Università Ca' Foscari Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana

Prolegomeni ubueschi

I drammi e le scene di Ubu nel tempo di Alfred Jarry

Relatore: prof. Paolo Puppa

Correlatore: prof. Pier Mario Vescovo

Laureando: Paolo Notargiacomo (Matricola 825783)

Anno Accademico 2011-2012

Introduzione

Il est bon d'écrire une théorie après l'oeuvre,
de la lire avant l'oeuvre.
A. JARRY

Si suole considerare l'*Ubu Roi* di Alfred Jarry l'opera che segna la nascita del teatro *contemporaneo*, o meglio, sbarazzandosi d'un'etichetta che ha ormai perso credito e valore (oltre ad essere etimologicamente imprecisa di per sé), del teatro novecentesco. Ma che significa questo giudizio e a che livello può essere apprezzata la sua verità?
Prendiamo le parole con cui ne parla Umberto Artioli:

> "È infatti con questo allestimento in cui scrittura drammaturgica e scrittura scenica si soccorrono vicendevolmente per recuperare i moduli del Simbolismo in una dimensione degradata, giocata cioè alla seconda potenza attraverso una corrosiva volontà parodistica, che una nuova nozione di teatro viene acquisita, anticipatoria delle poetiche dada e surrealiste."[1]

Questo passaggio coglie la duplice natura di cui si compone tale rinnovamento teatrale, il felice incontro d'una drammaturgia e d'una messinscena entrambe abnormi e fuori dal comune: il testo del dramma è il risultato d'una composizione corale, fortunosamente arrivata alle stampe dopo una storia di trascrizioni di leggende orali, scritture adolescenziali e apatici rimaneggiamenti; la scena teatrale che lo incarna è l'apoteosi (o l'apocalisse) di una ricerca estetica simbolista che, dopo aver bruciato le tappe di uno sperimentalismo ora troppo ingenuo ora troppo teorico, genera infine, col proprio tramonto, l'alba d'una nuova concezione del teatro.
Da questo incontro, che, come nota Artioli, risolve attraverso una dimensione parodica la scomoda dicotomia di testo e messinscena, nasce un teatro capace di manifestare una nuova sensibilità, di costituire un'esperienza complessa che si svolge su più piani di significato e di percezione, non solo sul piano dell'intrattenimento (com'è per il teatro classico e per molti degli spettacoli simbolisti, venduti spesso e volentieri a un pubblico snob) o su quello della conoscenza (com'è la volontà del naturalismo). È questa integralità d'un'esperienza che coinvolge i molteplici aspetti della realtà a

1 U. ARTIOLI, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, vol. 1 (Dai Meininger a Craig), Firenze, Sansoni, 1972, p. 187.

spingere l'intellettuale Jean-Marie Domenach a salutare nell'*Ubu Roi* la rinascita della tragedia nell'epoca contemporanea, dove il concetto di tragedia, liberato tanto del significato mitico (colpa, condanna, sacrificio) che del significato psicologico-esistenziale (forze dell'inconscio, libertà-necessità, scacco della ragione di fronte all'assurdità della vita), (ri)acquisisce il valore dell'espressione artistica e spirituale della molteplicità del reale e del superamento, o meglio dell'armonia ultima, delle contraddizioni:

> "Depuis deux cents ans, on nous expliquait qui nous sommes et qui nous devons être: de Diderot à Sartre, en passant par Ibsen et Brecht, le théâtre débordait de psychologie, d'idéologie et de morale. Or voici, soudain, qu'on nous représente. Une demi-obscurité envahit la salle. Enfin l'énigme a reparu. Avec elle s'annonce la tragédie.
> La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps - celui des héros et des dieux -, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique: la farce, la parodie. L'acte de naissance de la tragédie contemporaine, c'est la guignolade du lycéen Jarry."[2]

