentare immagini e sogni in quanto il manipolatore non è solo il padrone assoluto ma anche il creatore dei suoi personaggi di legno coi quali instaura un rapporto di complicità e collaborazione, Jarry fabbrica materialmente le sue marionette, ossia è *maitre e créateur* allo stesso tempo e in tal modo rinvia al doppio statuto della marionetta: oggetto di cui si può essere padroni, ma anche materia misteriosamente vivente, con la quale si può instaurare un rapporto di tipo demiurgico. I *pantins*, tirapiedi di Père Ubu, concludono il loro canto ricordando che la loro vita è legata ad un filo, retto dal manipolatore¹²².

Secondo Jarry è per merito del suo linguaggio spoglio e sintetico che la marionetta raggiunge alti livelli di espressività e allusività grazie ad un gioco

¹²⁰Cfr. C. Grazioli, *La marionetta kleistiana*, cit. p.67.

¹²¹B. Eruli, *Jarry: i mostri dell'immagine*, cit., p. 128.

¹²²Cfr. A. Jarry, *Ubu sur la butte*, in *O.C.* cit. p. 634.

attento di effetti di ombra e luce e soprattutto per la sua voce di *mirliton* che ha la stessa funzione di un fonografo e quindi paragonato da Jarry al tipo di declamazione dei versi tipico del teatro tragico greco:

Le mirliton- cette pratique de Polichinelle prolongée en tuyau d'orgue- nous semble l'organe vocal congruent au théâtre des marionnettes. Les héros d'Eschyle, comme on sait, déclamaient dans des porte-voix. Et étaient-ils autre chose que des marionnettes exhaussées sur cothurne? Le mirliton a le son d'un phonographe qui ressuscite l'enregistrement d'un passé¹²³.

Perciò l'attore stesso deve rifarsi alla bellezza solenne e remota della marionetta, i cui gesti non sono mai precipitosi o inesatti. La potenza di questi volti inanimati sta nel riuscire a creare un particolare rapporto con lo spettatore, in quanto le loro apparizioni sono in grado di far emergere dimensioni sconosciute. Personaggi inquietanti per la loro capacità di passare dall'inerzia al movimento senza mutare il proprio aspetto, le marionette vivono su un doppio livello, fra realtà e astrazione, contingenza e infinito. Il corpo, forma che diventa segno, rinvia ad una fisicità che è evocata e negata al tempo stesso.

Pour Jarry la marionnette, tout comme l'acteur masqué, ne doit bouger que très peu et très lentement afin d'offrir au spectateur une apparition ambiguë, détachée du contexte d'où elle a pu éclore, image prête à recevoir les projections obscures de son ame¹²⁴.

L'utilizzo della marionetta si inserisce in una visione dell'evento teatrale basato non sul realismo del gesto, ma sulla ricerca di zone emotive sepolte nella psiche dello spettatore. Una drammaturgia che si organizza attorno a personaggi inesistenti secondo le leggi della verosimiglianza, uomini di legno o personaggi

¹²³A. Jarry, *Conférence sur les Pantins*, cit. p. 423.

¹²⁴B. Eruli, *De l'homme à la marionnette et inversement*, cit., p. 9.

segnati da quella *death-like beauty*¹²⁵ che Craig cercherà di esprimere attraverso la Über-Marionnette. La marionetta si rivolge all'occhio interiore dello spettatore e alla sua forza creativa oscura e attraverso allusioni e apparizioni, egli coglierà una realtà del tutto virtuale e incerta. Per questa ragione Jarry privilegia la marionetta per stimolare la collaborazione fantastica del fruitore dell'opera a partire dagli schemi suggeriti, un richiamo costante nelle sue teorie teatrali e letterarie.

Come un fossile, Guignol, uomo di legno, testimonia di uno stadio perduto della realtà umana. Il teatro utilizza il fantoccio, la marionetta per far deflagrare le convenzioni delle sue pigre strutture rappresentative¹²⁶.

Jarry annuncia l'importanza che essa avrà nel teatro contemporaneo, sia come oggetto scenico, evocatore di un universo fantasmatico, sia come modello per l'attore, preambolo per un teatro astratto, disincarnato, in grado di parlare direttamente all'immaginazione dello spettatore.

¹²⁵E.G. Craig, *On the art of the theatre*, cit., p. 75.

¹²⁶B. Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine* cit., p. 136.

2.3. Nello stomaco dello struzzo

Expliquons- nous: un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche: tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. Qu'on ne confonde point ce phénomène avec la faculté d'assimilation, qui est d'une autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux¹²⁷.

Alfred Jarry non è soltanto Ubu. Dopo il trambusto del 1896 all'Œuvre, si decise a non capitalizzare il *coup de scandale* di *Ubu Roi*, e dopo un solo anno si seppelli in provincia, tornando sporadicamente nella capitale francese. La seconda parte della sua vita, ritenuta dai suoi contemporanei un fiasco, una promessa mancata in campo artistico, fu in realtà assai prolifica per quanto riguarda la produzione letteraria. Come già accennato in precedenza, Jarry andò a vivere in un falansterio fuori Parigi, a Corbeil, con Alfred e Rachilde Vallette, dove si dedicò con solerzia al *trollisme*: passava le sue giornate in barca, a pescare, a pedalare per chilometri con una bici da corsa mai pagata e soprattutto a bere e scrivere. Tra il 1897 e il 1902 scrisse un cospicuo numero di testi, fra cui ben cinque romanzi, *Les Jours et les Nuits* del 1897, *Geste et opinions du Docteur Faustroll* e *L'Amour Absolu* del 1898, *Messaline* del 1901 e *Le Surmâle* dell'anno successivo, e questi testi rivelano la vera natura del Jarry architetto della creazione, del Jarry cacciatore di snark¹²⁸.

L'epopea di Père Ubu tuttavia proseguì con *Ubu enchainé* (1900), *Ubu cocu* e *Ubu sur la butte* (1906), e con *l'Almanach du Père Ubu illustré* del 1899, scritto e disegnato a quattro mani con Pierre Bonnard. *L'Almanach* era un libretto che conteneva dei disegni che ricordavano le stampe devozionali di Perhindérion e

¹²⁷ A. Jarry, *La chandelle verte*, in *O.C.*, pp. 747-752, citazione a p. 748, traduzione italiana di Brunella Eruli in *La Letteratura patafisica [...]*, cit. p. 240. «Un cervello veramente originale funziona esattamente come lo stomaco di uno struzzo: inghiotte di tutto, polverizza i sassi e torce i pezzi di ferro. Non bisogna confondere questo fenomeno con la facoltà di assimilazione che è di tutt'altra natura. Una personalità non assimila nulla, essa deforma; o meglio essa trasmuta nel senso ascendente della gerarchia dei metalli».

¹²⁸ Questa espressione utilizzata dalla Eruli riprende il poemetto umoristico scritto da Lewis Carroll nel 1874, *The Hunting of the Snark*.

l'Ymagier e consisteva in un calendario che riportava i santi del giorno, vacanze, albe e tramonti, fasi della luna e via dicendo.

Sulla scorta del lavoro di Brunella Eruli sull'opera di Jarry, si indagherà sul metodo di composizione del drammaturgo e incisore bretone, passando al setaccio le numerosi fonti che hanno nutrito la sua immaginazione e che saranno gli ingredienti essenziali della patafisica. La scrittura di Jarry procede per immagini e si compone attorno a nuclei che si scontrano e si riuniscono in forme estremamente mobili, nelle quali il lettore viene invitato non solo a guardare le immagini che il testo evoca ma dovrà anche immaginarne di nuove, cioè farsi *ymagier*¹²⁹. Sono immagini costituite da riflessi molteplici e da intrecci occasionali e provvisori, ma seppur retta dal *clinamen*, la costruzione artistica è rigorosamente calcolata. Jarry, come fece Rimbaud con la poesia, si sbarazza della tradizione senza negarla. Preferisce deformarne i codici per rivelare il caos sottostante, rivelando così una profonda conoscenza dell'arsenale letterario da smantellare¹³⁰.

Dalla biblioteca del Dottor Faustroll e l'elenco di libri sequestrati per inadempienza del pagamento dell'affitto, è possibile effettuare una ricognizione di tutte quelle fonti letterarie che hanno permeato la formazione e l'immaginazione di Jarry:

1. BAUDELAIRE, un tome d'Edgar Poe, traduction
2. BERGERAC, *Œuvres*, tome II, contenant *l'Histoire des Etats et Empires du Soleil, et l'Histoire des Oiseaux*.
3. *L'Évangile de Saint Luc*, en grec.
4. BLOY, *Le Mendiant ingrat*.
5. COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner*.
6. DARIEN, *Le Voleur*.
7. DESBORDES-VALMORE, *Le Serment des Petits Hommes*.
8. ELSKAMP, *Enluminures*
9. Un volume dépareillé du *Théâtre de Florian*

¹²⁹Ymagier, da intendere come "costruttore di immagini".

¹³⁰Cfr. B. Eruli, *La Letteratura Patafisica [...]*, cit., p. 242.

10. Un volume dépareillé des *Mille et une nuits*, traduction Galland.
11. GRABBE, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, comédie en trois actes.
12. KAHN, *Le Conte de l'Or et du Silence*.
13. LAUTRÉMONT, *Les Chants de Maldoror*.
14. MAETERLINCK, *Aglavaine et Sélysette*.
15. MALLARMÉ, *Vers et prose*.
16. MENDES, *Gog*.
17. L'Odyssée, édition Teubner.
18. PÉLADAN, *Babylone*.
19. RABELAIS.
20. JEAN DE CHILRA, *L'Heure sexuelle*.
21. HENRI DE RÉGNIER, *La Canne de Jaspe*.
22. RIMBAUD, *Les Illuminations*.
23. SCHWOB, *La Croisade des enfants*.
24. UBU ROI.
25. VERLAINE, *Sagesse*
26. VERHAEREN, *Les Campagnes hallucinées*.
27. VERNE, *Le Voyage au centre de la terre*¹³¹.

Questa lista che appare in un capitolo del libro intitolato *Des livres pairs du docteur*, dove non si allude ad una parità di tipo matematico bensì alla sostanziale identità esistente fra opere distanti fra loro per stile, contenuto e valore letterario, richiamando quell'equivalenza dei contrari su cui si fonda la Patafisica. Queste manifestazioni letterarie sono essenziali per comprendere «le molle segrete dell'universo patafisico¹³²». Le fonti utili alla creazione sono molteplici e diversificate proprio perché rispecchiano i confini indefiniti dell'erudizione e degli interessi di Jarry. La sua fervida immaginazione si è nutrita nel tempo della letteratura di fine secolo, grazie alle relazioni con Gourmont e Schwob, della pittura Nabi del gruppo composto da Gauguin, Filiger e Bonnard,

¹³¹ A. Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, in *O.C.*, pp. 655- 743, citazione a p. 661.

¹³² B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit. p. 237.

dell'informazione scientifica e l'interesse per le ricerche sull'ipnotismo e sulla catalessi di Ribot e Charcot fino all'erudizione classica e la passione per le incisioni cinquecentesche di Ulisse Aldrovandi. L'alchimia di generi e stili è la forma mentis della composizione, e sta ad indicare che l'opera integra, trasforma e supera i materiali di cui è composta. Perciò Jarry pratica volontariamente la deformazione e la contaminazione, servendosi di tecniche come il plagio, il pastiche e il collage. Questo atteggiamento è giustificato dalla consapevolezza patafisica che tutto ha lo stesso valore se osservato dal giusto punto di vista. Le scelte in campo figurativo così come le preferenze letterarie compiono una mescolanza di materiali che non può che generare il caos, senza il quale non ci sarebbe tuttavia creazione¹³³. Questa è la pietra filosofale di Faustroll, la volontà di trasformare e quindi creare, dando nuova linfa a segni e significati.

Faustroll è un romanzo dalla struttura caotica e dalla prosa esuberante, un pudding che può essere inteso come la rappresentazione dell'intera vita di Jarry. Gli editori dell'epoca si rifiutarono di pubblicarla, ritenendo le gesta dell'esploratore patafisico del tutto incomprensibili, anche per il pubblico più avanguardista. Completato a Corbeil nel 1898, *Faustroll* vedrà la luce solo nel 1911, quattro anni dopo la morte dell'autore, riscuotendo grande successo, soprattutto fra chi vedeva in Jarry il fratello maggiore dei dadaisti e dei surrealisti, i movimenti che stavano prendendo il sopravvento, facendo assumere alla Patafisica un'intonazione pseudoscientifica. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* è il risultato di un sapiente lavoro di montaggio di materiali disparati, molti dei quali risalenti a qualche anno prima. Il libro si apre con la celebre esposizione lineare della Patafisica che riprende quegli *Eléments de Pataphysique*, scritti quando Jarry frequentava i corsi di Bergson, e prosegue con i viaggi di Faustroll in compagnia di Bosse-de-Nage, l'essere bisillabico che si esprime solamente con il palindromo *Ha-ha* e altri strambi personaggi che non sono altro che rappresentazioni allegoriche di amici di Jarry e di artisti e scrittori simbolisti.

¹³³Cfr. B. Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, cit. p. 24.

L'intero libro è una traversata in un mondo immaginario che rispecchia l'esistenza parigina di Jarry.

Mentre il pubblico identificava Jarry con Ubu, Jarry si identificava con Faustroll. Se è così, il nome di Faustroll è una sorta di significativo autoritratto e rappresenta una doppia natura: Faust, l'apprendista stregone di evidente derivazione goethiana, si combina con il troll, creatura autosufficiente (collegabile ai troll di Ibsen) che ha bisogno di essere libera per dedicarsi alle sue consuete attività (andare in bicicletta, pescare e bere), tutte documentate nel romanzo¹³⁴.

Alastair Brotchie pone l'accento su un aspetto significativo che riguarda non solo la vita e l'esperienza artistica di Jarry, ma anche tutta la letteratura critica a lui dedicata: la fortuna del drammaturgo bretone sembra essere esclusivamente legata a Ubu che in realtà rappresenta solo una parentesi, seppur significativa, di una carriera straordinaria e ricca nella sua brevità.

Il *Faustroll* è più che un romanzo: è un vero e proprio manifesto programmatico e per certi versi è addirittura più importante di Ubu, per quanto riguarda la forma, così esuberante e accattivante, e per quanto riguarda il contenuto. *Faustroll* è lo scrigno della Patafisica e rappresenta il punto di partenza per una sterminata serie di esperienze che si rifanno alla scienza delle soluzioni immaginarie. Essa suggerisce che ogni teoria deve essere rifiutata proprio in quanto tale, vale a dire che nella composizione artistica è essenziale l'intervento del casuale e dell'imponderabile e per questo l'artista patafisico segue il metodo della creazione divina in quanto crea dal nulla. L'uomo mette a fuoco delle immagini fugaci nell'oscurità della virtualità infinita. *Homo est deus*, dice Faustroll¹³⁵.

¹³⁴A. Brotchie, *Jarry, una vita patafisica*, cit., p. 259.

¹³⁵A. Jarry, *Faustroll*, cit., p. 731

I materiali più disparati possono essere mescolati in quanto è il gesto, l'intenzione, il desiderio di creare ad avere la priorità assoluta, essendo più importanti del punto di partenza e della destinazione dell'atto creativo. *Pour la beauté du geste*.

Con l'immagine dello "stomaco dello struzzo" Jarry allude a un metodo creativo, la cui novità consiste nella consapevolezza che l'atto artistico è tale non perché crea dal nulla, ma perché deforma i materiali con cui viene a contatto e che possono essere *n'importe quoi*. Suggerisce infatti *avant d'écrire, lire n'importe quoi*. Lo struzzo può azzardarsi a tirare fuori la testa dalla sabbia e a considerare la propria peculiare funzione digestiva come l'allegoria dell'alambiccio alchemico: qualsiasi materiale può contenere l'oro della rivelazione artistica, a condizione di saperlo trasformare ;il processo creativo non riguarda solo gli artisti, ma anche gli spettatori ;l'atteggiamento contemporaneo nei confronti del processo artistico è ben sintetizzato dall'immagine dello struzzo; il pubblico come lo struzzo ingerisce tutto quanto gli viene propinato dalla moda , dal mercato e dall'industria culturale¹³⁶.

La metafora dello stomaco dello struzzo riassume la filosofia della composizione che guida Jarry nell'atto creativo. L'opera è aperta al pubblico, concepita in uno stato di work in progress, esattamente come una fenice, in perenne divenire, che risorge dal fuoco che il lettore infonde ogni volta che si relaziona con l'oggetto artistico. Un atteggiamento che anticipa i ready made e le esposizioni surrealiste. Le scelte compiute in campo figurativo rispettano questo principio, come la riflessione, apparsa sul primo numero di «Perhindérion», sull'incisione del *Martirio di Santa Caterina* di Albrecht Dürer¹³⁷. Jarry pone l'accento sulla ruota del carro che appare nel disegno, paragonato all'oggetto artistico che trascina verso di sé parole, suoni, e immagini, da cui nascono forme nuove e provvisorie, talora oscure e ambigue. Il testo è uno schermo bianco e crea spostamenti che avvertono

¹³⁶B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit., pp. 8-9.

¹³⁷Rimando all'appendice iconografica. Fig. n°8.

il lettore dell'esistenza di altri racconti sottostanti come nella *Santa Caterina*.

Il meccanismo della ruota rinvia all'idea che ciò che viene rappresentato non potrà fissarsi in una immagine definitiva. Le considerazioni di Jarry riguardano il fenomeno dell'anamorfofi e l'ambiguità a cui è soggetta un'immagine, mai stabile e sempre soggetta a trasformazioni operate dalla sguardo creativo e deformatore di chi guarda. L'alterità è insita nell'immagine stessa che affiora mettendo in moto l'immaginazione.¹³⁸ All'interno dell'immagine principale, quella che l'osservatore afferra immediatamente, Jarry vede affiorare altre immagini che cancellano forme e significati della prima visione. Ogni elemento presente nell'incisione rinvia ad altro: la ruota sembra un ventaglio, le fiamme sembrano acque di un mulino, e via dicendo, tutto sembra girare intorno al meccanismo della ruota che attira verso di sé immagini e significati sempre nuovi, un meccanismo che rinvia alle macchine celibi¹³⁹. Le lettura offerta da Jarry è un esempio sorprendente delle possibilità di deviazione dei significati: all'opera immobile l'inventore della Patafisica oppone un'opera in movimento dai significati sovrapponibili¹⁴⁰.

Gran parte della cultura letteraria di Jarry è dovuta alla mediazione di Remy de Gourmont, suo protettore e personaggio centrale del *milieu* simbolista di fine secolo, grazie alla sua opera e alla sua erudizione, il «*Mercure de France*» diventa l'organo ufficiale del simbolismo. Gourmont lavorò alla ricerca delle immagini popolari e delle incisioni antiche da pubblicare sull'«*Ymagier*», trasmettendo al suo giovane allievo la sua passione per Villiers e Isidore Ducasse, meglio noto con lo pseudonimo di Lautrémont. La beffarda e disinvolta blasfemia e lo sprezzante ripudio di qualsiasi moralità dei *Chants de Maldoror* affascinarono il giovane Jarry,

¹³⁸«Les roues du supplice s'étant brisées avec explosion et mort des bourreaux, et le ciel ayant foudroyé et tonné des pierres, cependant que le feu terrestre s'écartait de Sainte Catherine elle eut le col tranché par le fer et ainsi finit» A.Jarry, *Considérations pour servir à l'intelligence de la précédente image* in «Perhindérion», n. 1, *O.C.*, cit, p. 998.

¹³⁹L'espressione "macchina celibe" venne data da Marcel Duchamp a una delle sue opere più enigmatiche, nota come "Il Grande Vetro", una complessa serie di meccanismi di cui si ignorano il funzionamento e l'utilità, ossia una macchina che produce senso dissipando senso. B. Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, cit. p. 41.

¹⁴⁰ Cfr. B. Eruli, *Le monstre, la colle, la plume* in *Humain non Humain*, «Puck. La marionnette et les autres arts.», n. 20, 2014, pp. 147-155, citazione a p. 150.

così come l'atteggiamento del poeta nei confronti della creazione artistica moderna, la quale non potrà prescindere dal plagio.

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase de l'auteur, se sert de ses expressions, efface une idée faible, la remplace par l'idée juste¹⁴¹.

Alla tecnica del plagio si aggiunge la fascinazione della componente esoterica che pervade le poesie di Lautrémont, in particolar modo quella legata al suo bestiario, che influenzò Jarry nei suoi primi scritti parigini. Emblematico è il caso dell'*hibou*, il gufo, animale principe del bestiario di Lautrémont e omaggiato da Jarry nella recensione alla poesia di Auguste Bourret, intitolata *Cri nocturne*¹⁴², dove appare appunto l'*hibou*. Seppur molto distante dallo stile esoterico di Lautrémont, questa poesia suggerisce a Jarry il paragone tra il gufo e lo scrittore che compare nel V canto dei *Chants de Maldoror*:

Et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impassible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux juse'à l'éternité¹⁴³.

Il gufo, animale al confine tra la vita e la morte è capace di vedere oltre le apparenze in quanto messaggero di un altro mondo, evocando un'alterità affascinante e misteriosa che riguarda da vicino la patria di Père Ubu, la Bretagna. Jarry ricorderà i suoi anni passati nei luoghi celebrati dalla leggenda di Re Artù come idilliaci. Quella parte della Francia era rimasta sostanzialmente immutata dal

¹⁴¹ Lautrémont, *Poésies II*, p. 281, in B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, cit. p.25 «Il plagio è necessario. Il progresso lo implica. Esso incalza la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con l'idea giusta». Traduzione nostra.

¹⁴²Cfr. B. Eruli, *Linteau per Jarry*, p.361

¹⁴³ Lautrémont, *Chantes de Maldoror*; chant V, strophe 6, Parigi, *Oeuvres Complètes*, 1970, p. 208, in B. Eruli, *Linteau per Jarry*, cit. p. 362. «E che, parola d'onore, danno graziosamente allo stile dello scrittore, che si compiace di questa personale soddisfazione, l'impossibile e indimenticabile aspetto di un gufo serio fino all'eternità». Traduzione nostra.

Medioevo, non vi erano molti edifici moderni né traffico e soprattutto la popolazione era scarsa. Questo scenario verrà successivamente rievocato nell'*Amour Absolu*. Il mondo bretone e i miti celtici rivestono una grande importanza dal punto di vista figurativo in Jarry, evidente nelle scelte iconografiche dell'«Ymagier», in particolare nell'incisione che ha come protagonisti i camaleonti Haldern e Ablou, personaggi del poemetto *Haldernablou*, e membri di spicco del bestiario alchemico di Jarry.

Henri Béhar ne *Les Cultures de Jarry*, un libro che indaga appunto sulle differenti culture che hanno impregnato l'immaginario del bretone di Laval, dedica molte pagine alle cosiddette controculture, soprattutto quella popolare e *potachique*, che sono alla base della sua formazione¹⁴⁴. Esse si caratterizzano per un linguaggio imitativo e parodico, per la capacità di creare mondi e personaggi che si oppongono ai modelli del mondo cosiddetto "ufficiale", per le loro tematiche scatologiche e triviali, che Jarry pone sullo stesso piano della cultura erudita e scientifica ricevuta durante gli anni al liceo. *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*!⁸¹

Le illustrazioni dell'*Ymagier* consistevano in riproduzioni di xilografie tardomedievali e inserti di lavori richiesti ad artisti contemporanei, per lo più di personalità collegate alla scuola di Pont-Aven, basti pensare ai calvari bretoni¹⁴⁵ di Paul Gauguin e le attenzioni riservate ai quadri di Filiger, quest'ultimo preso come modello di ieraticità per la fase *mirlitonesque* con le marionette. La caratteristica che accomunava Jarry al gruppo Nabi era la ricerca del primitivismo, ossia la creazione di forme espressive semplici e immediate che rinunciano a trucchi della rappresentazione come la prospettiva, la disposizione figurativa del colore. Gli scenari religiosi raffiguranti la campagna bretone con tempietti e *viae crucis* ai

¹⁴⁴Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1988, p. 86.

⁸¹ «Bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio» Lautrémont, *Poésies II*, p. 364.

¹⁴⁵La scuola di Pont Aven era composta da un folto numero di pittori che operarono nell'omonimo villaggio bretone. Tra di loro vi erano Gauguin, Serusier e Filiger che più tardi diedero vita al gruppo Nabi. Jarry frequentò Pont-Aven intorno al 1894 e probabilmente in quella occasione entrò in contatto con il gruppo.

bordi delle strade ricordavano i dipinti italiani del Trecento e nonostante il loro sguardo fosse rivolto a stilemi del passato, i pittori del gruppo Nabi divennero gli antesignani dell'avanguardia per lo spiccato gusto per l'immaginazione, la deformazione e la soggettività, motivi cari al creatore di Père Ubu.

Nelle sue opere più autobiografiche, Jarry rimanda spesso alle sue radici celtiche, come nella *Dragonne*¹⁴⁶ e nell'*Amour Absolu*, testi che rivelano anche un forte interessamento per la simbologia esoterica e il debito nei confronti dell'opera di Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, anch'egli drammaturgo bretone e modello letterario a cui Jarry si rifarà spesso. Nella sua vasta produzione che ispirerà molti autori simbolisti, Villiers fu autore del progetto incompiuto *Le Vieux de la Montagne*, che Jarry riprenderà dando vita ad un magistrale esempio di relazione intertestuale. L'intervento sullo schema lasciato incompiuto da Villiers è un esempio dell'idea secondo la quale l'opera d'arte è incompleta per definizione e che l'autore si limita a proporre del materiale che verranno sviluppati da altri in direzioni diverse da quello iniziali e previste. *Le Vieux de la Montagne* riprende un brano del *Milione* di Marco Polo, in cui vengono raccontate le vicende di Ala-el-din- Mohammed, fondatore della setta degli hashinshins. Tramite Gourmont che gli fornì degli appunti inediti¹⁴⁷, Jarry doveva avere una visione abbastanza dettagliata del progetto di Villiers, le cui tracce serpeggiano in più di un testo, da *Les Jours et Les Nuits a L'autre celeste* e *L'Amour Absolu*. L'interesse di Villiers per il personaggio del Vecchio nasce dal fascino esercitato dalla sua natura misteriosa ed esoterica, e dal rapporto fra l'immaginario e il reale che scaturisce dalle sue azioni. Il vecchio è un dispensatore di sogni, capace di sovvertire la realtà in sogno e i suoi fedeli entrano in un paradiso grazie all'erba santa (l'hashsih), un paradiso che esiste soltanto per coloro che hanno occhi per vederlo. Questa componente onirica eccitò l'immaginazione di Jarry quando prese a scrivere

¹⁴⁶I miti celtici che influenzano Jarry interpretano il viaggio nell'Al di là come una ricerca della propria identità. A questo proposito Brunella Eruli cita una mostra tenutasi a Rennes nel 1980, *Les Bretagnes d'Alfred Jarry*.

¹⁴⁷ Cfr. B. Eruli, *Linteau per Jarry*, cit. p. 363.

L'Amour Absolu, riprendendo il metodo di composizione del suo conterraneo Villiers, che attende che i testi si compongano da soli nell'oscurità del sogno¹⁴⁸, preannunciando i procedimenti onirici dei surrealisti, come l'affermativo *le génie travaille* che Saint-Pol-Roux attaccava alla porta prima di andare a dormire¹⁴⁹.

Jarry procede per "illuminations" di cui esibisce i fumiganti residui. Parole, suoni, immagini, fanno intuire il doppio statuto del testo: superficie compatta, organizzata, e luogo ipotetico nel quale si consuma la lotta fra le apparizioni e la scrittura¹⁵⁰.

L'interesse per la nascente tecnica fotografica¹⁵¹ stimolava una riflessione sulla formazione delle immagini e sul meccanismo che muove il sogno e l'immaginazione, in quanto il sogno rivela paesaggi interiori ed esperienze che la veglia occulta, proprio come l'immagine latente catturata dall'apparecchio fotografico, la quale, immersa nel bagno di nitrato in argento, gradualmente affiora per essere impressa sulla carta. Ai margini della vita reale, gli eroi patafisici la osservano come fosse una crisalide vuota, abbandonata per creare nuovi regni da esplorare. Il processo creativo viene rovesciato: non è il creatore a infondere vita e movimento alle visioni che affiorano alla coscienza. L'autore è posseduto dalle immagini, dai suoni e insegue le apparizioni, una formula ripresa da Breton per illustrare la scrittura automatica¹⁵², la cui condizione essenziale consiste nella perdita del controllo razionale.

L'Amour Absolu e *Messaline* sono i due capolavori alchemici di Jarry, e non a caso sono i testi sui quali l'indagine di Brunella Eruli si è soffermata maggiormente, in quanto, insieme al *Faustroll* sono la metafora perfetta del pensiero jarryano.

¹⁴⁸«Le premier acte s'élabore dans ma cervelle. J'attends par paresse ou habitude qu'il soit fait tout seul. Je n'ai encore vu que les personnages du premier». A.Jarry, *Les jours et les nuits*, in O.C., p. 794, in B. Eruli *Linteau per Jarry* cit. p. 374.

¹⁴⁹B. Eruli, *Linteau per Jarry*, cit., p. 364.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 365

¹⁵¹ Jarry ereditò dal nonno un protofotografo, di cui ne parla nella *Dragonne*, e che si indebitò negli ultimi anni per acquistare un apparecchio fotografico.

¹⁵²André Breton, *Les pas perdus*, Paris, 1924, p. 246, in B. Eruli, *Linteau per Jarry*, cit., p.381.

L'Amour Absolu è un libro intenso e labirintico, malgrado la sua brevità, che l'autore definisce nel secondo capitolo, una confessione fatta al silenzio¹⁵³, per l'intimità degli argomenti che rivelano anche quel bisogno di alterità che agitava il provinciale bretone prima di trovare asilo nei salotti parigini. Un libro costituito da esplorazioni autobiografiche della coscienza, al limite del comprensibile, e che rappresenta un'eccezione in un corpus di eccezioni per il suo carattere profondamente personale. Il protagonista Emmanuel Dieu è imprigionato (o immagina di esserlo), in attesa della ghigliottina, per aver spinto sua madre al parricidio, o meglio, è ciò che lui crede di aver commesso. La relazione incestuosa dell'eroe con la madre è al centro dell'intreccio ed è molto vicina alla teorizzazione freudiana dell'Edipo, anche se all'epoca non era ancora diffusa. La peculiarità del testo è nella struttura, che per il suo ritmo, lentissimo e fulmineo a un tempo, il montaggio e il taglio delle sequenze, si può definire cinematografica¹⁵⁴.

Benché escluso da discorsi di natura clinica, *L'Amour Absolu* tradisce una certa familiarità con le teorie sulla scissione della coscienza e con fenomeni legati agli stati ipnotici e alle zone oscure della psiche esaltate dall'uso di droghe, dalle quali vengono estratti i mostri del suo alter ego Emmanuel Dieu. Non si ha mai la sensazione che quanto narrato sia realmente accaduto o che si tratti semplicemente di sogni allucinatori del protagonista. Jarry afferma in più di un'occasione che non esiste l'assoluto in quanto *l'absolu-ment*, ossia non esiste alcuna verità e perciò nessuna menzogna. Al lettore viene richiesto di non cercare una risposta o una soluzione, ma di accettare l'idea che tutte le soluzioni si equivalgono, che è l'assunto di partenza del processo creativo patafisico. L'autore non inventa e non dirige, è una sorta di sismografo che registra i movimenti che si verificano nelle zone più profonde della psiche dove si snoda lo scenario di quanto viene mostrato o raccontato¹⁵⁵. Nell'*Amour Absolu* vi è una costante sovrapposizione di personaggi, di realtà e di stati mentali a cui segue un mutamento continuo delle

¹⁵³A. Jarry, *L'Amour Absolu*, in *O.C.* pp. 917-958, cit. p.922.

¹⁵⁴B. Eruli, *Jarry, [...]*, cit., p. 167.

¹⁵⁵B. Eruli, *Linteau per Jarry*, cit., p.382.

scene. Le vicende della sua infanzia bretone si sovrappongono a quelle della Sacra Famiglia: Emmanuel si identifica con Dio (anche per via del suo cognome), e con Cristo e i suoi genitori si chiamano Varia e Joseb, forme bretoni di Maria e Giuseppe. Un romanzo che testimonia la diffusione dell'interesse per il funzionamento delle zone inconscie in voga alla fine dell'Ottocento, un interesse che diventerà materiale privilegiato per la creazione artistica da parte dei surrealisti¹⁵⁶. Remy de Gourmont dedicò proprio a questa tendenza *La Création subconsciente* nel 1900, in cui sostiene la nozione di subcosciente di Pierre Janet, che nel 1893 pubblicò la prima edizione dell'*Etat Mental des Hystériques*, dove definì l'isteria come un insieme di malattie della rappresentazione e si sofferma sull'importanza avuta da Charcot nell'individuare il legame tra sonnambulismo isterico e lo sdoppiamento della personalità.

La vicinanza cronologica e l'analogia tra le posizioni di Freud nel suo saggio sull'isteria e la messa in scena del suo funzionamento in una scena del romanzo di Jarry sono singolari: i tratti in comune con l'ancora sconosciuta teoria freudiana del complesso edipico sono diversi: la cosiddetta scena primitiva (Emmanuel spia i genitori durante il coito); la seduzione (Emmanuel e la madre nel capanno del doganiere); la castrazione (il ghigliottinamento). Brunella Eruli rivela che gli stati mentali di isteria e catalessi rappresentati nel libro si basano sulle letture di neurologi francesi come Jean Martin Charcot e Pierre Janet che influenzarono non poco Freud, e questo basterebbe per spiegare la vicinanza del creatore della patafisica con il padre della psicoanalisi.

Ils fourgonnent brutalment le foyer d'amour absolu. Monsieur Dieu, qui raisonne tout cela, doit etre *absolu-ment* fou.

Absolu-ment.

C'est une charade.

Ce que ne qualifie pas le premier not est le sujet du second.

¹⁵⁶ Cfr. B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, cit. p. 149

Tout dans l'univers se définit par ce verbe ou cet adjectif¹⁵⁷.

A proposito dell'*absolu-ment*, della creazione come menzogna vale la pena citare l'influenza di Friedrich Nietzsche. Jarry venne iniziato alla lettura del filosofo tedesco negli anni del liceo dal professor Bourdon, che traduceva agli allievi testi ancora sconosciuti in Francia. Nietzsche, che all'epoca era conosciuto e apprezzato perlopiù come aforista, fu il primo ad annullare la parabola della storia concepita come sviluppo e progresso togliendo alla metafisica ogni valore di fondamento e per la prima volta parlò della morte di Dio, intesa come la scomparsa del concetto di verità assoluta e di principio fondatore, abolendo inoltre la percezione del tempo con la teoria dell'eterno ritorno dell'identico. Non a caso, Eruli ha individuato in opere come *Le Surmâle* (che richiama da vicino il Super Uomo nietzschiano), *Linteau* e *Cesàr Antichrist*, profondi legami con il pensiero del filosofo tedesco. Addirittura Jarry riprende l'idea della morte di Dio in *Les jours et les nuits* quando viene raccontata la storia di Sisifo ma Nietzsche ricorre soprattutto nell'*Amour absolu*, dove la questione della menzogna insita nella realtà e la messa in discussione di ogni verità rappresentano il leitmotiv del romanzo. Eruli individua un collegamento esplicito tra l'aforisma n° 208 di *Umano troppo umano* e la metafora jarryana del *colin-maillard*¹⁵⁸, ossia il muoversi a tentoni fra significati sfuggenti e mai completi e la mancanza di controllo dell'opera da parte dell'autore che viene esplicitato in *Linteau* nel 1894.

È cosa che non finisce mai di sorprendere uno scrittore il fatto che il libro, non appena si sia staccato da lui, continui a vivere una vita per conto proprio; per lui è come se la parte distaccata di un insetto proseguisse il suo cammino. Forse egli lo dimentica quasi del tutto, forse anche non lo capisce più e ha perduto le ali con le quali volava allora, quando concepì il libro [...] Se poi si considera che ogni azione di un uomo, non soltanto un libro, diventa in qualche modo motivo di altre azioni, decisioni, pensieri, che tutto ciò che accade si annoda in modo indissolubile con tutto

¹⁵⁷ A. Jarry, *L'amour absolu*, cit. in *O.C.* p. 951.

¹⁵⁸ Colin maillard, espressione francese che corrisponde al tradizionale gioco della "mosca cieca"

ciò che accadrà, si conosce la sola vera immortalità che ci sia, quella del movimento :
ciò che una volta ha mosso, è incluso ed eternato nella catena totale dell'essere, come
un insetto nell'ambra¹⁵⁹.

L'insetto di cui parla Nietzsche ci rimanda al *colin-mallard* di Jarry, secondo cui
la letteratura (come l'amore) è un atto senza importanza, pura *ejaculation*, gesto
inutile che crea solo significati provvisori.

De par ceci qu'on écrit l'oeuvre, active supériorité sur l'audition passive. Tous les
sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous; et l'auteur
lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et
contradictories¹⁶⁰.

Quindi l'autore è solo apparentemente superiore al lettore perché
quest'ultimo potrà cogliere nel testo significati sempre diversi da quelli previsti e
saranno ugualmente validi. La modernità di Jarry sta proprio in questo passaggio:
attraversata dal *clinamen* la pagina diventa il campo di una virtualità senza limiti,
diventa uno spazio mentale «dove si gioca una partita a scacchi fra norma e
caos¹⁶¹». Questo passaggio permette di intravedere nell'autore di *Ubu Roi* un
atteggiamento post-moderno¹⁶², poiché si è già compiuta nella sua opera la perdita
di un centro ideologico unico e la scomparsa del concetto di verità assoluta.
Nietzsche ha fortemente influenzato la riflessione sulle forme e le contraddizioni
della modernità, i riferimenti espliciti alla sua opera si diffusero rapidamente, come

¹⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Umano troppo umano*, Milano, Adelphi, 1965, p.144.

¹⁶⁰A. Jarry, *Linteau*, in *O.C.* p.172.

¹⁶¹B. Eruli, *La letteratura patafisica [...]*, cit. p. 242.

¹⁶²Brunella Eruli specifica che definire Jarry "postmoderno" è un azzardo, ma la modernità del suo atteggiamento lo pone ben al di là degli -ismi in cui la sua attività si colloca. A tal proposito ritengo opportuno citare la definizione di Alessandro Tamburini, citato in *Panta*, Bompiani Milano, 1994 pp. 129-130: «L'assunto di "postmoderno" asserisce già in partenza la consapevolezza di muoversi dentro un universo culturale nel quale tutto è già stato detto, consumato e replicato, per cui anche la ricerca del nuovo finisce per servirsi di un ineluttabile gioco di rimandi, di una dialettica di riutilizzi e contaminazione».

nel caso di Filippo Tommaso Marinetti¹⁶³, coevo e ammiratore di Jarry. *Mafarka* il futurista, così come *Le Surmâle* di Jarry, si rifanno all'Übermensch nietzschiano, anche se il superuomo meccanico futurista utilizzava questo concetto in maniera del tutto diversa dal supermaschio patafisico. Il modello del protagonista del romanzo è l'*Ève Future* di Villiers de L'Isle-Adam, autore di cui, come si è già accennato, l'opera di Jarry reca più di una traccia.

Le Surmâle si potrebbe definire come un romanzo di anticipazione: è situato in un futuro 1920, anche se non rappresenta che una estrapolazione di miti contemporanei, come quello dell'elettricità o dello sport, quali novità esaltanti¹⁶⁴. Basta citare a proposito, la performance del protagonista Marcueil e i suoi quattro accoliti, che, a cavallo di una *quintuplette* (bicicletta a cinque posti), battono in velocità un treno a vapore, citando da una parte la maggior passione sportiva dell'autore e dall'altra esaltando la corsa nell'avvenire e nel progresso. Benché immersi nello stesso contesto culturale, Jarry e Marinetti forniscono risposte differenti ai problemi della modernità. Mentre il primo non crede nella scienze di cui si fa beffe, il secondo ha un progetto che si fonda sulla cieca fiducia nei benefici del progresso che esalta continuamente. Marinetti vede nel mezzo e nella tecnica il prodigio utile a realizzare il sogno di uomo migliore in quanto artificiale, ma le uniche macchine che interessano Jarry sono quelle celibi, ossia quelle macchine che hanno come unico scopo il loro stesso funzionamento, rivelandosi uno strumento per prendere in contropiede le apparenze e le logiche della realtà¹⁶⁵, come nel caso di Marcueil che applica lo spirito del record da battere all'amore, definito «*un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment*», e che permette di compiere un'impresa eroica in grado di superare *l'Indien tant célèbre par Théophraste*¹⁶⁶. Per l'autore di *Faustroll*, la scienza, di cui si prende gioco, è

¹⁶³Jarry e Marinetti si conoscevano. Il fondatore del movimento futurista fu il primo a pubblicare in Italia dei testi di Jarry nel 1905. B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit. p.145.

¹⁶⁴ Cfr, Sergio Solmi, introduzione a A. Jarry, *Ubu [...]*, cit., p. 28.

¹⁶⁵Anche in questo caso, Brunella Eruli individua l'ennesimo debito nei confronti di Villiers e della sua *Eve Future*, macchina antropomorfa, più perfetta e sensibile dell'essere umano.

¹⁶⁶ B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit. p. 162. Marcueil batte il record dell'Indiano di cui scrisse Rabelais nella saga di *Gargantua e Pantagruel*, il quale fu in grado di possedere settanta volte sessanta

un trampolino per l'immaginazione, capace di fornire materia per la creazione artistica senza considerarla mai come valore assoluto.

Per concludere il tour nello stomaco dello struzzo, è doveroso prendere in esame il caso di *Messaline*. Nel luglio del 1900 «La Revue blanche» cominciò a pubblicare a puntate questo romanzo di genere, l'unico scritto da Jarry. Era un soggetto divenuto popolare tra i romanzieri dopo *Salammbô* di Gustave Flaubert uscito nel 1862, per il paragone tra la moralità romana e quella della Parigi *fin de siècle*.

*tristis abìt et, quòd potuìt tamen, ùltima cèllam
clausit adhùc ardèns rigidaè tentigine vùlvae,
èt lassàta virìs necdùm satiàta recèssit,
òbscurisquè genìs turpìs fumòque lucèrnae
foèda lupànarìs tulit ad pùlvinàr odòrem¹⁶⁷.*

Messaline: roman de l'ancienne Rome, la cui vicenda prende spunto dalla sesta satira di Giovenale, fu il suo libro più venduto dopo *Ubu Roi*, anche se non riuscì a ridare smalto alla sua reputazione letteraria, compromessa dai fallimenti precedenti, in parte imputabili al suo rocambolesco e dissoluto stile di vita. Jarry in questo romanzo affinò il suo stile, fornendo una versione accurata e al tempo stesso romanzesca della vita dell'imperatrice: la storia è totalmente fittizia, ma ciò nonostante ciascun elemento è basato su fonti attendibili e una puntigliosa ricerca storiografica che restituiscono una versione dettagliata della Roma di Claudio. Jarry affianca alla sua erudizione classica il mito decadente della femmina

vergini. La Eruli allarga il discorso citando le *machines célibataires* di Duchamp ossia «corpi-macchina formati da frammenti separati per ricostruire l'insieme a piacimento del costruttore»

¹⁶⁷ La sesta satira di Giovenale, nota anche come *Satira contro le donne* è un lungo testo di quasi settecento esametri, in cui il poeta vuole dissuadere l'amico Postumo dalle nozze. Questa composizione misogina si scaglia contro le matronae romane e l'imperatrice prostituta Messalina come nel brano in questione. [...] «triste se ne va e l'unica cosa che può fare, per ultima chiude la stanza, ardendo ancora per l'eccitazione della sua vulva turgida, e spossata dagli uomini ma non sazia, se ne va, con le guance scure e sporca per il fumo della lucerna, porta l'ignobile odore del lupanare nel talamo nuziale». Traduzione nostra.

insaziabile e fatale, ricorrendo al solito anacronismo utile a eternizzare l'opera. Le fonti classiche Tacito, Plinio e Svetonio da cui il testo attinge, vengono manipolate per dare vita ad una storia patafisica, ossia una soluzione immaginaria degli eventi in cui il passato è un supplemento di questo universo presente. La Roma antica di Jarry può svolgersi anche nel presente grazie alla rappresentazione immaginaria del lettore *ymagier*, il quale è attratto dalla trama e dai lussureggianti fatti del romanzo ma al tempo stesso sa che essi sono soltanto pretesti. Il vero interesse di Jarry è l'elaborazione formale di simboli e la creazione di un flusso di significanti che spetta al lettore riunire in significato¹⁶⁸. Un'operazione che verrà ripresa da Antonin Artaud nel 1934 nella stesura del suo *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, dove la norma linguistica e il rigore storiografico vengono piegati alle esigenze e alle pulsioni della sua immaginazione. In *Messaline* si assiste ad una sterminata serie di barocchi simboli fallici, una costante tensione nei dialoghi dove «la sublimità simbolista è sempre pronta a trasformarsi in *humour*¹⁶⁹». Il mondo classico offre una ricca serie di oggetti lontani nel tempo, che diventano perciò segni araldici, insegne, anagrammi, cifre ermetiche, documenti immobili della storia e combinazione di elementi dissonanti¹⁷⁰.