Sono gli stessi simbolisti ad esprimere nei loro programmi l'idea che il rinnovamento teatrale (drammaturgico e scenico) da essi operato si ponga sotto il segno d'una ritrovata continuità col teatro della Grecia antica, l'illustre precedente, insieme al teatro elisabettiano, considerato l'antitesi del teatro moderno dell'illusione e della verisimiglianza. Il venerato maestro dell'arte drammaturgica simbolista, Maurice Maeterlinck, parla chiaro:

> "Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art des siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecques portent peut-être les dernières traces."[3]

Questa volontà resta importante, *a posteriori*, più per il suo contenuto profetico che per l'effettiva poetica dell'ambiente simbolista: nella cultura europea il teatro simbolista, se da un lato costituisce una feconda ispirazione, dall'altro non può di certo vantare una solida immagine di rilievo e di

2 J.-M. DOMENACH, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 260.
3 Citato in B. ERULI, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982, p. 120.

prestigio. È l'*Ubu Roi* di Jarry, invece, che del simbolismo è un frutto anomalo e imprevisto, a segnare la rinascita di un teatro animato dalle forze assurde che costituiscono il mondo.

Il presente lavoro si propone di avvicinarsi storicamente al fenomeno del teatro ubuesco così com'esso è elaborato da Jarry durante la sua vita, e le due parti che lo compongono riguardano i due elementi da cui esso si genera: da un lato la natura e la storia del mitico personaggio di Ubu e i testi drammaturgici di cui egli è protagonista, dall'altro la sua realizzazione scenica inscritta nel quadro delle teorie e delle pratiche teatrali dell'ambiente simbolista.
Sia la prima che la seconda parte presentano una successione di capitoli a mo' di scatole cinesi, in cui il primo capitolo può essere un contenitore per il secondo e il secondo per il terzo, mentre le due Appendici si soffermano su argomenti specifici.

Nella prima parte si ripercorrono la storia e la preistoria del personaggio di Ubu a ritroso, dalla sua eclatante rivelazione al pubblico parigino sulla scena nel *Théâtre de l'Oeuvre* il 9 e 10 dicembre 1896 alle sue nebbiose origini tra i banchi del liceo di Rennes e sui quaderni degli studenti nell'arco degli anni Ottanta del XIX secolo. Questo percorso *à rebours* è motivato da una filologica ricostruzione della ricezione del grottesco fantoccio da parte della cultura dell'epoca, cioè da parte dei fruitori delle opere jarryane.
Il primo capitolo tratta la nascita ufficiale di Ubu, ovvero il momento in cui egli appare davanti agli occhi degli spettatori parigini dell'*Oeuvre*, allorché diventa un personaggio letterario e teatrale riconosciuto dal pubblico e pubblicizzato dalla stampa. Vediamo, inoltre, come l'aura messianica che caratterizza Padre Ubu e che prepara la sua venuta trovi precise corrispondenze nelle opere che Jarry pubblica intorno a quegli anni. Le descrizioni presenti in queste opere, dunque, rispecchiano, in un contesto poetico, ciò che si realizza nel contesto mondano, e cioè l'epifania di Ubu.
Nel secondo capitolo, facendo un passo indietro nel tempo e un passo avanti nell'ombra, andiamo ad indagare tutte le tappe che scandiscono la preparazione di questa epifania, e a seguire da vicino un Jarry intento ad aprirsi i giusti varchi nella società letteraria parigina e a conquistare gli spazi e le piattaforme adatti ad ospitare l'ingombrante personaggio.
Nel terzo capitolo, infine, si risale fino alle origini di Ubu, al momento della costituzione del suo mito e del materiale leggendario che riguarda la sua figura e le sue gesta. Il detto capitolo affronta le origini non jarryane di Ubu, relativamente alle polemiche sorte molti anni dopo la morte dell'autore, alla pubblicazione da parte dello scrittore Charles Chassé del libro *Sous le masque d'Alfred Jarry*

(?). Les sources d'Ubu Roi, nel 1921[4].