La Patafisica insegna che il passato è un presente immaginario, ossia non è che il divenire di un ricordo. *Messaline* rivela ancora una volta l'atteggiamento di Jarry nei confronti dei materiali sottoposti ad un processo di trasformazione che non conosce soste. La storia, seppur rispettata, viene più volte deformata e funziona al di là del tempo e dello spazio, alla stregua della Polonia di Ubu, un *Nulle Part*, dove viene rivelata la virtualità degli avvenimenti.

Brunella Eruli ammette che avvicinarsi all'opera di Jarry senza una mappa adeguata è un'impresa assai ardua, a meno che non si voglia giocare con lui una partita di *colin-maillard cerebral*, ossia seguire, o meglio inseguire, l'opera nel suo

¹⁶⁸Cfr. A. Brotchie, *Alfred Jarry [...]*, cit., p. 299.

¹⁶⁹Sergio Solmi, introduzione a A. Jarry, *Ubu [...]* cit., p. 28.

¹⁷⁰Cfr. A. Jarry, *Messalina, romanzo dell'antica Roma*, traduzione, introduzione e commenti di Brunella Eruli, Espansione, Roma 1979. p. 12.

compimento in un percorso fatto di improvvise impennate, di prodigiose immagini, di mistificazioni e contraddittorietà dei significati. Bisogna quindi dismettere le abitudini comuni, come spettatore e come lettore, quando si affronta Jarry, autore molto citato ma poco considerato nella sua interezza. L'ombra lunga di Père Ubu ha spesso oscurato la portata della sua opera, che la Eruli, con la sua ricerca, ha badato di mettere in luce, ponendo l'accento su testi quasi sconosciuti che tuttavia rivelano l'eccezionalità dell'arsenale creativo di Jarry.

Tagliati gli ormeggi che legano l'immaginazione a fenomeni circoscritti ed a modalità prevedibili, Jarry-Faustroll voga verso la dimensione dell'assoluto¹⁷¹.

Innumerevoli artisti, virtuali, presenti, passati, trapassati e futuri, che hanno preso parte al viaggio patafisico, in una traversata che non conosce coordinate spaziali e temporali. Duchamp, Ernst, Artaud, Picasso, Baj, Vian, Arrabal, Eco, dadaisti, surrealisti e successivamente gli esponenti del teatro dell'assurdo, rappresentano solo una parte della folta compagnia che popola il pantheon patafisico; artisti che hanno sfruttato le smisurate possibilità che il programma artistico di Jarry ha inaugurato. Ci soffermeremo su alcuni di loro che hanno seguito la lezione di Jarry e contribuito all'arricchimento e alla diffusione della scienza delle soluzioni immaginarie nell'arco del Novecento.

¹⁷¹B. Eruli, *Jarry*, [...], cit. p. 205.

PATAFISICA APPLICATA

Non facciamoci trarre in inganno dalle apparenze del Padre Ubu e dal suo corpaccione, renitente ad ogni applicazione della fisica all'estetica. Proprio da qual pancione, comunicante per via extracorporea- tramite la "giduglia"- con l'annessa testina a pera dell'ex re di Polonia, è nata una delle grandi scoperte dell'umanità: la patafisica, scienza delle soluzioni immaginarie, la vastità del cui campo di applicazioni pratiche, lascia stupefatti¹⁷².

3.1. Perhindérion: la Patafisica oltre Jarry

Alfred Jarry morì il 1 novembre 1907 a soli trentaquattro anni, a causa di una meningite tubercolare mal curata e complicata da denutrizione, mancanza di riscaldamento e dall'abuso di alcolici¹⁷³. Dopo la sua scomparsa, Jarry venne considerato come uno dei più bizzarri esemplari della Bohème parigina che confondevano la loro vita con la loro poesia, mescolando la propria personalità con quella dei grotteschi personaggi partoriti dalla loro penna e che puntualmente scomparivano insieme al loro creatore¹⁷⁴. Ma la fortuna dell'autore bretone cominciò, come spesso accade, proprio dopo il giorno della sua morte. Oltre alle ristampe dell'epopea di Père Ubu, vennero rivalutate anche le sue opere considerate minori, grazie all'impegno di amici scrittori e artisti che avevano

¹⁷² B. Eruli, *Lo stomaco dello struzzo. Della patafisica applicata alla letteratura*. In *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, Catalogo della mostra a Palazzetto Eucherio San Vitale parco ducale, Parma 23 settembre-22 ottobre 1995, Parma, Battei, 1995, pp. 9-13, citazione a p. 9.

¹⁷³ A. Brotchie. *Alfred Jarry [...]*, cit., p. 245.

¹⁷⁴ Cfr. M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, cit., p. 347.

condiviso con Jarry il periodo della frenetica Parigi *fin de siècle* e che videro in lui un autore estremamente moderno e anticipatore. L'influenza della sua opera si fece sempre più vistosa soprattutto quando la Patafisica venne rivelata al mondo.

La Patafisica proseguì il suo pellegrinaggio, il suo *perhindérion*¹⁷⁵, a partire dal 1911, quando vennero stampate e diffuse le prime copie di *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*. Da allora la scienza delle soluzioni immaginarie ha intrapreso un percorso che non conosce tregua né limiti di applicazione. Come già accennato in precedenza, il libro ha come protagonista un bizzarro personaggio, sorta di negromante moderno¹⁷⁶, che compie un viaggio in una realtà trasfigurata dalla mescolanza goliardica di informazioni scientifiche e citazioni dell'ambiente artistico della Parigi di fine Ottocento. Per questo motivo *Faustroll* può essere letto come un resoconto della socialità parigina di Jarry: il viaggio intrapreso dal protagonista è un viaggio letterario in cui l'autore omaggia gli amici scrittori, pittori e musicisti a cui dedica le varie isole che Faustroll e l'assistente mozzo Bosse-de Nage, incontrano durante la loro traversata immaginifica¹⁷⁷. Un collage che mostra una realtà non più composta da eventi ordinati secondo leggi stabilite, bensì retta da un insieme di eccezioni. La Patafisica sembrava destinata a rimanere un mero *divertissement* letterario se un gruppo di artisti e di intellettuali novecenteschi non l'avesse considerata meritevole di ben altra sorte, interpretandola addirittura come l'unica maniera di concepire la realtà. Durante tutto l'arco del Novecento, l'importanza dell'opera di Jarry crebbe in maniera esponenziale, tanto che nel 1948 venne fondato a Parigi il Collège de 'Pataphysique, che aveva come scopi lo studio e la promozione della Patafisica, con la pubblicazione periodica dei *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*. È sufficiente scorrere la lista dei membri del Collège per capire l'importanza che ha

¹⁷⁵ Come già accennato, è un termine bretone che significa pellegrinaggio. Nel primo numero è lo stesso Jarry a risalire all'etimologia della parola. «Perhindérion est un mot breton qui veut dire pardon au sens de pèlerinage». A. Jarry, «Perhindérion» in *O.C.*, cit. p. 995.

¹⁷⁶ A. Jarry, *Ubu Re e Gesta e opinioni del Dottor Faustroll* (introduzione di Sergio Solmi), cit. p. 27.

¹⁷⁷ Le isole sono la rappresentazione delle opere degli autori a cui sono dedicate. Autori come Marcel Schwob, l'amica Rachilde, Gustave Kahn, Mallarmé, Gauguin, Emile Bernard e così via.

avuto la Patafisica nella letteratura, nel teatro e nell'arte del Novecento, annoverando tra le sue fila personalità del calibro di Marcel Duchamp, Boris Vian, Enrico Baj, Fernando Arrabal, Max Ernst, Umberto Eco e tanti altri ancora. All'attività di divulgazione del Collège, oggi retto da Alastair Brotchie, si aggiunse l'OuLiPo, Ouvroir de Litterature Potentielle, ovvero "officina di letteratura potenziale", istituto fondato nel 1960 da Raymond Queneau, e che coinvolse autori come Georges Perec e Italo Calvino. Il tentativo dell'OuLiPo è quello di esplorare la pluralità di significati delle parole, fluidi e mai stabilizzati definitivamente, mediante l'autoimposizione di regole e costrizioni che mettano alla prova la creatività.¹⁷⁸ Il corrispettivo italiano dell'Oulipo è l'Oplepo, Opificio di Letteratura Potenziale, nato nel 1990 e che vanta membri come Paolo Albani, Raffaele Aragona, Edoardo Sanguineti, Piergiorgio Odifreddi e la nostra Brunella Eruli.

Lo studio di Henri Béhar sugli epigoni di Jarry, ossia i protagonisti del rinnovamento delle forme artistiche attuato nella Parigi del primo ventennio del Novecento ci permette di cogliere la vastità dell'influenza dell'opera del bretone di Laval sulle avanguardie cosiddette storiche. Guillaume Apollinaire, grande amico di Jarry, fu tra i primi a riconoscerne i meriti artistici e ad annunciare l'importanza che avrà di lì a poco. La sua ammirazione per il padre della Patafisica è evidente.

Alfred Jarry era un uomo di lettere a un grado senza precedenti. I suoi minimi atti, le sue monellerie infantili, tutto quel che faceva, erano letteratura. Era la letteratura a dar forma alla sua vita, nient'altro che la letteratura¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Cfr. B. Eruli, *Lo stomaco dello struzzo* [...], cit., p. 10.

¹⁷⁹ Guillaume Apollinaire, *Feu Alfred Jarry* in «Les Marges», novembre 1909, citato in A. Brotchie, *Alfred Jarry, [...]*, cit. p. 344.

Apprezzato e stimato poeta e critico d'arte, Apollinaire si dedicò al teatro nel 1917, un anno prima della sua tragica scomparsa, con *Les mamelles de Tirésias*, un dramma burlesco che sconcertò i contemporanei. Rappresentato il 24 giugno 1917, il dramma costituì un ulteriore cambiamento di direzione nella fulminea carriera di Apollinaire, una inversione di rotta clamorosa a causa della sua stravaganza che secondo un critico dell'epoca forse era dovuto alla trapanazione cranica a cui l'autore si sottopose per scampare alla morte sul fronte della Grande Guerra¹⁸⁰. Mettendo da parte le speculazioni sulle facoltà mentali del poeta, è interessante cogliere l'atteggiamento nei confronti del teatro, interpretato come una festa in grado di rivoluzionare l'arte, riprendendo l'idea di gesto derisorio che troviamo nell'*Ubu Roi* e concentrandosi sull'effetto di sorpresa suscitato nel pubblico. L'applicazione sistematica della sorpresa si reggeva sulla drammaturgia completamente estranea alla sua maniera di scrivere. La sorpresa rappresentava per Apollinaire un impulso fondamentale nel teatro come nell'arte¹⁸¹, ed era lo scopo da perseguire a costo di scandalizzare la platea. Egli auspicava un teatro moderno, rapido, semplice, perciò ricco di scorciatoie e allargamenti capaci di colpire lo spettatore. Questo *vaudeville* grottesco venne definito da Apollinaire stesso 'surrealista'¹⁸², un neologismo che si riferiva ad una tendenza artistica che implicava un ritorno alla natura senza imitarla. Nella prefazione scrive: «quando l'uomo volle imitare l'azione del camminare, creò una ruota che non rassomiglia certo ad una gamba. Così ho usato il Surrealismo senza conoscerlo¹⁸³». Il dramma si svolge nell'isola di Zanzibar, dove la protagonista Thérèse abbandona il marito, uomo rozzo e prepotente, decidendo di diventare un uomo, facendosi chiamare Tiresia e privandosi delle mammelle. Anche il marito fa lo stesso e, divenuto

¹⁸⁰ Cfr. H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p. 28.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Cfr. C. Grazioli *Lo specchio grottesco* [...], cit. p. 188. Nell'accezione originaria del poeta, «surrealismo» significa configurazione grottesca delle figure. L'aggettivo *surrealista* era comparso, prima che nella prefazione a *Les Mamelles de Tirésias*, in un articolo del 1917 scritto da Apollinaire per il programma di *Parade*.

¹⁸³ Guillaume Apollinaire, *Prefazione a Les Mamelles de Tirésias*, in *Œuvres poétiques*, Parigi, 1956, pp. 865-866, in Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, cit. p. 353.

donna, mette al mondo, in un sol giorno, 49051 bambini, diventando più mansueto e amabile. L'opera si conclude con la riconciliazione fra i due, dopo che Tiresia ritorna ad essere Thérèse.

Apollinaire insistette sulla mistificazione. In questo modo, effettivamente, agganciava lo spettatore, lo teneva sospeso ad un livello di incertezza, al quale poteva manipolarlo e dargli la forza di agire. Le cose erano molto chiare sul piano dell'azione drammatica: ad esempio Teresa, sbarazzandosi delle sue mammelle: Prende un accendino e le fa esplodere, poi con una smorfia fa doppio marameo agli spettatori e getta loro dei palloncini che tira fuori dalla sottoveste¹⁸⁴.

Questo passo citato da Béhar è soltanto uno degli espedienti scenici con cui l'autore voleva catturare il pubblico e trascinarlo nelle situazioni più assurde. La pièce preannunciò l'avvento del surrealismo a teatro e deve molto all'influenza esercitata da Jarry che lo stesso Apollinaire elesse come suo padrino nel mondo delle lettere¹⁸⁵ e a cui dedicò nel 1909 *Feu Alfred Jarry*, una raccolta delle lettere che si scambiarono tra il 1900 e il 1904, e di qualche aneddoto, di cui vale la pena citare uno dei più famosi.

“Monsieur Alfred Jarry?”

“terzo piano e mezzo”

La risposta della portinaia mi stupì. Salii da Alfred Jarry, che effettivamente abitava al terzo piano e mezzo. I soffitti della casa erano sembrati troppo alti per il proprietario, così li aveva divisi in due. [...] le riduzioni abbondavano nella dimora di Alfred Jarry. Questo terzo piano e mezzo non era che un piano ridotto: l'inquilino poteva starvi agevolmente in piedi, ma io, che ero più alto di lui, dovevo piegarmi. Il letto era un letto ridotto, cioè un giaciglio: “i letti bassi sono di gran moda” mi disse Jarry. La scrivania non era che una scrivania ridotta, Jarry scriveva

¹⁸⁴ Cfr. H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p. 31.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 27.

bocconi sul pavimento. Il mobilio non era che un mobilio ridotto, soltanto il letto. Appesa alla parete c'era un quadro ridotto: era un ritratto di Jarry, che ne aveva bruciato la maggior parte; non ne restava che la testa, che lo faceva sembrare simile al Balzac in una litografia di mia conoscenza. La biblioteca, a dir molto, non era che una biblioteca ridotta. Consisteva in un'edizione popolare di Rabelais e in due o tre volumi della Bibliothèque Rose. Sul camino, un grande fallo di pietra, di fattura giapponese, che Jarry copriva con un cappuccio di velluto violaceo, da quando l'esotico monolite aveva spaventato una donna di lettere tutta ansimante per essere salita al terzo piano e mezzo, e del tutto smarrita in quella grande *Chasublerie* smobiliata.

“E' una riproduzione?” Aveva chiesto la signora.

“No, è una riduzione” rispose Jarry¹⁸⁶.

Apollinaire fu uno dei primi a diffondere il culto del creatore di Ubu in una Parigi che si stava avviando ad essere sconvolta da Dadaismo e Surrealismo, ossia quei movimenti sorti rispettivamente nel 1916 e nel 1924 e che saranno i perni delle avanguardie storiche. Si è già accennato in precedenza all'influenza decisiva rivestita dall'opera di Jarry, che Henri Béhar definisce non a torto, come protodadaista e presurrealista. Lo stesso Breton lo mise in cima alla lista dei precursori del movimento.

Jarry è uno di quegli uomini il cui atteggiamento ammiriamo senza riserve, e noi sfidiamo chiunque a infangarlo contestando una delle sue opere. Siamo felici che gli imbecilli possano considerare *Ubu roi* una coglionata¹⁸⁷.

Breton intervenne con queste parole in occasione del cosiddetto *affaire Ubu* divampato sui giornali nel 1922. Charles Chassé, compagno di scuola di Jarry a Rennes, scrisse un pamphlet, *Les Sources d'Ubu Roi*, con il quale intendeva

¹⁸⁶ Guillaume Apollinaire, *Feu Alfred Jarry*, pp 22-23 in A. Brotchie, *Alfred Jarry, [...]*, cit., p. 365.

¹⁸⁷ André Breton, *Déclaration sur l'affaire Ubu* in «Littérature II», n°1, 1 marzo 1922, in A. Brotchie, *Alfred Jarry, [...]*, cit. p. 207.

distruggere la reputazione del mito di Père Ubu, rivelando che Jarry non ne era affatto l'autore e che la pièce era soltanto una parodia senza alcun valore artistico, scritta da studenti.¹⁸⁸ L'intervento di Breton era la prova dell'ammirazione e del debito di dadaisti e futuri surrealisti nei confronti di Jarry, la cui opera si diffuse enormemente proprio in quegli anni, tanto da spingere Lugné-Poe a riportare in scena *Ubu Roi* nel 1922¹⁸⁹.

Dopo aver definito la première del 1896 come la battaglia di Hernani che ha dato il via alla modernità¹⁹⁰, Béhar offre una panoramica che include le esperienze dei protagonisti della temperie culturale parigina, fra il 1916, anno in cui Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco e altri diedero vita al movimento Dada, e la fine degli anni Venti. Il movimento dadaista ebbe origine a Zurigo durante la Grande Guerra e comprendeva scrittori, pittori e scultori che fusero la tradizione parigina con quella centro-europea. Le rappresentazioni dadaiste sembrano riprendere la sintesi degli opposti¹⁹¹ attuata da Jarry a teatro. Secondo la concezione dada, l'opera non è più l'immagine della natura né l'espressione di uno stato d'animo. È solamente se stessa, ossia l'opera è il meccanismo che la mette in azione, è il gesto che la crea, la invita. Per questo i dadaisti adottano la poetica del caso, in quanto tutto è provvisorio e casuale e nella produzione artistica cessano di esistere le regole tradizionali¹⁹². La poetica del caso delle composizioni dadaiste richiama il *clinamen* patafisico, utilizzando tecniche e procedimenti come il montaggio, il collage: si incollano e si sovrappongono su di un supporto già usato precedentemente come un dipinto, ritagli di altre immagini disposte casualmente, pezzi di giornale, fotografie etc. Il rapporto con il pubblico instaurato durante le

¹⁸⁸ A. Brotchie, *Alfred Jarry. [...]*, cit. p. 199.

¹⁸⁹ H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p.265.

¹⁹⁰ *Ivi*, cit., p. 21.

¹⁹¹ A. Jarry, *Essere e vivere*, cit. p. 6. «Vivere è atto, e le sue lettere non hanno che il senso del delirio di un maggiolino rovesciato. Vita uguale azione di succhiare del sé futuro mediante il sifone ombelicale: percepire, cioè essere modificato, risospinto, rovesciato come un guanto parziale; essere inoltre percepito, cioè modificare, stendere tentacolarmente il proprio corno ameboide. Perché e dunque si sa che i contrari sono identici».

¹⁹² Hans Richter, *Dada, arte, antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966, p.71.

rappresentazioni fra il 1916 e il 1920, in particolare quelle del Cabaret Voltaire di Zurigo, richiamano quella dimensione primitiva del rito teatrale che Jarry aveva ottenuto durante la première di *Ubu* nel 1896. Il Cabaret Voltaire aprì il 5 febbraio 1916¹⁹³ a Zurigo e rappresentò la culla del movimento Dada. Le serate del Cabaret includevano spettacoli di musica, di danza, letture poetiche, le *Klanggedichte* di Ball, ossia poesie sonore senza parole. «Il nostro cabaret è un gesto. Ogni parola che qui viene cantata o pronunciata afferma almeno una cosa, che a quest'epoca svilita non è riuscito di strapparci rispetto»¹⁹⁴. Jarry aveva sdoganato quella voluttà di essere fischiati¹⁹⁵, che ispirò le serate del Cabaret Voltaire, il cui locale disponeva di un sala molto piccola implicando così un rapporto stretto fra attori e spettatori. Gli organizzatori delle serate miravano a far reagire il pubblico, a farlo partecipare attraverso le ingiurie, le grida più che con i più tradizionali applausi. Nelle serate dada il temperamento dell'attore e l'umore del pubblico erano ugualmente decisivi per la riuscita dello spettacolo. Memorabile fu la serata del 23 giugno 1916 in cui Ball portò alle estreme conseguenze la tortura del linguaggio che aveva avviato, con una performance che racchiude la gran parte dei motivi che caratterizzarono il Cabaret Voltaire. Ball, aiutato dal pittore rumeno Janco e Tzara, allestì la serata che prevedeva la lettura di un suo testo su tre leggi diversi. Si trattava di *Karawane*, una poesia astratta e onomatopeica composta da parole prive senso, di cui riportiamo una testimonianza utile a cogliere la forza espressiva dell'evento¹⁹⁶.