All'interno di questi primi tre capitoli, poi, le tappe della biografia di Jarry fino al 1896 fanno da contrappunto al discorso su Ubu, e sono scandite in base ai trasferimenti della famiglia Jarry fino all'inurbamento parigino: ogni luogo aggiunge qualcosa alla mitologia ubuesca, cha va gonfiandosi e arricchendosi lungo questo percorso geografico.

L'Appendice della prima parte costituisce un'analisi dei testi della trilogia ubuesca e descrive l'organizzazione del materiale drammatico, i motivi principali presenti nei tre drammi e i meccanismi letterari ad essi applicati. Ci si sofferma, inoltre, sull'analisi dell'*Ubu Roi* in relazione a un suo importante sottotesto, il *Macbeth* di Shakespeare.

Nella seconda parte, che riguarda l'aspetto scenico del teatro ubuesco durante la vita di Jarry, si procede dal generale al particolare, cioè dal panorama del teatro simbolista al dettaglio delle messinscene storiche dei drammi ubueschi. Ad ogni capitolo l'obiettivo si stringe e i particolari si fanno più visibili.

Il primo capitolo si occupa dell'esperienza teatrale del simbolismo, passando in rassegna gli elementi che la caratterizzano, sia in riferimento alle elaborazioni teoriche, sia in riferimento alle realizzazioni sceniche. È questo l'humus che Jarry elegge senza esitazione per far germogliare il suo teatro, attratto dal suo atteggiamento sperimentale e spesso provocatorio.

Nel secondo capitolo si prendono in esame i testi in cui trovano espressione le idee di Jarry sul teatro, per vedere in che modo egli fa proprie le riflessioni, le scelte e le ossessioni dei simbolisti, e e le porta avanti in maniera coerente e radicale.

Nel terzo capitolo si analizzano due messinscene ufficiali di *Ubu Roi* durante la vita dell'autore, quella, rumorosa, del *Théâtre de l'Oeuvre* nel dicembre 1896, e quella, più intima, del *Théâtre des Pantins* nel gennaio 1898, con marionette.

L'Appendice della seconda parte, infine, ha per oggetto la terza e ultima messinscena di *Ubu Roi* in vita di Jarry, una riduzione della *pièce* per il teatro dei burattini, andata in scena nel novembre 1901 e pubblicata, poi, nel 1906 con il titolo di *Ubu sur la butte*: si analizza la rielaborazione del testo e ciò che comporta il nuovo allestimento.

Queste storie dell'avventura ubuesca ci permettono di aprire gli occhi sulle origini della nostra

4 C. CHASSÉ, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?). Les sources d'Ubu Roi*, Paris, Floury, 1921; volume ripubblicato, poi, con qualche ampliamento e con diverso titolo: C. CHASSÉ, *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1947 (da adesso: Chassé).

stessa sensibilità: decretata la fallacia tanto della ragione quanto del sentimento, l'assurdità del mondo e la totale relatività della percezione assumono un ruolo d'indiscusso dominio non solo nelle arti, ma anche nella filosofia e nelle scienze. La rivoluzione copernicana di Ubu non risiede tanto nell'affermazione d'uno spirito ludico grottesco e demenziale, ma nell'intuizione che in questo gioco senza senso si risolve l'esistenza umana, e con essa il mondo. Insomma, in Ubu lo scherzo teatrale coincide con lo scherzo del destino, l'ironia letteraria con l'ironia della sorte. Ogni cosa può essere distrutta, ma non per questo la distruzione costituisce un fine o un movente: lo stesso nichilismo è inadeguato a manifestare lo spirito che s'afferma sotto la maschera ubuesca. Dal momento che tutte le azioni e tutti i pensieri sono assurdi, si prende il partito del pensiero assurdo e dell'atto assurdo: "*Cornegidouille! nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés*"[5].

5 A. JARRY, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1872 (da adesso: Jarry1), p. 427. Traiamo perlopiù dai volumi della Pléiade le citazioni dai testi jarryani, salvo quando diverse esigenze c'indirizzano ad un'altra pubblicazione: ID., *Ubu*, préface de Noël Arnaud, Paris, Gallimard, 1978 (da adesso: Ubu). Queste esigenze sono due: una diversa versione testuale (per *Ubu cocu*) e un diverso apparato di note.

PARTE PRIMA:

STORIA E TESTI DI UBU

Capitolo 1 - Incipit Ubu: Gettato sulla Scena.

E come tutti gl'inizi, come tutte le nascite (che, com'è chiaro, son tali solo in apparenza), Ubu s'avvale d'un medium-creatore per passare dall'esistenza immaginaria e mitica all'esistenza teatrale e drammatica.

Ubu, personaggio leggendario, trova la sua epifania sul palco di un teatro parigino.

Il giorno in cui Padre Ubu comincia la sua vita teatrale, uscendo rumorosamente allo scoperto sulla scena del *Théâtre de l'Oeuvre* davanti agli occhi e alle bocche della cultura parigina ormai abituata alla nuova sensibilità simbolista (le bocche che potevano far rumore, diffondere il mito ubuesco, dar fama al dramma e al personaggio) è il 9 dicembre 1896: prova generale d'*Ubu Roi*, e unica rappresentazione parigina della *pièce* con attori in carne ed ossa, insieme alla prima del giorno seguente, durante la vita di Jarry.

Jarry, dunque, è il medium-creatore che s'appropria d'un mito formatosi prima di lui e lo getta sulla scena, rivelandolo al mondo.

In un articolo apparso su *La Revue blanche* il primo gennaio 1897 (scritto, quindi, a caldo poco dopo le due dette tumultuose serate), intitolato *Questions de théâtre*, Jarry parla dell'operazione da lui perpetrata proprio in questi termini:

> "Je pense qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une oeuvre sous forme dramatique, à moins que l'on ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre."[1]

Nei mesi che precedono la nascita di Ubu alla scena pubblica, Jarry appare sempre più pressato da questa esigenza, da questa missione: lui che s'è appropriato d'un mito da cui è stato fecondato, sente il bisogno di partorirlo, cioè di dare al mostro Ubu un'incarnazione teatrale, una vita reale e sociale, rivelandolo e manifestandolo al pubblico:

> "Ubu devant être incessamment manifesté à la foule, qui ne le comprendra pas, et à quelques amis qui ont l'indulgence de le connaître..."[2]

Queste sono le parole con cui cominciano *Les paralipomènes d'Ubu*, articolo pubblicato proprio a

1 Jarry1, p. 415.
2 Ivi, p. 467.

ridosso della manifestazione di Ubu, il primo dicembre 1896, sempre su *La Revue blanche*; e sono parole che ben sintetizzano la vocazione e l'ambizione di Jarry: prendersi gioco della società parigina più o meno colta e più o meno raffinata, ed essere riconosciuto ed apprezzato da quei *quelques amis* ch'egli stesso apprezza, cioè quei poeti, scrittori e giornalisti che costituiscono la forza progressista della cultura parigina; e infatti lo vediamo sovente farsi forte dei giudizi entusiasti della critica *amica* di fronte all'*incomprensione della folla*[3], come all'inizio della conferenza che pronuncia alla creazione di *Ubu Roi*:

> "Mesdames, Messieurs,
> Il serait superflu - outre le quelque ridicule que l'auteur parle de sa propre pièce - que je vienne ici précéder de peu de mots la réalisation d'*Ubu roi* après que de plus notoires en ont bien voulu parler, dont je remercie, et avec eux tous les autres, Messieurs Silvestre, Mendès, Scholl, Lorrain et Bauër, si je ne croyais que leur bienveillance a vu le ventre d'Ubu gros de plus de satiriques symboles qu'on ne l'en a pu gonfler pour ce soir."[4]

La rivelazione di Padre Ubu è opportunamente preparata da pubblicità e profezie, acciocché il luogo eletto sia gremito di testimoni:

> "La salle du Nouveau Théâtre est brillante; on note la présence de José-Maria de Heredia, Edmond Rostand, Jean Lorrain, Jules Renard, Paul Valéry, André Gide, Colette et Willy, Courteline - sans compter les grands noms de la presse: Catulle Mendès, Henry Bauër, Jules Lemaitre, Francisque Sarcey... En revanche, malgré une allusion ambiguë de son biographe Henri Mondor, Mallarmé ne paraît pas avoir été là."[5]

Besnier nota giustamente l'assenza di Mallarmé, dal momento che il grande padre dei simbolisti, il distillatore di quella poetica d'un segno mistico vigente nell'ambiente in cui cresce ed opera Jarry, ha sempre accolto con entusiasmo le opere di quest'ultimo, le ha elogiate fin dall'inizio e continuerà sempre a dichiararsene un ammiratore.

---

3 Così s'esprime a tal proposito Jarry: "L'art et la compréhension de la foule étant si incompatibles, nous aurions si l'on veut eu tort d'attaquer directement la foule dans *Ubu roi*, elle s'est fâchée parce qu'elle a trop bien compris, quoi qu'elle en dise." (Ivi, p. 417).

4 Ivi, p. 399.

5 P. BESNIER, *Alfred Jarry*, Paris, Flayard, 2005 (da adesso: Besnier), p. 268.

Ubu è uno spirito del male che si serve a piacimento della vita di tutti per la sua gloria e per le sue voglie. Ubu, in *César-Antechrist*, pubblicato nell'anno che precede la sua incarnazione, cioè nel 1895, è l'Anticristo in terra. *César-Antechrist* è un dramma in quattro atti in cui si rappresenta una sorta di fenomenologia dell'Apocalisse, dal rinnegamento di Pietro al Giudizio Universale: di questa storia al di là della storia il passaggio e il regno di Padre Ubu sulla terra costituiscono un momento, il momento in cui la forza del male, appunto, si manifesta e prende il potere in questo mondo: il terzo atto dell'opera è l'*Acte Terrestre*, ed ha per titolo... *Ubu Roi*; esso è precisamente un estratto di quel dramma *Ubu Roi* che Jarry pubblicherà l'anno successivo[6]; questo terzo atto è l'unico dei quattro dove non compare il personaggio eponimo del dramma, essendo questi sostituito dalla sua proiezione terrestre: Padre Ubu.
César-Antechrist, che dice di se stesso "Je suis le souverain Mal"[7], e che è l'opposto, il complemento e il doppio di Cristo, getta sulla terra, nel mondo sensibile, il mostro Ubu, la bestia immonda votata ingenuamente al male: Ubu, dunque, è anche il doppio e l'opposto di Adamo[8]: se quest'ultimo incarna il Paradiso Terrestre per ignoranza del male, l'altro incarna l'Inferno Terrestre (l'Apocalisse) per ignoranza del bene: entrambi, si può dire, sono bestie, sono *bêtes*, sono stupidi.

All'inizio del quarto e ultimo atto di *César-Antechrist*, l'*Acte Dernier (du Jugement)*, che ha per titolo *Le Taurobole*, il sovrano (del) male cala in una fossa con due corde un toro, di cui si scorgono le corna: in questa figura dall'apparente semplicità si condensa il cuore della mitologia di Jarry[9].
È bene dunque soffermarsi ad analizzare gli elementi che costituiscono questa immagine.