Io indossavo uno speciale costume disegnato da me e da Janco. Le mie gambe erano in una specie di colonna di cartone blu lucido che mi saliva aderente fino ai fianchi, tanto che fino lì sembravo un obelisco. Sopra a questo portavo un enorme collo a mantellina, di cartone dipinto internamente di scarlatto e esternamente verniciato in

¹⁹³ C. Grazioli, *Lo specchio grottesco*, cit. p. 258.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 261.

¹⁹⁵ H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit., p. 9.

¹⁹⁶ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 9.

oro: intorno al collo questo era allacciato in modo che io, alzando e abbassando i gomiti, facevo l'effetto di batter le ali. Per finire, portavo un cappello da sciamano a forma di cilindro, alto e dipinto a strisce bianche e blu. Avevo collocato dei leggi, ai tre lati del palcoscenico, in direzione del pubblico, e sopra a questi appoggiai il mio manoscritto a matita rossa, recitando ora davanti a un leggio ora davanti a un altro [...] Mi lasciai dunque trasportare nel buio (come colonna non potevo camminare) fino sul podio e lentamente e solennemente cominciai:

gadji Beri bimba glandridi laula lonni cadori

gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini

gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim [...]

Ben presto notai che i miei mezzi espressivi, se volevo restar serio (e lo volevo ad ogni costo), non sarebbero stati adeguati alla solennità della mia messa in scena. [...] Temevo il ridicolo e mi contenni. [...] Ora mi accorsi che la mia voce, non avendo altra via d'uscita, assumeva l'antichissima cadenza delle lamentazioni religiose, quello stile dei canti da mesa che risuona lamentoso per tutte le chiese cattoliche dell'Oriente e dell'Occidente. Non so che effetto mi fece questa musica. Fatto sta che cominciai a cantare le mie file di vocaboli come un recitativo in stile chiesastico e tentai, non solo di restar serio, ma di riuscire a incutere serietà. Per un momento mi parve quasi che dalla mia maschera cubista sbucasse un pallido smarrito volto di giovane con quell'espressione mezzo spaventata e mezzo incuriosita di fanciullo decenne che, nelle messe per i morti, o nelle funzioni solenni della nativa parrocchia, pende tremante e avido dalla bocca dei sacerdoti. A quel punto, come avevo predisposto, si spense la luce elettrica e io, grondante sudore come un sacerdote-stregone, venni portato giù dal podio e sparii dalla scena¹⁹⁷.

Un testimone di eccezione delle serate che si tennero al Cabaret Voltaire fu Hans Richter, regista e pittore tedesco che visse a Zurigo dal 1916 al 1920, che prese parte al movimento dada. Richter riporta nella sua celebre opera, *Dada, arte e antiarte*, i resoconti delle serate dadaiste a cui assistette. Occorre specificare che

¹⁹⁷ Hans Richter, *Dada, arte e antiarte*, cit., pp. 49-50.

giammai Jarry volle fondare una nuova scuola drammatica. Il suo proposito, confessato in *Questions de théâtre*, secondo articolo teorico che è all'origine di tutte le ricerche teatrali novecentesche, era di colpire la folla affinché capisca dove si trova e come stanno le cose¹⁹⁸. Un procedimento simile verrà adottato dai dadaisti, in particolar modo da Tzara che considerava l'arte come un gioco, inconciliabile con la serietà scientifica, il cui scopo è quello di ritrovare la sua libertà primitiva. Tzara sosteneva a questo proposito la necessità per l'Europa di accogliere l'arte negra, quale simbolo di purezza e spontaneità del gesto artistico.

Nella folta schiera di autori ed epigoni di Jarry, una posizione di assoluto rilievo è ricoperta da Yvan Goll. Scrittore bilingue, perfettamente a suo agio tanto nell'ambiente dell'avanguardia berlinese quanto a Parigi dove entrò in contatto con Apollinaire e Breton, il merito di Goll fu quello di aggiungere una nota espressionista al teatro francese. Nel 1918 concepì il dramma satirico *Methusalem oder Der ewige Bürger*, pubblicato successivamente nel 1922¹⁹⁹, che si pone in continuità con lo stile di Apollinaire, utilizzando il metodo della trasposizione storica. Definito un «Ubu in pantofole diventato re delle calzature»²⁰⁰, questo dramma esprime quella tendenza alla caricatura con l'uso di maschere e automi che raccontano storie patetiche. Il protagonista, titolare di un calzaturificio, è una caricatura dell'uomo d'affari moderno, con una figlia bellissima destinata a sposare il figlio di un magnate. La ragazza tuttavia si innamora di uno studente povero e rivoluzionario che viene quindi ucciso. Egli però torna in vita, rapisce il suocero che ha ordinato la sua esecuzione, organizza una specie di manifestazione contro di lui e infine lo uccide. Alla fine ritorna Matusalemme che ha appena lanciato una nuova linea di calzature mentre lo studente, ancor più povero, litiga con la moglie. Di grande interesse è la rappresentazione dell'inconscio presente nel dramma: quando Matusalemme dorme vengono proiettati i suoi sogni, e lo

¹⁹⁸ Cfr. A. Jarry, *Essere e Vivere*, cit., p. 193.

¹⁹⁹ C. Grazioli, *Lo specchio grottesco*, cit. p. 159.

²⁰⁰ H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p. 42.

studente è interpretato da tre attori diversi: Io (l'essere reale), Tu (l'essere sociale) e Lui (il subconscio osceno). La peculiarità del dramma, oltre alla mancanza di un vero e proprio intreccio, è il trattamento riservato ai personaggi: essi non sono caratterizzati psicologicamente, sono fissati in tipi, in maschere, riconducendo l'opera nell'universo fantasmatico delle marionette e degli automi. Un procedimento annunciato da Jarry quando scrive che la testa dell'attore deve essere sostituita dalla maschera per restituire *le caractère éternel du personnage*²⁰¹.

Come la marionetta, la maschera è simbolo di quanto designa la dimensione superumana della scena. Nello scenario del Novecento a queste figure si accosta un loro fortunato erede, l'automa. Tale meccanizzazione non fa che riflettere il reale [...] il nuovo dramma dovrà essere enorme, specchio di una realtà deforme. E proprio in virtù della meccanizzazione tale enormità trova dimora nella categoria del grottesco [...]. Maschere grottesche, automi, marionette si sovrappongono nel dramma satirico di Goll²⁰².

Come si evince dalla citazione, vi sono tre dei motivi fondanti della poetica jarryana che ricorrono nel dramma satirico di Goll: deformazione, grottesco e marionetta, la cui declinazione novecentesca sarà rappresentata dall'automa. Nel *Matusalemme* la presenza artificiale antropomorfa è costituita dal personaggio di Felix, che ha la testa fatta con un telefono. Nella scena della manifestazione la marionetta grottesca viene chiamata in causa con la rappresentazione di animali artificiali o imbottiti che si prendono la scena parodiando l'uomo e le sue ideologie. La fissità di questi personaggi svuotati si accompagna all'immortalità degli stessi.

²⁰¹ A. Jarry, *De l'inutilité [...]*, cit. p. 580 «L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un masque l'enfermatn, l'effigie du personnage, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs pu de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractctère du personnage: l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes. Et si le caractère éternel du personnage est inclus au masque, il ya un moyen simple, parallèle, au kaléidoscope et surtout au gryscope, de mettre en lumière, un à un ou plusieurs ensemble, les moments accidentels.»

²⁰² C. Grazioli, *Lo specchio grottesco [...]*, cit., p. 161.

La scelta del nome del protagonista non è casuale: Matusalemme è un personaggio biblico che compare nel quinto libro della Genesi e che spirò alla veneranda età di 969 anni. Egli è eterno in quanto statico come una maschera, in quanto fissato nelle sue abitudini borghesi. Ciò che emerge dalla drammaturgia di Goll, oltre alla commistione di forme tipiche dell'espressionismo che influenzarono successivamente surrealismo e dadaismo, è la capacità di comunicare in maniera derisoria sentimenti di angoscia tipiche della gioventù in contrasto con il mondo adulto che nega i suoi valori più cari, attraverso un linguaggio burlesco fatto di nonsense, trivialità, e l'uso satirico di clichés legati al mondo della pubblicità e dell'amore. Altrettanto importante è la rinuncia alla classica struttura chiusa del dramma, atteggiamento che pone Goll in continuità con Jarry.

In questo mondo tutto ciò che accade è soggetto ad una ripetizione ineluttabile. Solo il teatro, sembra suggerire Goll, avrebbe la facoltà di porre ordine alla serie degli eventi, di conferire loro un inizio e una fine: ma sarebbe un ordine fittizio, apparente. [...] Goll auspica un teatro che riveli l'illogicità dell'agire. La scelta va nella direzione della rottura dell'illusione, dunque nel metateatrale.²⁰³

Goll, pur subendo l'influenza di dada e dell'espressionismo, con *Matusalemme* si pone già al di là delle avanguardie storiche, anticipando alcune caratteristiche che saranno proprie del teatro dell'assurdo di Ionesco, Beckett e Pinter, i cosiddetti "nipoti" di Jarry.²⁰⁴ Martin Esslin, nel suo celebre saggio *The Theatre of the Absurd*, pubblicato nel 1961, schematizzò la tendenza di uno stile teatrale che si rifaceva appunto all'assurdo, e che ispirò la produzione successiva di autori attivi negli anni Quaranta e Cinquanta, oltre a quelli sopracitati, come Albert Camus, Boris Vian, Arthur Adamov etc. Nel ripercorrere la tradizione

²⁰³ C. Grazioli, *Lo specchio grottesco [...]*, p. 172.

²⁰⁴ *Ivi*, p.200.

dell'assurdo, Esslin pone a capo di questa famiglia proprio Alfred Jarry e cita Iwan Goll come uno dei suoi discendenti più importanti, soprattutto per l'influenza che esercitò successivamente²⁰⁵. Ritornando ai surrealisti, essi videro nell'*Ubu Roi* l'espressione dell'inconscio, l'incarnazione dell'es nietzschiano-freudiano che rappresenta l'insieme di forze inconse, sconosciute e represses²⁰⁶. Sulla sintonia di atteggiamento fra l'*automatisme psychique* del manifesto surrealista e *L'amour absolu* di Jarry si era soffermata Brunella Eruli, notando che quando Breton parla della *lumière de l'image* come guida della scrittura automatica descrive un'esperienza simile a quella del protagonista del romanzo²⁰⁷. Un ulteriore motivo di ammirazione dei surrealisti per il padre della Patafisica era la sua condotta esistenziale, vista come un'equazione perfetta di arte e vita, vissuta alla mercé dell'accidentale, riprendendo l'espressione utilizzata nel necrologio scritto da Alfred Vallette²⁰⁸. La morte prematura, quasi invocata, venne interpretata come una sorta di martirio letterario, una ricerca di libertà assoluta.

[...] à partir de Jarry la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l'art et la vie se trouve con-testée, pour finir anéantie dans son principe.²⁰⁹

Al movimento surrealista è collegata l'esperienza del Théâtre Alfred Jarry di Antonin Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron. Artaud, dopo una breve parentesi come attore nella compagnia di Lugné-Poe, aderì al Surrealismo intorno al 1925 dopo aver conosciuto Breton²¹⁰. Il Théâtre Alfred Jarry nacque nel 1926 dopo l'allontanamento dei fondatori dal movimento surrealista che non avallò il progetto

²⁰⁵ Cfr. M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, cit. p. 362.

²⁰⁶ H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p. 25.

²⁰⁷ Cfr. B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, cit., p. 14.

²⁰⁸ Alfred Vallette *La mort d'Alfred Jarry* in «Mercure de France» 1 dicembre 1907, cit. in A. Brotchie, *Alfred Jarry. [...]*, p. 400. «Nessuno più di questo cercatore di assoluto fu alla mercé dell'accidentale. I suoi desideri non erano che impulsi infantili: un libro composto con un carattere quasi introvabile in Francia, una barchetta, un capanno, tutte cose che riuscì ad attuare immediatamente-o, come avrebbe detto lui, incontinentemente- senza preoccuparsi delle conseguenze, per sé e per gli altri. Era affascinante, insopportabile e incantevole.»

²⁰⁹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir* Parigi, Sagittaire, 1940. «Dopo Jarry la distinzione tra arte e vita, a lungo considerata essenziale, viene messa in discussione e infine abolita», in A. Brotchie, *Alfred Jarry. [...]*, cit. p. 344.

²¹⁰ Cfr. M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, cit. p. 372.

dei tre di avviare un'impresa teatrale autonoma. L'attività di Artaud e Vitrac portò alla produzione di soli quattro spettacoli, dal 1927 al 1930, per un totale di otto rappresentazioni²¹¹. Non è da considerare come un'impresa surrealista *tout court*, ma secondo Béhar, mantiene una grande affinità con il movimento di Breton. Il motivo della poche recite era la scarsità dei mezzi economici a disposizione, la censura e il sabotaggio delle serate. La dipendenza dal denaro del teatro è uno dei motivi che condusse Breton a preferire la pittura e la poesia, quali vie meno dispendiose e più slegate da possibili compromessi in virtù della necessità di incassare denaro per portare avanti la propria attività, cui il teatro era soggetto.

Ecco dunque dove vogliamo arrivare. Vogliamo arrivare a questo: che ad ogni spettacolo allestito è per noi in gioco una partita grave, e che tutto l'interesse del nostro sforzo sta in questo carattere di gravità. Non ci rivolgiamo allo spirito e ai sensi degli spettatori, ma a tutta la loro esistenza. Alla loro e alla nostra. Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena.²¹²

Il progetto iniziale del Théâtre Alfred Jarry era quello di contribuire alla rovina del teatro esistente tramite i mezzi forniti dal teatro stesso. In questo senso l'avventura di Artaud e Vitrac somiglia molto a quella dei pittori dadaisti che con i loro quadri miravano a fare a pezzi le nozioni di arte. Lo spettatore doveva dirigersi a teatro sapendo che sarebbe stato sottoposto ad una operazione ossia andare a teatro come si va dal dentista²¹³. Tra gli attori della compagnia, a parte lo stesso Artaud, figuravano la compagna di quest'ultimo, Genica Athanasiou e il futuro padre del mimo moderno, Étienne Decroux. La compagnia si impegnò a scrivere un opuscolo intitolato *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, dove, oltre a riportare i resoconti degli spettacoli della compagnia e il difficile

²¹¹ H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p. 160.

²¹² Antonin Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry in Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 7.

²¹³ *Ivi*, p. 9.

rapporto con il pubblico, enunciava le sue concezioni drammatiche che si avvicinano molto a quelle espresse da Jarry nell'articolo *De l'inutilité du théâtre au théâtre*. In particolar modo Artaud conviene con l'autore di *Ubu Roi* a proposito del trattamento da riservare ai personaggi, i quali devono essere spinti sistematicamente fino al tipo, con l'adozione di una voce particolare e maschere da indossare. Artaud annunciava una pantomima nuova che tendeva a oggettivare l'inconscio, rendendo in tal modo inutili tutti i procedimenti teatrali tradizionali come il coro, gli a parte, i monologhi e così via. La psicanalisi che era all'origine delle ricerche surrealiste trovava qui la sua applicazione a teatro. Le concezioni teatrali avevano fatto il loro tempo già a partire da Jarry ma Artaud voleva spingersi ancora oltre riformando non solo le abitudini della messinscena.

Il Teatro Jarry non bara con la vita, non la scimmiotta, non la illustra, tende a continuarla, ad essere una specie di operazione magica. Il Teatro Jarry è stato creato per restituire al teatro quella libertà totale che esiste nella musica, nella poesia, nella pittura, e di cui finora si è stranamente privato.²¹⁴

Il primo spettacolo, rappresentato nel giugno del 1927 fu *Ventre brule ou la Mère folle*, una *pochade* musicale di Artaud che si basava sul conflitto fra teatro e cinema, il cui testo è andato perduto, impedendo una ricostruzione della messinscena. Secondo i critici dell'epoca, in questo spettacolo emersero già delle cifre stilistiche del teatro di Artaud, come il trattamento riservato all'interpretazione, e l'attenzione al ritmo frenetico della recita. La compagnia aveva ben chiari gli obiettivi da raggiungere con le loro recite e i mezzi con cui arrivarci e Artaud scrisse diversi manifesti a tal proposito²¹⁵. Ad esempio, per la stagione del 1930, il tema proposto era l'attualità, il mezzo per trattarla era

²¹⁴ *Ivi*, cit. p. 17.

²¹⁵ *Ivi*, p. 30

l'humour- definito come il semaforo verde e rosso che illumina il dramma-, e il riso assoluto del pubblico era l'obiettivo ultimo. Il secondo spettacolo andò in scena solo nel gennaio 1928, in una serata dove vennero rappresentate stralci di opere e venne proiettato un film. A destare scalpore fu la messinscena del terzo atto del *Partage de Midi* di Claudel, contro il volere dell'autore, che durante la serata venne ingiuriato dal palco, così come il film proiettato, *La madre* di Pudovkin, era stato proibito dalla censura. Anche il terzo spettacolo della compagnia, *Il Sogno* di Strindberg, rappresentato il 2 giugno 1928, fu caratterizzato da un episodio che sottolineava il gusto per l'irriverenza del Théâtre Alfred Jarry: Artaud che recitava nel ruolo della Teologia, si avvicinò alla ribalta e dichiarò «Strindberg è un ribelle, esattamente come Jarry, come Lautrémont, come Breton, come me. Noi rappresentiamo quest'opera in quanto vomito contro la società²¹⁶.» In questa circostanza intervennero i surrealisti durante lo spettacolo per creare disordini, obbligando gli organizzatori a chiedere soccorso alla polizia. Breton commentò aspramente l'episodio nel *Second manifest du surréalisme*, sottolineando ancora una volta il suo disprezzo per il teatro. La risposta di Artaud non si fece attendere:

Non è più dunque lei che mi offriva per telefono di non assistere alla prova generale del Sogno, l'indomani pomeriggio al Théâtre de l'Avenue? E se era lei, chi è dunque l'impostore che prese meno di ventiquattr'ore dopo la sua voce e la sua lingua? Non è lei che minacciava di scatenare contro di me tutte le sue truppe se non avessi ottemperato al suo grottesco divieto? Che significato ha, dopo tutto questo, un intervento della polizia nel quale lei faceva la parte di agente provocatore? Quanti poliziotti c'era all'Esposizione surrealista della rue de Seine nell'ottobre 1925? Non è a *Tartuffe*, è a *Gribouille*, che bisognerà fare indossare la camicia di forza. Gli starà molto meglio!²¹⁷

²¹⁶ H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit. p. 164.

²¹⁷ A. Artaud, *Teatro Alfred Jarry [...]*, cit. p. 43.

Da queste parole di Artaud si denota il suo atteggiamento di rottura che si pone in continuità con i nomi tutelari dell'attività della compagnia, ma che prenderà una piega squisitamente personale non appena il Théâtre Alfred Jarry cessò le rappresentazioni. Artaud, dopo aver scoperto il teatro balinese, autentica epifania all'interno del suo percorso artistico, si dedicò completamente alla concezione del suo Teatro della Crudeltà, la cui visione di teatro influenzerà la maggior parte dei teorici e registi del secondo Novecento, un tentativo di purificare o meglio epurare il teatro.

Come Jarry, anche Artaud è attratto dall'alchimia e dalla sua simbologia. In un capitolo del suo testo che rivelò il teatro della crudeltà al mondo, *Il Teatro e il suo doppio*, si sofferma sulla somiglianza fra i procedimenti teatrali e quelli alchemici. Come il teatro anche l'alchimia è un arte virtuale, che non contiene al suo interno la sua stessa realtà e il suo stesso scopo, ossia vi è in entrambi il Doppio. Artaud pose al centro della sua ricerca la forza comunicativa emanata dallo spettacolo, la sua potenza di messa in causa e non la sua verosimiglianza o inverosimiglianza. Ciò comporta una partecipazione del pubblico più diretta, suscitando quell'angoscia metafisica che caratterizzerà il teatro della crudeltà, dove viene abolita la separazione morale rappresentata dalla ribalta. Agire sugli spettatori concentrandosi sulla potenza espressiva della luce e del suono²¹⁸ allestendo spettacoli che facessero appello a tutti i sensi, annullando le categorie di pittura, scultura, musica e letteratura. Artaud proponeva con forza di farla finita con i capolavori, togliere di mezzo il Dio-Autore e il testo, di piantarla con la psicologia e i racconti e recuperare l'idea di un teatro magico che guarisce lo spettatore tramite «immagini palpabili, che non siano rovinate da un eterno disinganno»²¹⁹. Nel teatro della crudeltà, l'attore è un atleta del cuore che pone al

²¹⁸ *Ivi*, p. 210.

²¹⁹ *Ivi*, p. 13.

centro dello spettacolo lo spettatore, lo contagia in quanto, come la peste, il teatro si risolve con la morte o con la guarigione.

Il teatro essenziale è come la peste, non perché è contagioso, ma perché come la peste è rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito.²²⁰

Jarry si pone nell'arco del teatro novecentesco come un fondamento ineludibile capace di abbattere qualsiasi forma di autorità e venne preso a modello dal movimento Panico fondato da Fernando Arrabal, trascendente satrapo del Collège de 'Pataphysique dal 1990, insieme a Alejandro Jodorowsky e Roland Topor.