La fossa è il limite che separa il mondo sensibile e temporale dall'eternità immateriale, è la stessa *poche* in cui Ubu minaccia di gettare chi ostacola le sue azioni, è la *trappe* in cui egli spinge i nobili, i magistrati e i finanzieri polacchi.
Dobbiamo ora addentrarci nell'analisi per chiarire il *segreto* dell'immagine di questo buco nero che assorbe l'uomo nella morte e nell'eternità: è lì, infatti, ch'è scivolato Jarry-Ubu ed è da lì che può

6 Diverse opere di Jarry s'incastrano in modo che l'una può essere una parte dell'altra, o il complemento, o l'opposto: il primo atto di *César-Antechrist*, l'*Acte Prologal*, ad esempio, è assente dall'opera a cui appartiene: al suo posto c'è il rinvio al precedente, e primo, libro di Jarry, *Les Minutes de Sable Mémorial*, di cui *l'Acte Prologal* di *César-Antechrist* è una parte.
7 Jarry1, p. 281.
8 "L'Antechrist est né comme Adam: à trente ans" (Ivi, p. 278): anche il Dottor Faustroll, l'altro mitico personaggio jarryano, nascerà, alla maniera di Adamo, già adulto, segnatamente all'età di sessantatré anni (vedi Ivi, p. 658).
9 Uno dei primi (storicamente) enunciati della 'Patafisica, la scienza rivelata al mondo da Jarry-Ubu è presente nel prologo-teoria de *Les Minutes de Sable Mémorial*: "La simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé (cf. *Pataph.*)" (Ivi, p. 172).

sempre ridicolmente (e terribilmente) ritornare[10]; il *segreto* ci è svelato da Sylvain-Christian David nel suo profondo libro *Alfred Jarry, le secret des origines*, dov'egli scende con acutezza all'interno dei meccanismi che fanno funzionare il far poetico di Jarry; e tal segreto si nasconde proprio nella parola di César-Antechrist, nel verbo di questo dio del male; David si sofferma su un testo secondario, che figura tra le carte lasciate inedite[11] e che ha per intestazione *CÉSAR-ANTECHRIST PARLE*[12]; trascrivo la frase che ci riguarda:

> "Car l'or et l'os terni diffèrent, leurs sonorités sont au glas de trois tétradragmes versés dans l'entonnoir du fourmilion néphélosome."[13]

Il bestiario, con la sua simbologia, occupa un posto privilegiato nella mitologia jarryana (e nella vita di Jarry, il quale amava circondarsi di gufi), ma la presenza del formicaleone è, nell'insieme, molto limitata; eppure l'animaletto compare in due punti apicali, o abissali (che per Jarry, fedele sostenitore della teoria della *coincidentia oppositorum*, fa lo stesso) della scrittura di Jarry:

1 - nella detta bozza ermetica dove si condensa un complesso senso letterario ben chiarito da David[14],

2 - nella prima battuta di César-Antechrist, dov'egli si rivolge al Cristo utilizzando tale appellativo; precisamente, *fourmilion* è la prima parola ad essere proferita da César-Antechrist (dio del male, dio della letteratura, dio dei miti) nell'opera di Jarry:

> "Fourmilion sous la double voûte de mes pieds, nuages de l'ascension de ton

10 "[...] les revenants sont toujours ridicules", scrive Jarry a Rachilde - RACHILDE, *Alfred Jarry, le Surmâle de lettres*, [1928], Paris, Arléa, 2007 (da adesso: Rachilde), p. 166.

Marguerite Eymery, in arte Rachilde, moglie del fondatore della rivista *Mercure de France* Alfred Vallette, è personaggio emblematico della cultura francese *fin de siècle*: autrice di numerosi romanzi caratterizzati dalla descrizione di una sessualità morbosa e perversa, lei stessa, per prendere le distanze dai patetici stereotipi della femminilità, ama indossare i pantaloni e scrive sulla sua carta da visita "Rachilde, Homme de lettres" (Ivi, p. 12). Con la coppia Rachilde e Alfred Vallette, in particolare con la scrittrice, Jarry stabilisce una dei rari legami affettivi della sua vita, forse il più saldo. Nel 1928 Rachilde pubblica la prima biografia dedicata ad Alfred Jarry, col titolo *Alfred Jarry, le Surmâle de Lettres*, che è piuttosto un libro di memorie, preziosissimo in quanto Jarry vi si trova dipinto dal vero.