Il movimento Panico nasce ufficialmente da una costola del surrealismo nel 1962, in quanto i tre fondatori erano ne membri effettivi già dal 1958²²¹. L'essenza del movimento è la confusione, basata sul principio di indeterminazione da una parte e dal dio Pan dall'altra. Dal surrealismo il panico eredita la versatilità, il suo allargarsi a tutti i campi dell'esistente, la ricostruzione della storia dell'arte e della cultura rivisitata con occhi nuovi, quelli più oscuri, negati e rifiutati dalla realtà. Porta all'eccesso questo atteggiamento integrandovi anche la pornografia, la fantascienza, il rock, la scienza, la pittura astratta poiché tutto è arte e l'arte è tutto. Un procedimento simile allo struzzo jarryano. Nel dio Pan non esiste la dualità bene-male, bello-brutto, è un dio dei boschi e nonostante questo è un caprone che si nutre divorando ciò che protegge. Una figura mostruosa caratterizzata dalla sua

²²⁰ *Ivi*, p.148.

²²¹ Arrabal, Jodorowsky, Topor, *Panico!* A cura di Antonio Bertoli, Firenze, Giunti, 2007, p. 120.

forma indeterminata, che rappresenta l'assenza di stile e perciò aperta ad ogni possibilità²²².

Quando Arrabal, Topor ed io abbiamo inventato il Panico, stavamo andando verso il surrealismo. In quel momento i surrealisti erano già diventati degli uomini in cravatta che parlavano di politica e non di arte, erano dei burocrati. Si ponevano molti limiti e si consideravano un movimento culturale. Noi ci rendemmo conto che la cultura porta alla paralisi e decidemmo di rompere quel rispetto per la cultura e di aprirci ad altre cose. Questo fu il Panico. Breton stava già lavorando con la rivista *Vogue* e io, quando andai a casa sua, vidi un surrealista in pantofole.²²³

A parte Topor, sia Arrabal che Jodorowsky lavoravano nel teatro da tempo: il primo nel 1958 aveva già pubblicato una antologia delle sue opere (fra cui *Fando y Lis* e il *Cimitero delle macchine*) e il secondo scriveva pantomime per Marcel Marceau dal 1954²²⁴. Il movimento durerà pressappoco un decennio, dal settembre 1962 fino al 1972, quando venne ufficialmente sciolto in seguito alla pubblicazione del Manifesto.

Il Panico, sia esso declinato in un'opera teatrale, in un happening, in un romanzo o in un film, è innanzitutto destabilizzante, violento, grottesco. Unisce, in maniera talvolta blasfema, il lercio e il sublime, ricercando il sacro nel sangue e negli escrementi, ridicolizzando al tempo stesso l'iconografia religiosa culturale consumistica occidentale. Un teatro che vuole essere innanzitutto sensazione ed emozione, invocando un ritorno chiassoso e caotico al paganesimo. Il dio Pan, con la sua sessualità liberata e oscena, è certamente un nome tutelare; ma "panico" va inteso anche nel senso di "tutto", un'arte che abbraccia l'intero essere umano,

²²² *Ivi*, p. 141.

²²³ *Ivi*, p. 119.

²²⁴ *Ivi*, p. 48. Jodorowsky si unì alla compagnia di Marceau nel 1954, con cui intraprenderà diverse tournées mondiali. Per Marceau scrisse alcune pantomime che poi diventeranno famose, come *La gabbia* e *Il costruttore di maschere*.

senza tralasciarne gli angoli più oscuri, aberranti e mostruosi. L'arte panica si sviluppò inizialmente con happening e pièce teatrali che scioccarono il pubblico dell'epoca: gli attori erano spesso nudi, in preda a passioni animalesche e sul palco non era raro che venissero uccisi degli animali, in una sorta di rituale liberatorio e sconvolgente. Portando all'estremo le intuizioni surrealiste (e psicoanalitiche), queste rappresentazioni teatrali sfidavano qualsiasi interpretazione e ricordavano in maniera inquietante delle grottesche orge pagane²²⁵. In quei dieci anni di furore verranno rappresentati decine di spettacoli all'insegna del panico, destando scandalo e innumerevoli provvedimenti giudiziari. Dopo queste prime controverse esibizioni, i tre autori si dedicarono ognuno ai territori che sentivano più congeniali e il gruppo si sciolse quando Arrabal e Jodorowsky, soprattutto quest'ultimo²²⁶, verranno assorbiti dal cinema. L'andaluso Arrabal, che ha sempre riconosciuto un debito nei confronti di Jarry, è un autore straordinariamente prolifico: poeta, drammaturgo, romanziere, cineasta nonché grande giocatore di scacchi come un altro grande santo della modernità di cui si è già accennato: Marcel Duchamp. Satrapo del Collège dal 1958, Duchamp sfruttò le possibilità che Jarry aveva inaugurato, soprattutto per quanto riguarda l'atteggiamento da assumere nei confronti dell'oggetto artistico e sul tipo di fruizione che lo spettatore deve adottare.

Un grande santo della modernità, Marcel Duchamp, definiva l'arte come un atteggiamento e, di conseguenza, considerava l'opera come il prodotto accidentale, e provvisorio, di una riflessione costante attorno a fenomeni invisibili alla retina. Lo spettatore deve continuare questo processo, dato che per Duchamp, buon allievo di Jarry, è lo spettatore a "fare" l'opera²²⁷.

²²⁵ *Ivi*, p. 107.

²²⁶ Jodorowsky trasse i suoi primi film da opere teatrali di Arrabal, come *Fando y Lis*. Nel 1969 realizzò il film cult *El Topo*, pellicola che sotto la forma di western contiene quella che lui stesso definì, "una favola panica".

²²⁷ B. Eruli, *Le albe costanti*, in *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta (1998-2008)*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 11-13, cit. p. 11.

Duchamp è considerato insieme a Picasso, che tra l'altro conobbe Jarry poco dopo essere arrivato a Parigi²²⁸, l'artista più influente del XX secolo. Animatore delle principali avanguardie, in particolare del movimento Dada, Duchamp riuscì comunque a non farsi ingabbiare da nessuno –ismo e a procedere per conto proprio nella radicale trasformazione del concetto d'opera d'arte nel moderno Occidente²²⁹. Si allontanò dalla pittura "fisica" piuttosto presto per esplorare le possibilità dei *ready mades*, ovvero l'impiego d'oggetti comuni sottratti al loro contesto originale e funzionale per essere investiti di un nuovo misterioso valore, grazie all'intervento dell'artista²³⁰. Duchamp con la pratica del ready-made sfida la rassicurante banalità degli oggetti, sconvolgendo il concetto di unicità e originalità dell'opera d'arte a partire dal 1913 con *Roue de bicyclette*²³¹, una ruota di metallo montata su uno sgabello di legno che poteva assumere un significato ben più ampio. Il risultato dell'artista non coincide mai con le intenzioni dello spettatore in quanto chi crea non è mai pienamente cosciente dello scarto fra la propria intenzione e a realizzazione che si compie nell'incontro con il pubblico. La metafora della partita a scacchi da giocare con lo spettatore riprende l'altrettanto efficace metafora del *colin maillard cerebral* di cui parlava Jarry in *Linteau*. Come già accennato in precedenza, Brunella Eruli accosta le macchine celibi di Duchamp ad alcuni personaggi dell'universo jarryano come le *Sûrmaie* e *Messaline*. L'espressione "macchine celibi"²³² è legata all'opera *La Mariée mis à nu par ses célibataires, même*, meglio nota come *Le Grande Verre*. Il tentativo di Duchamp era «rappresentare gli esseri umani come se fossero macchine e le emozioni umane come forze fisiche²³³». Realizzata fra il 1915 e il 1923, l'opera consiste in un grande vetro doppio e stretto in una cornice d'acciaio. *Le Grand*

²²⁸ Picasso custodì gelosamente il revolver di Jarry a cui dedicò un ritratto nel 1914. Rimando all'appendice iconografica.

²²⁹ Cfr. Alessandro Del Puppo, *Duchamp e il dadaismo*, Firenze, Il Sole 24 ore Libri, p. 9.

²³⁰ *Ivi*, p. 19

²³¹ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 10.

²³² L'espressione indica un dispositivo che ha una contraddittoria logica di movimento meccanico e non ha una funzionalità tecnica apparente. La Eruli la riprende per descrivere il funzionamento di alcuni personaggi di Jarry, come il Supermaschio e Messalina.

²³³ Alessandro Del Puppo, *Duchamp e il dadaismo*, cit. p. 124.

Verre è suddiviso in due zone visivamente autonome: nella prima vi è la Sposa, sorta di essere biomeccanico spogliato da due uomini e nella seconda vi è la cosiddetta base architettonica degli Scapoli. L'intero dispositivo consiste nella traduzione grafica, in forme metaforiche meccaniche, del principio di desiderio che scaturisce dalla pulsione espressa dagli Scapoli convertendone le energie sessuali verso la parte superiore, il regno metaforico della Sposa. Duchamp sembra seguire il consiglio di Jarry sul '*n'importe quoi*', concentrando l'attenzione sul procedimento più che sul risultato. Questo comporta l'indifferenza ai materiali di partenza, la volontà di deformazione e il gusto dell'aggregazione eterogenea e dell'imprevisto, ponendo autore e fruitore sullo stesso piano²³⁴.

Duchamp realizzò con Man Ray un film sperimentale di grande interesse per la nostra indagine: *Anémic Cinéma*²³⁵. L'immagine in movimento aveva affascinato Duchamp già agli inizi degli anni Venti quando con Man Ray cominciò a sperimentare dei dispositivi ottici e cinetici. Il suo obiettivo era esplorare le possibilità generate da forme elementari messe in movimento²³⁶, e nel 1925 realizzò il suo primo apparecchio ottico a motore. Ciò portò alla realizzazione di *Anémic Cinéma* l'anno successivo. Il film, della durata complessiva di sette minuti, consiste in dieci dischi ottici rotanti disposti a spirale. Sopra di essi sono impressi dei *jeux de mots* squisitamente duchampiani²³⁷. Con i suoi dischi rotanti Duchamp si propone di raggiungere il punto in cui l'illusione della profondità o del rilievo, ottenuta con la spirale rotante, produce a sua volta l'illusione di cerchi concentrici in superficie. Alle spirali, con il loro effetto di profondità e rilievo, si alternano le scritte, con il loro effetto di superficie. Lo spettatore viene così costretto a un

²³⁴ Cfr. B. Eruli *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit. p. 8.

²³⁵ Film scritto e diretto da Duchamp in collaborazione con Man Ray. Duchamp per l'occasione si firmò come Rose Sélavy, suo pseudonimo in abiti femminili. Il titolo stesso del film è un anagramma. Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 12.

²³⁶ Cfr. Alessandro Del Puppo, *Duchamp e il Dadaismo*, cit. p. 259

²³⁷ I *jeux de mots* impressi sui rotorilievi sono nove e si tratta di scioglilingua che ben si prestano all'effetto ipnotico del movimento circolare. «Inceste ou passion de famille, à coups trop tirés» (Incesto o passione di famiglia, tirati a colpi eccessivi) o «Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis» (Schiviamo i lividi degli eschimesi con squisite parole) sono degli esempi.

continuo passaggio dall'illusoria tridimensionalità alla superficie in cui sono tracciati i *jeux de mots* che accompagnano l'effetto ipnotico²³⁸. Duchamp, l'uso del cinema, per quanto episodico, trova una motivazione precisa. Esso diventa macchina che congiunge gli opposti: il movimento circolare dell'apparecchio di proiezione si tramuta nella linearità della successione a scatti dei fotogrammi; la profondità e il rilievo si appiattiscono in superficie e viceversa. Nei dischi ottici rotanti che creano immagini ipnotiche del suo film, sembra di scorgere la spirale patafisica della *gidouille* di Père Ubu. Uno spunto per soffermarsi su altri movimenti patafisici legati al mondo del cinema. Pietro Baj, figlio di Enrico sul quale ci soffermeremo nelle prossime pagine, ha dedicato un interessante articolo a proposito²³⁹.

Baj applica la patafisica al cinema, specificando in partenza, che un cinema patafisico *tout court* non esiste, o per meglio dire, non esiste un cinema patafisico volontario. Eppure la settima arte sembra essere un'arte eminentemente patafisica come nel caso delle pellicole dei fratelli Marx e di Buster Keaton. Jarry non fa cenno al cinema nei suoi scritti e morì troppo presto per occuparsi dell'arte del XX secolo. Uno dei padri del cinema, Georges Méliès con *Le voyage dans la lune* del 1902 e soprattutto *Voyage à travers l'impossible* del 1904 ricorre all'avventura, al fantastico e all'assurdo, riportando alla mente le gesta di Faustroll. Per chiarire il concetto di patafisico involontario occorre citare un passaggio dell'articolo.

Non è per nascita né per successiva presa di coscienza che l'individuo diventa patafisico; la Patafisica è l'essenza stessa del mondo, creato e increato. [...] Si intendono qui per involontari quegli atteggiamenti dell'essere e delle cose che

²³⁸ Cfr. Hans Richter *Dada, arte e antiarte*, cit., p. 121

²³⁹ Pietro Baj, *Movimenti patafisici* in *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, Catalogo della mostra a Palazzetto Eucherio San Vitale parco ducale, Parma 23 settembre-22 ottobre 1995, Parma, Battei, 1995, pp. 77-84.

prescindendo dalla coscienza dell'essere rivelano comunque la loro stretta discendenza dalle soluzioni immaginarie²⁴⁰.

In questo senso un regista come Buster Keaton è sicuramente un patafisico. Basti ricordare la famosa sequenza di *Sherlock jr.* del 1924²⁴¹ : Buster sale sul palchetto del cinema, penetra nel fascio di luce del proiettore e improvvisamente si trova a far parte del film, ma non del tutto. Si trova in mezzo a una strada e subisce passivamente i cambiamenti. Altre espressioni più dirette della patafisica applicata al cinema sono il già citato *Anémic Cinéma* di Duchamp e *Le sang d'un poète* di Jeanc Cocteau. Nel 1952 Enrico Baj realizza in super8 *Esperimento di film Nucleare*, in cui i colori si combinano disegnando inquietanti giduglie atomiche come segno di protesta. La Patafisica ha permeato di se molte opere cinematografiche, soprattutto in quei film liberi dalla schiavitù di un sistema produttivo eccessivamente legato a leggi economiche, realizzati da autori che hanno dato libero sfogo al loro processo creativo. Anche il cinema di animazione tributò Jarry e la patafisica nel ciclo di film diretti da Jan Lenica negli anni Settanta che raccontavano le peripezie di Ubu. Da queste esperienze, seppur solo accennate, si evince l'importanza di Jarry nell'arte del Novecento. Molto amato da tutti quei movimenti che hanno segnato una rottura con la tradizione, Jarry è diventato il nome tutelare della modernità. Con la sua opera fu il primo a sovvertire i valori, ponendo al centro l'eterogeneo, lo scarto, il rifiutato e l'inassimilabile, in una parola la *merdra*, da citare rigorosamente con quella *r* di troppo.

Conosciamo meglio da vicino una delle personalità di spicco del pantheon patafisico: Enrico Baj, il patapittore che diffuse la scienza delle soluzioni immaginarie in Italia.

²⁴⁰ Enrico Baj, *La Patafisica*, Milano Abscondita, 2009, p. 31.

²⁴¹ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 13.

3.2. Imago ergo sum: Enrico Baj e Jarry

La patafisica è una simulazione, un salvacondotto, un salvavita indispensabile alla sopravvivenza psicologica dell'immaginario²⁴².

Nato a Milano nel 1934, Enrico Baj fu uno dei protagonisti delle avanguardie degli anni Cinquanta, fondando il movimento nucleare, che fu una delle tendenze artistiche del periodo. Il movimento, innovativo da un punto vista formale quanto ideologico, si distinse per l'apertura a instaurare contatti e collaborazioni con i maggiori artisti e intellettuali italiani, come Lucio Fontana e Piero Manzoni, ed europei come Max Ernst e Marcel Duchamp. Delle attività di quegli anni, oltre alle mostre personali e collettive in Italia e nel resto d'Europa, meritano di essere ricordati *Il Manifesto della Pittura Nucleare* del 1952 e *Contro lo stile* del 1957, che ebbero una enorme risonanza per l'opposizione alla ripetitività sistematica del formalismo²⁴³.

I nucleari vogliono abbattere tutti gli 'ismi' di una pittura che cade invariabilmente nell'accademismo. Vogliono reinventare la pittura disintegrandone le forme tradizionali. Nuove forme dell'uomo possono essere trovate nell'universo dell'atomo e nelle sue cariche elettriche. Non siamo in possesso della verità che può essere trovata solo nell'atomo. Siamo coloro che documentano la ricerca di questa verità.²⁴⁴

L'ironia dissacratoria e il gusto per la parodia da un lato e dall'altro le figurazioni nucleari emblema dell'angoscia post- Hiroshima, sono le cifre

²⁴² Enrico Baj *La Patafisica*, cit. p.22.

²⁴³ *Ivi* p.109.

²⁴⁴ Enrico Baj, *Manifesto della pittura nucleare*, citato in Enrico Baj, *La Patafisica*, cit., p. 122.

ricorrenti nella pittura di Baj. La prima fase, quella degli specchi, delle dame e dei meccani, rappresenta quel filone ludico in cui prevale il piacere di fare pittura con ogni sorta di materiali, con una pulsione combinatoria che sfrutta ogni possibilità che la tecnica del collage consente. L'incontro con Jarry e la Patafisica avviene nel 1959 quando Baj trascorre diverso tempo a Parigi ed entra in contatto con il Collège de 'Pataphysique. Ubu feconda sin da subito l'immaginazione del pittore milanese: la creatura di Jarry rappresenta per Baj quegli elementi quali l'eresia, la satira, la contestazione, la distruzione, la derisione del potere, che saranno le cifre della sua produzione.

Nel 1963 fonda l'Institutum Pataphysicum Mediolanense a Milano, alla presenza di Raymond Queneau e il Barone Mollet, vice curatore del Collège parigino. L'intento era quello di diffondere la Patafisica in Italia, in quanto terra dove gli opposti coesistono e il *clinamen* trova il suo habitat naturale.²⁴⁵

Rientrato in Italia, pensai di introdurre tutte quelle patafisicherie, qui spesso equiparate a lazzi goliardici o a battute grossolane. In effetti l'Italia è già abbastanza patafisica di per sé, nella pratica più che nella grammatica, dato che inventa quotidianamente le proprie soluzioni immaginarie. Comunque con Queneau e con il beneplacito del Barone Mollet, già segretario di Apollinaire e poi Curatore Supremo del Collegio, si decise di fondare l'Istituto Patafisico Milanese, e di organizzare alla Galleria Schwarz una patamostra, con opere di Miró, Duchamp, Ernst, Fontana, Jorn, Man Ray e molti altri. La sera del 3 marzo 1964 alla Trattoria del Soldato d'Italia a Brera, al lume di candele verdi, aveva luogo il banchetto convocato per la fondazione dell'Istituto Patafisico Milanese²⁴⁶.

A differenza del Collège parigino, l'Istituto Patafisico Milanese non ha abbonati e non pubblica testi, bensì organizza eventi per la promozione e la

²⁴⁵ Enrico Baj, *La patafisica*, cit. p. 86.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 114.

diffusione della scienza delle soluzioni immaginarie, proponendosi come un'associazione liberamente fortuita. L'evento più significativo è stata senz'altro la mostra che si è tenuta al Palazzo Reale di Milano nel 1983. Curata dallo stesso Baj insieme a Brunella Eruli e Vincenzo Accame, la mostra *Jarry e la Patafisica*, consisteva in trecentocinquanta quadri e oltre cinquecento documenti rari che coprivano un arco temporale che partiva da Van Gogh, Gauguin, Mallarmé, Lautrec fino a Picasso, Duchamp, Ernst e lo stesso Baj. Finalmente Ubu entrava nei palazzi di sua competenza. Il grande evento, precedentemente scartato dalla Francia, rappresentò l'apice dell'attività di divulgazione della Patafisica da parte di Baj che tuttavia portò pedissequamente avanti fino alla sua morte. Propose per Umberto Eco, Dario Fo e Edoardo Sanguineti la nomina a Satrapi del Collège, nomina che venne ratificata a Parigi nel 2001 a casa del Trascendente Satrapo Fernando Arrabal. A Umberto Eco dedicherà un articolo dall'emblematico titolo *L'Eco della Patafisica*, dove ripercorre le tappe che hanno portato il patasemiologo alla corte di Ubu.

La sua propensione per la scienza delle soluzioni immaginarie già fu palese quando nel novembre del 1982 pubblicai da Bompiani un saggio sull'argomento. Umberto partecipò alla presentazione del libro alla libreria Cortina, allora sita in piazza Cavour, e nel suo intervento ricordò come Alfred Jarry, inventore di quella scienza, in punto di morte aveva chiesto non un *curé*, ma un *cure-dent*. Non aveva cioè rinunciato al gioco delle parole tra prete (*curé*) e stuzzicadenti (*cure dent*), antepo-
nendo all'estrema unzione la pulizia dentale²⁴⁷.

Musa e linfa vitale delle sue opere, la Patafisica influenza l'indole di Baj in maniera subliminale, ben prima del già citato incontro avvenuto nel 1959. «Gli uomini praticano la Patafisica spesso senza saperlo»²⁴⁸, diceva.

²⁴⁷ Enrico Baj, *L'eco della patafisica*, in *Patafisica*, cit. p. 94.

²⁴⁸ Enrico Baj, *Signori e Signore, Ubuisti!* in *Patafisica: la scienza delle soluzioni immaginarie*, cit. p. 21.

Nelle sue prime opere risalenti agli anni Cinquanta è già evidente quella pulsione creativa tesa fra ironia e pseudoscienza in una pittura di deflagrazioni e figure embrionali che rimandano all'ambivalenza del progresso scientifico: da una parte il potere distruttivo e dall'altra la spinta progressista²⁴⁹. Nelle opere di questa fase comincia ad apparire la spirale, vicina alle suggestioni pittoriche del movimento Cobra ma essenzialmente riferita alla *gidouille* di Père Ubu, simbolo della Patafisica. Essa ritornerà nel 1952-53 nel ciclo di incisioni realizzate per il *De rerum natura* di Lucrezio, dove Baj rivisita il concetto di *clinamen* per indagare sulla fisica atomica. Sempre da Jarry eredita la passione per i mostri: Baj inventa creature spaziali che invadono e distruggono il pianeta. Si tratta del ciclo degli ultracorpi a cui è stata recentemente dedicata una mostra ad Aosta.²⁵⁰

I mostri sono prodigi della natura voluti dalla divinità per meglio fare risaltare l'armonia del cosmo, esistono per rivelare e insegnare qualcosa di sconosciuto agli esseri cosiddetti normali. Come notato da Umberto Eco «deformare non vuol dire bestemmiare la perfezione del creato: come ci insegnano i teologi, Sant'Agostino in testa, anche i mostri sono voluti da Dio per celebrare l'armonia del mondo, sia pure in contrasto.»²⁵¹ Una filosofia della composizione che riprende quel gusto per l'accozzaglia di materiale eterogenei che caratterizzò la produzione di Jarry. Il cosmo di Baj si popola di esseri ancora umani ma solo perché hanno assunto dall'umanità l'attitudine a prolungare la natura con la cultura, ovvero l'arte è scimmia di Dio. Quello che però caratterizza i mostri di Baj è che essi, non sono eccezioni, attentati all'ordine naturale, per far meglio risaltare la bellezza e l'armonia del resto. Il mondo di Baj è quindi onniteratologico, vale a dire che esso

²⁴⁹ Angela Sanna, *Patafisica di Baj*, citato in Enrico Baj, *La Patafisica*, pp. 99-108, cit. p. 102.

²⁵⁰ Enrico Baj. *L'invasione degli ultracorpi* al Museo Archeologico Regionale di Aosta, 10 giugno- 9 ottobre 2016. L'esposizione è stata curata da Chiara Gatti con la collaborazione di Roberta Cerini Baj.

²⁵¹ Umberto Eco, *Quattro tesi insostenibili che si sostengono sulle teste di Baj*, in *Baj: dal generale al particolare*, Milano, Fabbri, 1985, pp. 161-163, citazione a p. 162.

considera scorie, anomalie, imperfezioni elementi come l'Apollo del Belvedere, la Venere di Milo e Sophia Loren²⁵².

Baj ironizza sulla paranoia e la paure dei terrestri per un'imminente invasione: in opere come *L'invasion de la Suisse*, *La bella e i mostri*, *Paesaggio sul lago con extraterrestri*, *Arrivano i dischi volanti*²⁵³, Baj disegna dischi volanti, figure buffe quanto mostruose, che si rifanno alla *inépuisable beauté* di cui parlava Jarry sulle pagine dell'«Ymagier»²⁵⁴. Il mostro è un elemento costante nel pensiero di Baj, in quanto fervido di soluzioni, e compare sin dagli esordi. L'Ultracorpo è una creatura antropoide, un'invenzione frutto di una scienza cosmica ancora misteriosa, ed si fa allegoria di una vita oltre la conoscenza, capace di spaziare da un microcosmo cellulare a un macrocosmo extra-terrestre. Baj in questa figura, di cui scrisse anche Breton in *Le Surréalisme et la Peinture* del 1965, fonde i nuovi miti della fantascienza e lo specchio di un malessere diffuso nella quotidianità e nei ritmi abituali della classe media. L'immaginario e il fantastico fanno da contrappunto alla critica della contemporaneità, all'uso eccessivo delle tecnologie, alla robotizzazione dell'uomo nella società nonché alla riduzione dell'arte a moda. Una creatura mutante che prese anima e corpo nella riflessione di Baj, non solo come veicolo di amara ironia, motivo iconografico di un humour (noir) spontaneo, ma anche come metafora di timori profondi, di paure inconsce, da una parte legate al rischio contingente di una guerra nucleare, dall'altra segnate da uno spettro più recondito e universale come la paura dell'ignoto e la consapevolezza di non conoscere le origini della vita.

Ubu è uno dei personaggi più visitati da Baj nell'arco della sua lunga carriera. Alla creatura di Jarry dedicò una scultura in bronzo che campeggia solenne sul lungomare di San Benedetto del Tronto, intitolata *Il saluto di Ubu*, offrendo una versione colorata e giocosa del mostro di Rennes. Baj si unisce ad una folta schiera

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 14.

²⁵⁴ Cfr. Angela Sanna, *Patafisica di Baj*, cit. p. 103

di artisti che hanno offerto svariate raffigurazioni del satirico e grottesco personaggio: Max Ernst lo disegna più volte all'inizio degli anni '20 (il suo più famoso è l'*Ubu Imperator*²⁵⁵ del 1923, emblema del potere arroccato su sé stesso) e Joan Mirò, Satrapo del Collège de 'Pataphysique, ne esalta la sfera infantile in numerose opere (tra le tante *Ubu Roi*, 1966). Se per Jarry, Ubu era la rappresentazione della grottesca idiozia del potere, in Baj il mostro marionetta diventa l'arma per mettere in dubbio codici e comportamenti tipici del mutamento antropologico che la società dei consumi ha innescato. Nell'arco della sua carriera Baj non trascurò l'impegno civile, conservando tuttavia un atteggiamento patafisico, come nel caso di Giuseppe Pinelli, ferroviere anarchico, ucciso nei locali della Questura di Milano nel 1969, cui dedicò una delle sue opere più famose *I funerali dell'anarchico Pinelli*²⁵⁶.

L'impegno, ovvero l'attaccamento, la partecipazione e lo zelo con cui si pensano e si fanno le cose non esclude la patafisicità. Anzi, questa è di gran sostegno e non va affatto messa da parte nell'accingersi a opere che implicino un coinvolgimento forte. La Patafisica ti aiuta a riflettere meglio di altri sistemi di pensiero perché ha qualcosa in più, perché include in sé il senso del paradosso, la valutazione dell'assurdità e il gusto dell'ironia. Se quindi mi metto a fare un'opera di impegno civile come il Pinelli, è proprio per evitare il serio e il retorico che avrò bisogno di maggior patafisicità diffusa a mo' di spray su tele cavalletti e colori²⁵⁷.

Questa affermazione dimostra come la Patafisica si sia spinta ben oltre Jarry, che non si distinse mai per un l'impegno civile. La Patafisica in Baj è prima di tutto un atteggiamento, una maniera di vedere e muoversi nel mondo. Brunella Eruli, con cui Baj allestì la storica mostra milanese del 1983, ha indagato da vicino il rapporto iconografico fra Jarry e il patapittore, in particolar modo concentrandosi

²⁵⁵ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 15.

²⁵⁶ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 16.

²⁵⁷E. Baj, *La Patafisica*, cit. p. 58.

sui Meccano. Baj riprende alcuni temi iconografici ricorrenti nel mondo jarryano, piegandoli al proprio gusto, come la tecnica del collage che gioca sulla dissonanza, la rottura e il contrasto, a cui si riferisce Jarry nell'«Ymagier» riferendosi a quelle figure mostruose, come la Chimera e il Centauro che rendono possibile il trionfo dell'eterogeneo²⁵⁸. A questo proposito scrive Eruli: «L'aspiration à l'harmonie et à l'équilibre une fois liquidée, l'ironie plane avec son rire vengeur, Jay et Barry, accueillent la dissonance avec le même liesse²⁵⁹». Negli ultracorpi di Baj ritorna il concetto di mostro jarryano come manifestazione di infinite possibilità e nuovo genere di bellezza. Nell'*Apocalisse* vi sono forme terribili, protuberanze e proliferazioni, strane saldature carnali, *gidouilles*, spirali, tutti elementi che sembrano minacciare lo spettatore²⁶⁰. Come in Jarry, il rigore scientifico non disegna il gioco, il paradossale, e la passione per le insidie che deformano la realtà²⁶¹.

L'apice dell'influenza esercitata da Jarry in Baj è da cogliere nello spettacolo tratto da *Ubu Roi*²⁶², diretto dal regista e marionettista Massimo Schuster²⁶³. Baj restituisce Ubu al mondo delle marionette dal quale era disceso, costruendo oltre cinquanta marionette in meccano. Lo spettacolo, un frenetico one-man show, girerà tutto il mondo per dodici anni, facendo di Schuster uno dei più noti esponenti del teatro di figura internazionale. L'humour massacrante di Jarry trova una eco sicura nelle parate e nelle serie dei Meccano di Baj: personaggi strampalati e insoliti come una fantasia sfrenata e allucinante che rimanda a Bosch.²⁶⁴ Brunella Eruli, nel catalogo dello spettacolo *Ubu Roi* del 1985, accosta la figura del

²⁵⁸B. Eruli, *Le monstre, la colle, la plume*, da *Humain non Humain*, in «Puck. L'avantgarde et les marionnettes» n. 20, 2014, pp. 147-156, citazione a p. 148.

²⁵⁹ B. Eruli, *Le Meccano des généraux*, cit., p. 160.

²⁶⁰ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n°17.

²⁶¹ *Ivi*, p. 159.

²⁶² Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 18.

²⁶³ Massimo Schuster (1950) regista e marionettista, nonché Membro del Collegio di Patafisica, è decorato dell'*Ordine della Grande Giduglia* dall'*Institutum Pataphysicum Mediolanense*. È stato inoltre docente presso l'*Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette* di Charleville-Mézières.

²⁶⁴ Cfr. Gerard Georges Lemaire, *Metaphore Mecanique*, in *Baj: dal generale al particolare*, pp. 35-41.

Meccano di Baj al meccanismo del mostro. Il meccano sembra riassumere infatti le strategie di scomposizione e ricomposizione dell'universo di Jarry.

Le Meccano- tout comme le monde- est une masse de pièces incohérentes. Les choches ne s'arragent qu'avec une bonne dose de vis et de boulons, au propre et au figuré: telle est sa morale. Rejeton d'une lignée d'ingénieurs, Baj nourrit une ambivalence prévisible à l'égard de cette catégorie. Adulte, il est retourné à la boîte de Meccano, mais pour construire des machines compliquées et sans aucune utilité, ou bien des personnage fixés à la plat sur fonds de tissu²⁶⁵.

I modellini, utilizzati come marionette, sono composte da barrette metalliche tenute insieme da viti e bulloni che rinviano all'alfabeto meraviglioso, quale strumento per penetrare la matrice del linguaggio. Baj, come fece quattrocento anni prima l'Arcimboldo²⁶⁶, suo illustre concittadino, con le sue eccentriche composizioni, combina e stravolge le funzioni degli oggetti per creare figure aperte a molteplici possibilità e interpretazioni. Le grandi sculture in meccano che riproducono tutti i personaggi della pièce, Père Ubu, Mère Ubu, Bordure, il *cheval à phynance*, i nobili, il re polacco Veneceslao, diventano robot che rinviano alla moderna società post- industriale, quale metafora dell'uso indiscriminato delle tecnologia, della robotizzazione dell'uso nella società attuale. Un concetto che Baj espresse già agli inizi della sua carriera con i manichini.

I manichini avanzano, si affermano, sono un popolo, una folla indeterminata che ha perso o forse che non ha ancora un'espressione, una identità: forme umane che

²⁶⁵ B. Eruli, *Le Meccano des generaux*, cit. p. 157.

²⁶⁶ Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), pittore milanese celebre per i suoi quadri che rappresentano volti ottenuti accostando frutti, fiori, pesci, libri e altri oggetti. Ottenne grande fortuna e prestigio alla corte degli Asburgo a Vienna e a Praga. Venne riscoperto dai surrealisti negli anni Trenta, che nelle sue "teste favolose" videro un'anticipazione della loro arte.

stanno uscendo dal bozzolo, larve che tentano i primi movimenti, i primi gesti, in una sorta di mattino²⁶⁷.

I manichini in Baj sono la metafora della tragedia del mondo moderno all'indomani dell'Apocalisse che si consuma nelle megalopoli che hanno privato l'uomo della propria identità. I Meccano di Baj, a quasi cento anni dalla nascita di P.H. sui banchi del liceo di Rennes, poi divenuto Ubu a teatro, sono annoverati fra le migliori rappresentazioni del mostro di Jarry. Essi restituiscono al pubblico una versione che rispetta le origini ma tiene conto anche di tutto ciò che ha questa figura grottesca ha ispirato, come il concetto di ready made lanciato da Duchamp, ripreso nella rappresentazione di Massimo Schuster. Il rapporto con la materia richiama quell' *absolu-ment* enunciato da Messalina e da Emmanuel Dieu: la verità assume forme plurali, polisemiche e di conseguenza il rapporto dell'artista con la materia assume declinazioni diverse dall'ordinario e dal conosciuto. Entra in campo l'ignoto, ciò che sfugge, l'extraterrestre.

Les monstres de Baj, les Ultracorps que nous tombent sur la tête au beau milieu d'un pique-nique ou qui se glissent dans les lits au beau milieu d'ébats érotiques, semblent anticiper certains films de catastrophe actuels [...] qui semblent les premiers étonnés d'avoir atterri dans un cadre domestique; mais dans la toile de matelas, le papier peint, se sont stratifiés sentiments étouffés, idées recues, haines inexprimées, violences tues, crimes consentis, viols cachés, qui ont transformé la toile en espace de l'iconostase, pour annoncer la venue de l'extraterrestre, le triomphe de l'hétérogène. Le monstre parfois prend des formes apparemment normalisées²⁶⁸.

²⁶⁷ Pietro Bellasi, *Dalle gesta ai gesti*, Catalogo Mostra Baj, 1951-2003, a cura di Martina Corgnati, Milano, Skira, 2003, p. 169.

²⁶⁸ B. Eruli, *Des ultracorps absolument normaux*, da *Humain non Humain*, «Puck. L'avantgarde et les marionnettes» n. 20, 2006, pp. 171-174, citazione a p. 173.

La novità del mostro di Baj è da rintracciare proprio nella normale quotidianità in cui essi sono immersi: gli Ultracorpi sono la metafora perfetta dell'alienazione e dello smarrimento in cui è piombata la società tecnologica contemporanea. La poetica della deformazione rappresenta ancora una volta il *fil rouge* che lega le esperienze di Jarry e Baj.

Fino alla sua morte, avvenuta nel 2003, Enrico Baj si è sempre distinto per la sua attività di diffusione della Patafisica, quale ricetta di benessere. «La Patafisica non è un sistema di salute pubblica o di salvezza mistica. Eppure offre dei vaccini altamente immunizzanti»²⁶⁹, scriveva invocando l'applicazione della scienza delle soluzioni immaginarie a ogni aspetto dell'esistenza umana. Per Baj il concetto di verità è la più immaginaria fra tutte le soluzioni. Interpretando in chiave patafisica il mito di Platone, si potrebbe dire che l'uomo che si libera delle proprie catene è colui che, uscendo dalla caverna degli -ismi, della scienza delle leggi universali scopre davanti ai suoi occhi un mondo da reinventare con libertà, ironia e creatività. Baj ha fatto della Patafisica un'arte, bandendo ogni spirito di serietà dalle proprie opere. Allo stesso tempo non sprofonda nel non-sense: Baj non rinuncia a giocare col fuoco con il suo humour che non risparmia critiche virulente, collocandosi al di là della caricatura e camminando sul filo del nichilismo. Nella sua lunga attività di incisore, pittore, scultore e collagista vi è tutto l'arsenale jarryano, ubuesco, faustrolliano e patafisico, seguendo alla lettera il comandamento enunciato da Jarry in *Être et Vivre*: «L'Être est Génie: s'il n'éjacule point, il meurt»²⁷⁰. Le smisurate possibilità della lente jarryana con cui vedere il mondo e dare vita ad esperienze patafisiche in terra italiana, che grazie a Baj divenne il centro dell'assurdo e del paradosso, dell'improbabile e pertanto il regno della Patafisica e territorio prediletto da Ubu e Faustroll²⁷¹.

²⁶⁹ E. Baj, *Signori e signore, Ubuisti!* in *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie* [...], cit. p.23.

²⁷⁰ A. Jarry, *Essere e vivere*, cit. p. 73.

²⁷¹ E. Baj, *Signore e Signori, Ubuisti*, cit. p. 21.

In questo senso l'attività del Teatro delle Albe di Ravenna, a cui verranno dedicate le prossime pagine di questa indagine sulla Patafisica applicata, occupa una posizione di primo piano. Per oltre dieci anni, la compagnia ravennate, illuminata dalla luce verde di Jarry, ha contribuito alla diffusione dell'epopea ubuesca in Italia e non solo.

3.3. Dalla Bretagna alla Romagna: il Teatro delle Albe e Jarry

Percorrendo il lungo cammino delle Albe, si rimane colpiti dalla costanza con la quale hanno mantenuto la loro prima direzione: muoversi verso una trasformazione radicale della vita, parola che oggi sembra avere un significato esitante tra la quadricromia e il prozac. Il nome scelto annunciava già la direzione; si va verso il risveglio, il rinnovamento, indicando anche alcuni nomi tutelari: Verhaeren, autore fiammingo oggi dimenticato, che esalta la modernità e Mejerchol'd che nel 1921 a Mosca, sceglie proprio *Le Albe di Verhaeren* (scritto nel 1898) per inaugurare il suo teatro rivoluzionario. E così, le giovani Albe, che all'epoca si chiamavano "Albe di Verhaeren", dopo aver incontrato Verhaeren e Mejerchol'd, aver definito il loro progetto di cambiare il teatro, trasformare lo spettatore con lo scopo neanche tanto segreto e giovanilmente utopico di cambiare la vita, accompagnati da questi e altri amuleti, sono andate incontro a Jarry e al suo alter ego Ubu re. Scoprirono un vulcano che non era affatto spento e aspettava solo che qualcuno si affacciasse al suo cratere per aprire nuovi varchi alla sua lava. Entrare nel cerchio (o meglio, nella spirale, nella giduglia) di Jarry significa lasciare ogni speranza di facile consolazione²⁷².

Così Brunella Eruli presentava l'incontro del Teatro delle Albe con Jarry nella prefazione di *Suburbia*, ultima tappa del lungo *perhindérion* intrapreso da Marco Martinelli e Ermanna Montanari in compagnia di Père Ubu. Il Teatro delle Albe nasce nel 1983 a Ravenna ma è solo nel 1996, esattamente cento anni dopo la prima rappresentazione di *Ubu Roi* al Théâtre de l'Œuvre che cominciò a prendere piede l'idea di portare Ubu in Romagna. Le Albe erano impegnate con l'allestimento dello spettacolo *All'inferno*, tratto da alcune commedie di Aristofane, anch'egli eccellente patacessore, quando Martinelli comincia a immaginare Père Ubu e Mère Ubu trasfigurati in Pêdar Ubu e Mêdar Ubu.

²⁷² B. Eruli, *Le Albe costanti*, [...] cit. p. 11.

Abbiamo cominciato a pensare a un Ubu in Romagna all'inizio del 1996. Avevamo altri progetti in cantiere, in estate avrebbe debuttato *All'inferno*, montaggio-reinvenzione di alcune commedie di Aristofane, ma lettura di *Ubu roi* ci aveva sorpresi. Immaginavamo Père Ubu e Mère Ubu, parlare con le maschere dialettali che Marco aveva creato in passato per Ermanna e Luigi Dadina. Ne emergevano, terragni, ammirevoli, i profili: li sentivamo parenti. Ermanna tradusse in romagnolo la prima scena del testo, la tentazione, e l'aderenza del dialetto romagnolo alla lingua immonda di Jarry sembrò rivelatrice. Cominciammo a portarci dietro Pêdar Ubu e Mêdar Ubu, e la fotografia in bianco e nero di Alfred Jarry in bicicletta; e dentro la sua opera e vita, una volta debuttato l'Aristofane, ci buttammo a capofitto²⁷³.

Nel giugno 1998 le Albe mettono in scena *Perhindérion* “ trittico peregrinante” e qualche mese più tardi, a dicembre, *I Polacchi*, con il significativo sottotitolo “ dall'irriducibile *Ubu* di Alfred Jarry”. I sottotitoli, come ha notato Brunella Eruli²⁷⁴, sono importanti perché rivelano l'atteggiamento con cui la compagnia si è approcciata all'autore. *Perhindérion* ha una struttura a spirale: gli spettatori- pellegrini avrebbero peregrinato appunto attraverso il Teatro Rasi di Ravenna, ritrovandosi infine al punto di partenza. Suddiviso in tre “ante”, lo spettacolo itinerante cominciava fuori dal teatro, con gli spettatori che assistevano all'arrivo di Jarry, interpretato da Alessandro Bonoli, in bicicletta, esattamente come venne immortalato nella famosa fotografia scattata al Falansterio²⁷⁵. Ad attenderlo c'è sua madre, incastonata nella facciata del teatro-chiesa²⁷⁶, a cinque metri di altezza. La successive ante erano direttamente ispirata all'*Amour Absolu*, ed era incentrata sull'amore incestuoso tra la madre Varia e il figlio Emmanuel. In un gioco di rimandi fra Bretagna e Romagna, Martinelli inserisce in questo trittico

²⁷³ Marco Martinelli, *Jarry 2000 [...]*, cit. p. 9.

²⁷⁴ Cfr. B. Eruli, *Frammenti di paesaggio romagnolo con struzzi*, in Marco Martinelli, *Jarry 2000*, cit. p. 119.

²⁷⁵ Rimando all'appendice iconografica. Fig. n° 20.

²⁷⁶ Il Teatro Rasi sorge nell'ex chiesa monastica di Santa Chiara, fatta erigere nel 1250 da Chiara Da Polenta. In fondo al palco è visibile l'abside medievale.

parti del suo testo *Bonifica*, che aveva debuttato dieci anni prima e aveva come argomento il rapporto fra madre e figlio, e la Madonna greca dei lidi acquitrinosi del mare Adriatico, come contrappunto alla Sant'Anna delle paludi bretoni²⁷⁷. Grande importanza viene rivestita dalla musica, fondamento dello spettacolo-pellegrinaggio: da Bach suonato dalla banda, al rumore delle onde registrate, il dialetto di Varia, il canto di Mahler, il liscio romagnolo fino al rumore della bicicletta di Jarry sulle fronde del pioppo antistante al Rasi. Tutti elementi che sottolineano l'alchimia fra tempi e spazi diversi.

Il tempo non esiste, il pellegrinaggio non ha inizio né fine. Madre e Figlio antichi come le statue di una facciata romanica, oppure proprietari di uno stabilimento balneare sull'Adriatico alla fine del nostro secolo, oppure sepolti in un argine dell'anno Mille: ci sono tutti contemporanei²⁷⁸.

Un trattamento che riprende l'*absolu-ment* jarryano e che ritornerà anche nell'allestimento dei *Polacchi*, che cominciò in estate subito dopo l'ultima replica di *Perhindérion*. Come rivelato da Martinelli, la prima preoccupazione dello spettacolo era aggredire il teatro in quanto museo, portando il pubblico in uno scenario fantastico e surreale, quella Polonia, *nulle-part* che può essere ovunque e che infine diventa il museo in cui assistere alle malefatte e le peripezie di Pêdar Ubu.

Jarry trasforma la scena come un alchimista: i personaggi a tutto tondo del teatro ottocentesco vengono spogliati da ogni psicologia, vengono resi maschere, marionette, icone impazzite di un teatro che recupera radici antiche, sacre e comiche, come in quell'Aristofane che il giovane avanguardista riteneva il proprio modello. Per far deflagrare la forma Museo, il luogo dei fantasmi e dei morti, Jarry realizza non tanto una "messa in scena", quanto una "messa in vita", ponendo lo spettatore

²⁷⁷ Cfr. Teatro delle Albe, *Jarry 2000 [...]*, p.11

²⁷⁸ *Ivi*, p.27.

davanti alla propria caricatura grottesca. I miei *Polacchi* cercano, a loro volta, non tanto di mettere in scena il testo di Jarry, quanto di ripercorrerne la genesi, di mostrarne i nodi originari essenziali, ricostruendo l'universo magmatico-adolescenziale che tale partitura drammaturgica ha generato, che ha prodotto quelle maschere comiche e sanguinolenti²⁷⁹.

Perciò nel prologo viene appunto descritto l'ingresso al Rasi come fosse l'ingresso in un museo della memoria, quello della classe del liceo di Rennes che diede vita all'epopea di P.H., divenuto poi *Ubu Roi*. La musica che accompagnava l'ingresso nel museo era *Pipeline*, un pezzo techno che attaccava con il suono di cornamuse, in omaggio all'origine celtica di Jarry, per tramutarsi in musica da discoteca. La partitura musicale includeva Bach, polka, Brahms e cori da stadio. Se in *Perhindérion* lo spettatore era un pellegrino, nei *Polacchi* era un turista in visita nel museo nebbioso romagnolo e polacco a un tempo, agitato dai cori dei dodici Palotini²⁸⁰, gruppo di adolescenti reclutati dalle scuole di Ravenna che rappresentano il cuore palpitante dello spettacolo. I giovani Palotini vennero selezionati dopo un laboratorio della *non- scuola*, ossia laboratori teatrali tenuti nei licei da Martinelli a partire dal 1991, quando venne assegnata la direzione del Rasi alle Albe.

Nel settembre 1997 facemmo un laboratorio con lo scopo dichiarato di trovare giovanissimi attori-meglio, non attori- per il nuovo spettacolo delle Albe. Arrivarono da tutte le scuole di Ravenna, maschi e femmine, non escludemmo le ragazze, perché ancora non ci era chiara la natura rigorosamente maschile del Palotini, legata al fallo, il palo, il bastone di fisica. Lavorammo su alcuni cori tratti da *Ubu Cocu*. Alla fine festeggiammo sul palco l'intensa settimana con vino e miele, pasto dionisiaco, e scegliemmo dodici adolescenti, dodici come i cavaliere della Tavola Rotonda²⁸¹.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 35.

²⁸⁰ Il termine viene da *palotin*, storpiatura della parola "paladini".

²⁸¹ Teatro delle Albe, *Jarry 2000*, cit. p. 16.

I ragazzi della *non scuola* sono il pilastro dello spettacolo in quanto rivelano la direzione verso cui muove la drammaturgia di Martinelli, il cui obiettivo è andare alle radici adolescenziali del testo: l'irriverenza e l'insubordinazione tipica degli adolescenti della non-scuola a rievocava il carattere originale e scatologico de *Les Polonais* creato dai *potaches* di Rennes. Quel titolo collettivo richiama il lavoro dei creatori e il genio di Jarry, che compie, con largo anticipo, un'operazione alla Duchamp, prendendo *l'object trouvé*, la farsa studentesca nata sui banchi di Rennes e portandola sulle tavole del Théâtre de l'Œuvre otto anni più tardi²⁸².

A interpretare Père Ubu fu chiamato Mandiaye N'Diaye, griot senegalese, perfetto in quanto straniero. Il suo essere alieno e il suo idioma si abbina al Nessun Luogo ubuesco: né Africa, né Romagna, ma l'Africa nella Romagna e viceversa²⁸³. La commistione fra Africa e Romagna, giustificata da una bizzarra teoria che sostiene lo spostamento di un pezzo del continente africano finito proprio sulla costa adriatica in seguito a sconvolgimenti tellurici, si riflette sulle lingue parlate nei *Polacchi*: il romagnolo incontra il bretone, il latino e il wolof senegalese innescando un vitalissimo *pastiche*.

Gli spettatori entrano nel Teatro Rasi. Non lo sanno, ma non sono che turisti in visita a un museo. Per entrare i più devono abbassare la testa, perché la porta d'ingresso è ostruita da un telo nero all'altezza di m. 1.61. Non lo sanno, ma devono inchinarsi alla statura di Alfred Jarry. All'ingresso ogni spettatore-turista ha ricevuto un biglietto verde recante la scritta MUSEUM HISTORIAE UBUNIVERSALIS. Nell'aria, tra palco e platea, una fitta nebbia artificiale invade lo spazio. La luce è appena sufficiente per permettere agli spettatori-turisti di perdersi. Il rumore del mare, lontano. Il sipario non c'è. Dalle estremità del palco si allungano in platea, per abbracciarla, due ali di praticabili, lunghe m. 8, larghe m.1: formano, assieme al palco, una U rovesciata, un ferro di cavallo. Una passerella a forma di spada-croce,

²⁸² *Ivi*, p. 28.

²⁸³ Cfr. B. Eruli, *Frammenti di paesaggio romagnolo con struzzo*, pp. 119-122, cit. p. 121.

all'altezza delle poltrone, taglia nel mezzo la platea, ricoperta in metallo, lunga m. 7, larga m 0,50. Sulle pareti laterali della platea una scritta luminosa: MUSEUM HISTORIAE UBUNIVERSALIS²⁸⁴.

La descrizione del prologo rende perfettamente l'idea di uno spettacolo concepito in tre anni e consumato nell'arco di soli tre mesi. Il pubblico viene assediato dall'azione: lo spazio era formato da una grande U rovesciata dove si muovevano gli attori che i movimenti asserragliavano gli spettatori. La platea era divisa in due da una spada di metallo che fungeva da botola per l'arrivo di Bordure e da navicella per la fuga finale. Pêdar Ubu è un dittatore dalla pelle nera interpretato da Mandiaye N'diaye che sventola la bandiera con sopra disegnata la *gidouille*; Mêdar Ubu è una bianchissima Ermanna Montanari con indosso una tunica a metà fra una madonna e una maga spettrale, che viene cullata dai Palotini, veri protagonisti dello spettacolo, come gli adolescenti di Rennes che spernacchiando il loro professore, diedero vita a una maschera grottesca senza tempo.

Dal fondo dell'abside, nella nebbia, avanzano lentamente Pêdar e Mêdar Ubu. Lui è corpulento, ha la pelle scura di africano e un pancione sporgente, due sopracciglia verdi smeraldo disegnate sul volto, lungo cappotto militare verdebruno e pesanti anfibi ai piedi. Lei è piccola e minuta, indossa un abito bianco a forma di calla che la copre fino a piedi, volto truccato di bianco che evoca le maschere del teatro orientale e parrucca di lunghi capelli bianchi come neve, raccolti sulla nuca²⁸⁵.

Ubu diventa un museo da visitare e rivisitare, per compiere un'indagine sulla violenza della modernità in relazione alla sfera del grottesco, che accompagnerà il lavoro della compagnia anche in seguito. Le Albe porteranno Ubu a Scampia nel

²⁸⁴ Teatro delle Albe, *Jarry 2000 [...]*, cit. p. 47.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 55.

2007 con *Ubu sotto tiro*, (con gli ottanta Palotini vestiti da Pulcinella in tuta da disinfezione), a Chicago con *Mighty Mighty Ubu* e nel cuore della savana con *Ubu Buur*, spettacolo allestito nel villaggio di Diol Kadd, con un coro di Palotini senegalesi²⁸⁶. Un tour che dimostra la vitalità “ubuniversale” della sua maschera, capace di raccontare l’idiozia del potere e il sogno anarchico degli adolescenti a qualsiasi latitudine del mondo.²⁸⁷ A Chicago, nel 2005, le Albe reinventano i Polacchi in chiave hip-hop col titolo *Mighty Mighty Ubu*. Due anni più tardi, Marco e Ermanna pensarono che era venuto il momento di ricreare le maschere ubuesche in terra d’Africa, dandogli un titolo comprensibile agli abitanti del villaggio, *Ubu buur* che nella lingua di Diol Kadd vuol dire appunto “Ubu re”. E’ curioso che in dialetto romagnolo “bur” significhi “buio”, quindi scuro²⁸⁸. Il testo di Jarry è stato oggetto di continue metamorfosi che però non hanno mai snaturato la forza espressiva del mostro di Rennes, il suo significato profondo. A Belgrado le Albe recitano *I Polacchi* qualche giorno prima della caduta del regime. Nessuno osò ridere fin quando non arrivò la scena del decervellamento dei nobili da parte di Ubu, con il pubblico che commentò la scena paragonandola all’attualità. Gli spettatori serbi riconobbero nel proprio presente le repressioni del regime descritte da Jarry un secolo prima nella pièce²⁸⁹.

Nel 2006 al Rasi debutta uno spettacolo di grande interesse per la nostra ricerca: *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, riscrittura tratta da *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, commedia in tre atti di Christian Dietrich Grabbe²⁹⁰. Il testo, citato nella lista dei libri sequestrati dalla biblioteca del Dr Faustroll²⁹¹, fu di grande ispirazione per Jarry. L’autore romantico, come spesso

²⁸⁶ Cfr. Teatro delle Albe, *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta (1998-2008)*. Il libro è una raccolta di tutti gli Ubu allestiti dalle Albe.

²⁸⁷ Marco Martinelli, *Nota a Ubu Buur*, <http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=58>.

²⁸⁸ Cfr. Teatro delle Albe, *Suburbia, [...]*, cit. p. 9.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 37.

²⁹⁰ Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) Drammaturgo tedesco, innovatore del dramma classico e romantico e precursore del realismo teatrale, si rifecce ai più arditi tentativi dello Sturm und Drang di una forma drammatica aperta, che anticipa l’espressionismo e Brecht. Condusse una vita disordinata, naufragata nell’alcolismo, tanto da guadagnarsi l’appellativo di “Shakespeare ubriaco”.

²⁹¹ A. Jarry, *Gesta e opinioni del Dottor Faustroll*, cit. p. 70.

accade, ha conosciuto grande fortuna in un'epoca successiva a quella in cui nacque e scrisse. Grabbe venne annoverato nella *Zerrisseheit*, ossia venne posto «a metà fra romanticismo e realismo nei quali lo slancio dell'Ideale deve fare i conti con una caduta rovinosa nel reale²⁹²». L'argomento della commedia è un confronto serrato fra il protagonista Arsenico e il Diavolo: uno rappresenta il sapere terreno, l'altro custodisce il sapere universale. Jarry tradusse in francese il testo, apparso il 1 gennaio del 1900 su la «*Revue Blanche*», offrendo una versione frammentata dal titolo *Les Silènes*, introducendo così lo sconosciuto autore:

Grabbe Christian Dietrich, nato e morto a Detmold [...]. Misconosciuto in Francia, i dizionari ne segnalano le tragedie [...] e non menzionano la sua commedia satirica, pur celebre, che abbiamo tradotto e di cui non offriamo che alcune scene staccate, dato che le allusioni continue ai generi letterari dell'epoca la rendono poco comprensibile senza un lungo commento. Titolo di quest'opera in tre atti è: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Plaisanterie, satire, ironie et signification profonde). Rabelais ne ha preparata la translazione più concisa: " Silènes estoient jadis petites boites"²⁹³.

Evocando la figura del sileno e Rabelais, Jarry rivela l'interpretazione che dà a quest'opera: la natura del sileno oppone alla superficialità fantastica la profondità riflessiva. Il sileno è una sorta di buffone dell'Olimpo, maestro di Bacco, che possiede tuttavia il dono della profezia. Lo sguardo del padre della Patafisica va in "profondità: nell'introdurre *Gargantua*, Rabelais ci presenta il *fil rouge* che lega Grabbe, Jarry, e le *Albe*.²⁹⁴ La preoccupazione di Jarry non era fornire un'accurata traduzione letterale, bensì restituire il significato profondo dell'opera che viene accostato al "midollo sostantifico" rabelaisiano. Jarry non dà importanza

²⁹² Cristina Grazioli, *Le profondità del Grottesco: da Rabelais alle Albe*, in Marco Martinelli, *Scherzo, Satira, Ironia e Significato profondo*, Roma, Editoria e spettacolo, 2007, pp. 5- 26, citazione a p. 6.

²⁹³ A. Jarry, *O.C.*, cit. p. 697 in Cristina Grazioli, *Le profondità del Grottesco [...]*, cit., p. 16.

²⁹⁴ C. Grazioli, *Le profondità del Grottesco [...]*, cit. p.18.

all'argomento della commedia, che considera trascurabile: a lui interessa il procedimento, ciò che il testo emana²⁹⁵. La medesima operazione la effettuerà Martinelli nella sua messinscena, ignorando l'impianto drammaturgico e concentrandosi sulla decostruzione, sui lati oscuri e le falle del testo.

Scherzo, satira, ironia e significato profondo intreccia due azione differenti: la prima riprende il quasi omonimo testo di Grabbe con la vicenda del diavolo precipitato sulla Terra, l'altra presenta un focus sulla realtà aziendale della *Leben*. In cinque quadri viene mostrata la relazione annuale di questa azienda che vende corpi di ragazze in valigia²⁹⁶, quale metafora di un consumismo senza scrupoli che mercifica i corpi, all'interno di un'architettura che richiama lo stile del Ventennio. Diretta dalla perfida presidentessa Condolcezza (interpretata da Ermanna Montanari), questa società rimanda alle imprese del Terzo Reich²⁹⁷: in scena entrano manager indaffarati, ognuno con la propria valigia; si festeggia per l'aumento del fatturato e dopo ancora Condolcezza spiega i vantaggi dell'aprire un bordello in Thailandia. Infine, il manager despota, dopo aver raccontato di quella volta che Hitler progettò la prima bambola gonfiabile, rivela di essere la madre del Diavolo, riprendendo il finale del dramma di Grabbe. Una drammaturgia frammentata ma estremamente vitale, proprio come il testo originale, che restituisce quel grottesco "significato profondo", ossia quel riso agghiacciante che affiora dal testo e viene messo in scena dalla demoniaca risata di Condolcezza²⁹⁸. D'altra parte era proprio ciò a cui mirava Grabbe: alla fine della commedia l'autore stesso appare per smascherare la finzione, rivelando perciò che il dramma è aperto e che chiunque può intervenire dall'esterno della scena in maniera imprevedibile. La messinscena di Martinelli è il risultato di un processo compositivo a più mani, che rielabora i materiali trattati nelle fasi precedenti. Nonostante la diversità degli argomenti e delle scelte stilistiche, questi materiali si

²⁹⁵ *Ivi*, p. 13.

²⁹⁶ Cfr. G. Guccini, *Un dittico in tre ante*, in Marco Martinelli, *Scherzo, satira [...]*, pp. 27-40, cit. p. 27.

²⁹⁷ C. Grazioli, *Le profondità del Grottesco [...]*, cit. p. 19.

²⁹⁸ Cfr. Marco Martinelli, *Scherzo, satira [...]*, cit. p.68.

fondono armoniosamente dando vita ad un vero e proprio “multidramma” che rispetta tutti i differenti percorsi d’autore che si snodano al suo interno²⁹⁹.

Si è già anticipato come la struttura originaria di “dramma aperto” ben si addica alla reinvenzione delle Albe. Attraverso quelle fessure irrompe una dimensione politica che sfrutta i meccanismi della trasfigurazione grottesca, rinunciando a un teatro “didattico”³⁰⁰.

Un trattamento che le Albe hanno riservato agli Ubu che hanno allestito in giro per il pianeta. Lo statuto di ready made, di cui si è già discusso, d’altronde consente qualsiasi trasfigurazione formale, senza mai perdere di vista il “midollo sostantifico”, il significato profondo della pièce. Le riscritture della saga ubuesca hanno lanciato le Albe ai vertici del panorama teatrale nazionale, ma oltre al testo, da Jarry hanno ereditato anche qualcosa di ben più importante: l’atteggiamento nei confronti dell’atto creativo. L’insegnamento maggiore di Jarry è la stata la postura da assumere nella relazione con l’oggetto artistico: esso non è immobile in quanto esprime significati sempre diversi ed aleatori, il processo creativo è in movimento costante e richiede la complicità dello sguardo del lettore, dello spettatore e di chiunque fruisca di questo oggetto³⁰¹. Le Albe si sono innanzitutto appropriati del *merdre* di Ubu e l’hanno tradotto nel romagnolo *merdraza* per indagare sulle violenze della modernità, poi come gli alchimisti, hanno rimescolato materiali drammaturgici, poetici, perfino civili e politici per dare vita a opere e percorsi del tutto nuovi. Come per Jarry, anche per le Albe il processo creativo consiste nel suo possibile divenire. Vale a dire che l’opera è pura eiaculazione, è ciò che resta³⁰², mai completa nella sua forma, senza un significato fisso, in quanto essa è sempre

²⁹⁹ G. Guccini, *Un dittico in tre ante*, cit., p. 41.

³⁰⁰ C. Grazioli, *Le profondità del Grottesco [...]*, in Marco Martinelli, *Scherzo, satira* cit. p. 19.

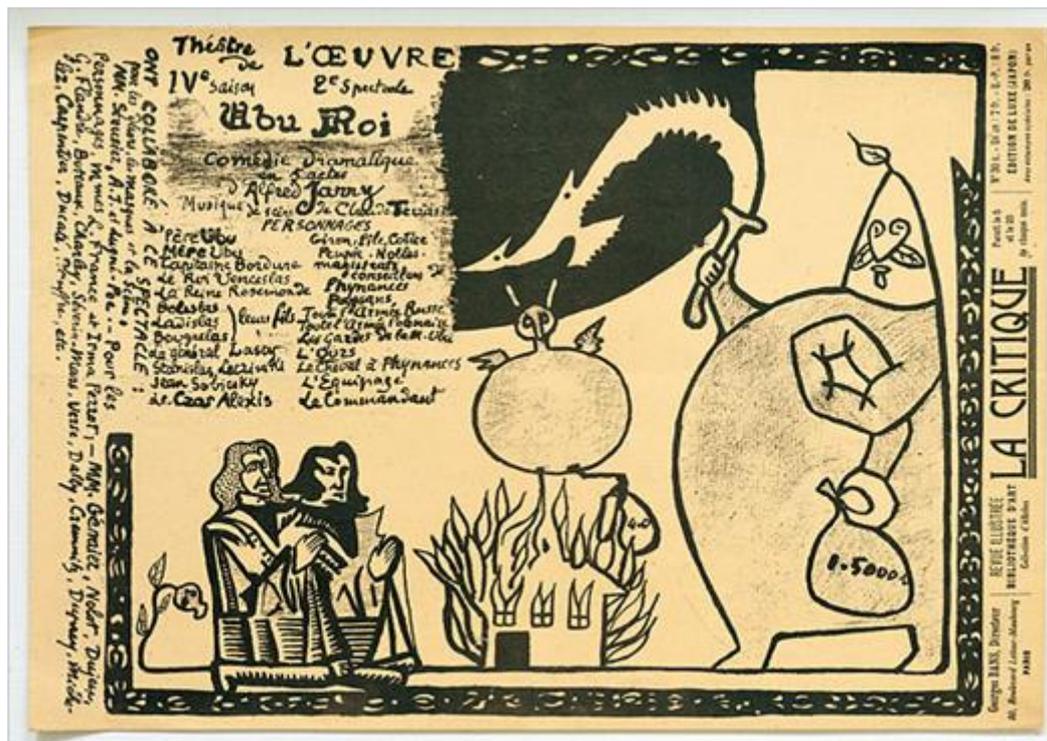
³⁰¹ B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, cit. p. 5.

³⁰² Cfr. B. Eruli, *Frammenti di paesaggio romagnolo con struzzi*, in *Jarry 2000*, cit., p. 118.

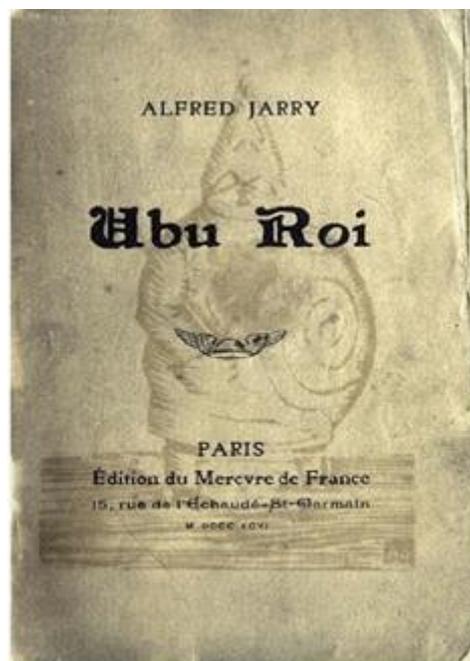
soggetta a ricreazioni. L'opera non è l'obiettivo ultimo della creazione né il l'espressione di una sensibilità individuale ma è un insieme eterogeneo di materiali dal quale lo spettatore può pescare a caso per provare la sua disponibilità alla trasformazione e alla creazione. Le Albe accettano di giocare la partita di *colin maillard cérébral*, scomponendo e ricomponendo testi, suoni e immagini in un teatro fatto di continue impennate, riscritture e di collaborazioni fantastiche con chi assiste alla messinscena. Nel reinventare Jarry, il Teatro delle Albe ricorre a quegli stessi motivi che rendono peculiare l'opera del padre della patafisica: il gusto per l'alchimia e il collage, l'associazione dissonante di elementi eterogenei, la frequentazione del grottesco e il rispetto del principio dell'*absolu-ment*. D'altronde l'artista si riconosce dal suo stomaco di struzzo e non a caso in Romagna si allevano struzzi³⁰³.

³⁰³ *Ivi* p. 120.

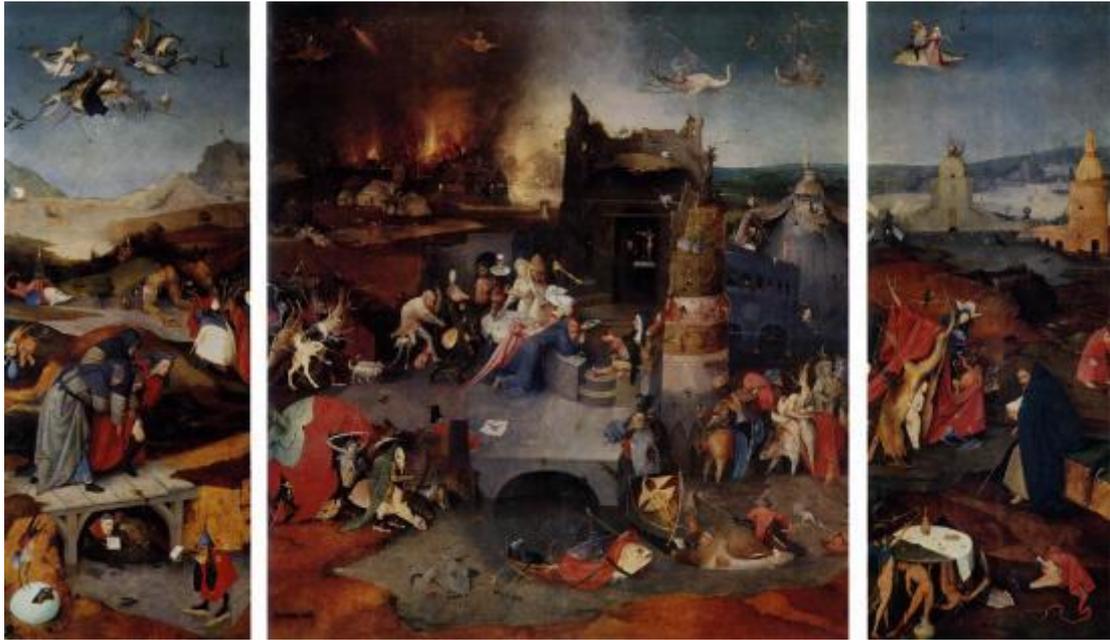
APPENDICE ICONOGRAFICA



1. Alfred Jarry, *Autre portrait de Monsieur Ubu*, disegno a penna, 53×49 mm. «Le Livre d'art», 25 aprile 1896. Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfredjarry.fr.
2. Alfred Jarry, *Affiche per Ubu Roi*, litografia, 1896. Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfred-jarry.fr



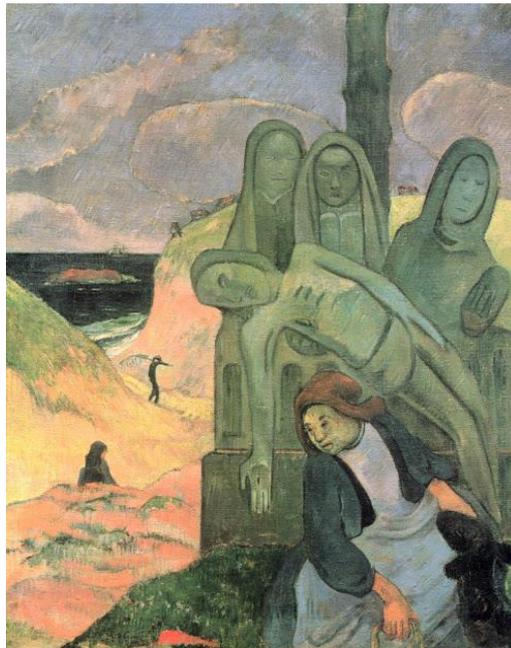
3. Ulisse Aldrovandi, *Monstrum marinum effigie Monachi*, *Monstrorum Historia*, vol. XIII, Bologna, 1642. Fonte: Brunella Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982, p. 212.
4. Alfred Jarry, *Ubu Roi*, frontespizio della prima edizione originale, Mercure de France, Parigi, 1896. Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfredjarry.fr.



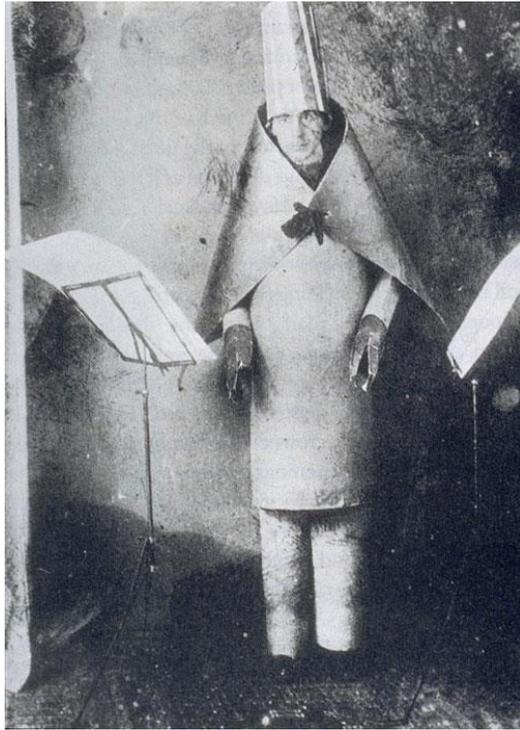
5. Hieronymus Bosch, Trittico *Le tentazioni di Sant'Antonio*, olio su tavola, 131x 238 cm, 1501, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.
6. Alfred Jarry, *Le Guerrier cochinchinois*. Xilografia, «L'Ymagier», n. 2, gennaio 1895. Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfredjarry.fr



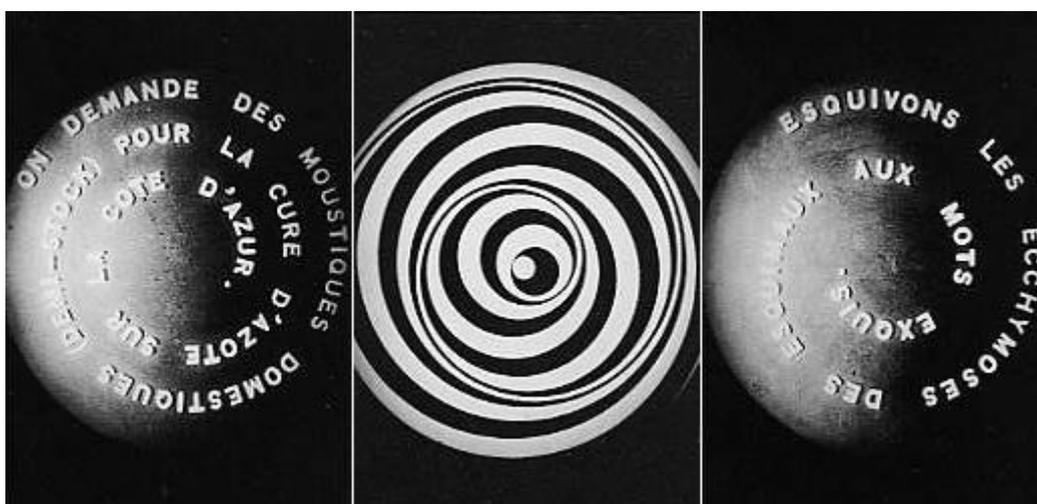
7. Le marionette del Théâtre des Pantins, ora custodite a Parigi nel Musée des Arts et Traditions populaires. Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfredjarry.fr
8. Emile Couturier, *Jarry le marionnettiste*, incisione, «La critique», n° 94, gennaio 1899. Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfredjarry.fr



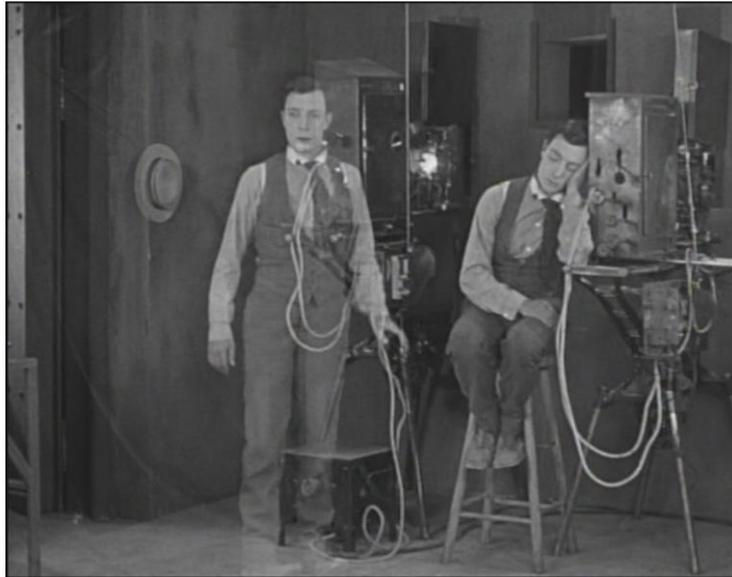
9. Albrecht Dürer, *Il martirio di Santa Caterina*, incisione, 280 mm x 391 mm, 1499, Blanton Museum of Art, Austin, Texas.
10. Paul Gauguin, *Calvaire breton*, olio su tela, 92 x 73 cm, 1889. Musées royaux des Beaux- Arts de Belgique, Bruxelles.



11. Hugo Ball durante la lettura di *Karawane* al Cabaret Voltaire, Zurigo, 1916. Fonte: Alessandro Dal Puppo, *Duchamp e il dadaismo*, p. 25.
12. Pablo Picasso, Ritratto di Alfred Jarry, 1913. Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfredjarry.fr.



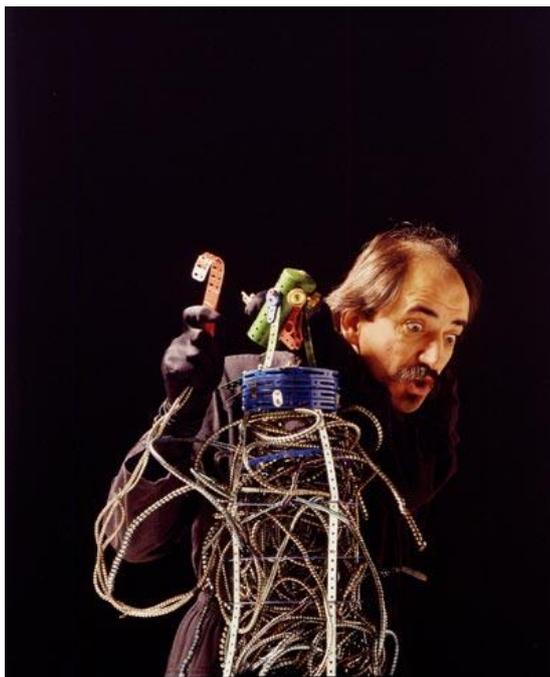
13. Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*. L'originale del 1913 è andato perduto e la terza replica del 1951 è custodita al Museum of Modern Art di New York.
14. Tre fotogrammi tratti da *Anémic Cinéma* di Marcel Duchamp, 1926. Fonte: Alessandro Del Puppo, *Duchamp e il dadaismo*, pp. 260-262.



15. Buster Keaton, *Sherlock jr.* 1924. Fonte: Jean Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, Paris, Atlas Lherminier, p. 274.
16. Max Ernst, *Ubu imperator*, olio su tela, 81x65 cm, 1923, Parigi, Musée National d'Art Moderne.



17. Enrico Baj, *I funerali dell'anarchico Pinelli*, collage su tavola, 620x1200 cm, 1972. Fonte: Catalogo mostra *Enrico Baj: opere 1951-2003*, a cura di Martina Corgnati, Milano, Skira, 2003, pp. 150-151.
18. Enrico Baj, *L'Apocalisse* (dettaglio del *Mangiagiduglie*), 1978. Fonte: Catalogo mostra *Enrico Baj: opere 1951-2003*, a cura di Martina Corgnati, Milano, Skira, 2003, p. 157.



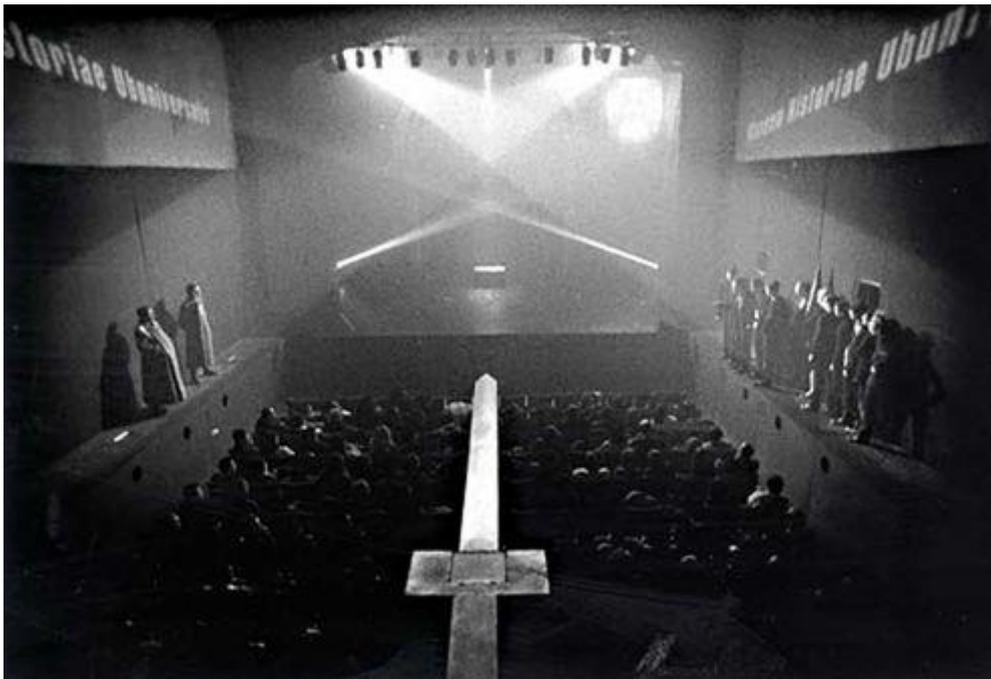
19. Massimo Schuster con uno dei meccano realizzati da Baj per lo spettacolo *Ubu Re* del 1984. Fonte: «Puck, la marionnette et les autres arts», n° 20, 2014, p. 162.
20. Giuseppe Arcimboldo, *Il Fuoco*, olio su tavola, 66, 5 x 51, 1566, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Arrivée au Falansterie du jeune Indien
(Alfred Jarry sit Albe.)



21. Alfred Jarry arriva al Falansterio in sella alla sua bicicletta. Foto scattata da Rachilde nel 1898.
Fonte: Société des amis d'Alfred Jarry, alfredjarry.fr.
22. Teatro delle Albe, *Perhindérion*, giugno 1998. Fonte: teatrodellealbe.com.



23, 24. Teatro delle Albe, *I Polacchi*, dall'irriducibile *Ubu Roi* di Alfred Jarry, Ravenna, Teatro Rasi, ottobre 1998. Fonte: teatrodellealbe.com.

BIBLIOGRAFIA

1) Alfred Jarry

a) Opere di Jarry in lingua originale

Di seguito saranno elencate le fonti utilizzate in lingua francese, facendo riferimento alla raccolta delle *Œuvres complètes* edita da Gallimard nel 1972.

- Alfred Jarry, *Ubu roi* in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, pp. 345-423.
- Alfred Jarry, «L'Ymagier»; «Perhindérion», in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, pp. 959-1001.
- Alfred Jarry, *Linteau*, in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, pp. 171-173.
- Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* in *Œuvres complètes* textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, pp. 655- 743.
- Alfred Jarry, *L'amour absolu*, in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, Paris Gallimard, 1972, pp. 917-958.
- Alfred Jarry, *Ubu Cocu* in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, pp. 491- 521.

b) Traduzioni italiane

- Alfred Jarry, *Essere e Vivere, Ubu Re, Guignol, Atto araldico, Scritti sul teatro*, a cura di Claudio Rugafiori, Milano, Adelphi, 1969.
- Alfred Jarry, *Ubu: Ubu re, Ubu cornuto, Ubu incatenato, Ubu sulla collina*, traduzione e introduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Adelphi, 1977.
- Alfred Jarry, *Ubu re e Gesta e opinioni del Dottor Faustroll* (introduzione e traduzione di Sergio Solmi) Milano, Mondadori, 1976.
- Alfred Jarry, *Messalina, romanzo dell'antica Roma* (introduzione, traduzione e commento a cura di Brunella Eruli), Roma, Espansione, 1980.

c) Fonti critiche

- Alastair Brotchie, *Alfred Jarry. Una vita patafisica*, Milano, Johan & Levi, 2013.
- Anna Vegetti, *Deformazione e comicità: iconografia e teatro in Alfred Jarry*, Milano, Itinera, luglio 2004.
- Henri Béhar, *Jarry: le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973.
- Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

2) Brunella Eruli

Di seguito saranno elencati i testi critici pubblicati da Brunella Eruli intorno all'opera di Jarry.

- Brunella Eruli, *Linteano per Jarry*, in «Saggi e Ricerche di Letteratura Francese», vol. XVII, 1978, pp. 349-366.
- Brunella Eruli, *Jarry. I Mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982.

- Brunella Eruli, *La Letteratura Patafisica: scherzo, satira, ironia e significato profondo*, in Catalogo della mostra "Jarry e la Patafisica" Milano, Palazzo Reale, maggio - agosto 1983, Milano, Bompiani, 1983.
- Brunella Eruli, *Il Meccano dei generali*, catalogo dello spettacolo "Ubu Roi", con marionette di Enrico Baj, Biennale del Teatro, XXXIII Festival Internazionale di Venezia, in *Lo Spettacolo degli anni 80*, Milano, Electa, 1985, pp. 141- 144.
- Brunella Eruli, *Le Monstre, la colle et la plume*, in «La Revue des Sciences Humaines», n. 3, 1986, pp. 51 - 66.
- Brunella Eruli, *Ubu et l'homme à la tête du bois*, in Puck. L'avantgarde et les marionnettes, n. 1, 1988, pp. 8 -11.
- Brunella Eruli, *De l'homme à la marionnette et inversement*, in «Languages and Cultures», n. 8, march, 1991, pp. 1-18, (The Institute of Language and Culture, Meiji Gakuin University, Tokyo).
- Brunella Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica. Percorsi dell'Avanguardia*, Pisa, Pacini, 1994.
- Brunella Eruli, *Dans la sphère d' Ubu*, in Actes du colloque "Centenaire d'Ubu Roi", Paris, 1996, Paris, L'Etoile-Absinthe, 1998, pp. 185 - 196.
- Brunella Eruli, *Paesaggio romagnolo con struzzi*, in *Jarry 2000*, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 119-123.
- Brunella Eruli (introduzione di), *Le albe costanti*, in *Teatro delle Albe. Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta, 1998-2008*, a cura di Marco Martinelli e Ermanna Montanari, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 11 -17.

3) Altri testi di riferimento

- Aurelien Lugné-Poe, *La parade, le sot du tremplin, souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Libraire Gallimard, 1930.
- Hans Richter, *Dada, arte, antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966.
- Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*. Introduzione e traduzione di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975.
- Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976.
- Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978.
- Enrico Baj, *Dal generale al particolare*, catalogo della mostra a Forte di Bard, di Enrico Baj, Italo Calvino, Asger Jorn, Arturo Schwarz, Enrico Crispolti, Raymond Queneau, Umberto Eco, Gillo Dorfles, Guido Ballo, Milano, Fabbri, 1985.
- Enrico Baj, Vincenzo Accame, Brunella Eruli, *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, Catalogo della mostra a Palazzetto Eucherio San Vitale parco ducale, Parma 23 settembre-22 ottobre 1995, Parma, Battei, 1995.
- Cristina Grazioli, *La marionetta kleistiana*, in *Gesto e parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, a cura di Umberto Artioli e Fernando Trebbi, Padova, Esedra, 1996, pp. 63-99.
- Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco: marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999.
- Daniel Accursi, *La philosophie d'Ubu*, Paris, P.U.F., 1999.
- Teatro delle Albe (Ravenna Teatro), *Jarry 2000, da Perhindérion ai Polacchi* di Marco Martinelli e Ermanna Montanari, Roma, Ubulibri, 2000.
- Enrico Baj, *Opere 1951-2003*, a cura di Martina Corgnati, catalogo della mostra tenutasi a Milano, dicembre 2003-febbraio 2004, Milano, Skira, 2003.

- Marco Martinelli, *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Roma, Editoria e spettacolo, 2007.
- Alessandro Del Puppo, *Duchamp e il Dadaismo*, Roma, Il Sole 24 ore Libri, 2008.
- Arrabal, Jodorowsky, Topor, *Panico!* a cura di Antonio Bertoli, Firenze, Giunti, 2008.
- Teatro delle Albe, *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta (1998-2008)*, Roma, Ubulibri, 2008.
- Enrico Baj, *Patafisica*, Milano, Abscondita, 2009.

Sitografia

- alfredjarry.fr (Sito della Société des amis d'Alfred Jarry)
- teatrodellealbe.com (Sito ufficiale della compagnia)



www.patakosmos.com