11 Ma sappiamo che nel modo di operare di Jarry le bozze non sono mai definitivamente scartate, bensì costituiscono una riserva a cui poter attingere in qualsiasi momento, per qualsiasi opera si stia scrivendo: abbiamo visto come molte opere di Jarry siano incastri di parti o pezzi diversi: a tal proposito costituisce un campione emblematico il primo libro di Jarry, *Les Minutes de Sable Mémorial*, che, fin dall'inizio, spicca per la sua costruzione o composizione affine alla tecinca del collage: si tratta, infatti, dell'assemblaggio, o della suite, di prose, poesie, drammi o parti d'essi, eletti, o salvati, di tra il materiale scritto negli anni precedenti; ciò che non compare nel libro, potrà esser ripescato durante la composizione d'un'altra opera.

12 Il testo è pubblicato nel 1949 in un'edizione curata da Maurice Saillet che raccoglie diverse poesie e prose inedite: A. JARRY, *La Revanche de la Nuit*, Paris, Mercure de France, 1949.

13 Jarry1, p. 267.

14 Tra l'altro, questa bozza non pubblicata ha tanta più rilevanza in quanto evidentemente occultata, rimossa dal suo posto insieme a *Saint Pierre parle* e *Ubu parle*, ne *Les Prolégomènes de César-Antechrist*, che precedono l'*Acte Prologal* ne *Les Minutes de Sable Mémorial* (vedi Ivi, pp. 239-241).

> sable, les littérateurs sans génie ni talent parlent de toi. En dehors d'eux, tu ne peux qu'être exprimé par leur verbe. Je suis le souverain miroir qui te réfléchis: tu me pénètres et c'est pourquoi je suis ton contraire. Et avec ma ruse perverse je te dis, te tenant renfermé en moi: c'est toi qui est mon contraire et qui me réfléchis. Je suis le souverain Mal, et tu es le Bien suprême."[15]

Seguiamo David nell'identificare questo doppio cristologico[16] di César-Antechrist-Jarry in Maldoror-Lautréamont, che in effetti comincia in quegli anni ad esser conosciuto e studiato dai *littérateurs* di maggiore o minor talento; ma vediamo cosa ci dice lo stesso David sulla bestiolina:

> "Le fourmilion est une petite bête au corps transparent, de consistance presque nuageuse, ce que veut dire le mot néphélosome. Il se place dans un entonnoir, où tombent ses proies, dont il suce l'intérieur de la tête avec énergie. Les proies tombent, et c'est fini. Tout disparaît dans l'entonnoir. Pour faire l'expérience de l'éternité, il faut jeter de l'Or dans l'entonnoir: à la différence de la chair périssable, le glas ne peut sonner, car l'or n'est pas une nourriture pour l'animal."[17]

Ecco davvero un animale tanto piccolo costituire il nucleo di tanta fantasia dell'universo jarryano, in particolare dell'universo ubuesco: il buco-imbuto del formicaleone, dunque, è la fossa, o la trappola, o il sacco, dentro cui Ubu getta i nemici (ma abbiamo visto che la fossa può anche essere limite per il passaggio contrario, cioè il passaggio per la vita terrestre, dunque matrice, sesso femminile).
Ma la cosa più sorprendente è l'operazione che il formicaleone esegue per ammazzare le sue prede e cibarsene: si tratta esattamente della tortura preferita di Padre Ubu, ch'egli fa eseguire tutte le domeniche all'aria aperta, ma che viene eseguita anche a chi è gettato nella trappola: l'operazione di Padre Ubu e del formicaleone è dunque la stessa: il *decervellaggio*.

In base a testimonianze di compagni di scuola di Jarry, André Lebois racconta come il piccolo Alfred si divertisse a terrorizzare i bambini più piccoli sottoponendoli a detto supplizio:

---

15 Ivi, p. 281.
16 Il formicaleone scava dei buchi nella sabbia e César-Antechrist ha *il doppio arco* dei suoi piedi sopra l'animaletto: se immaginiamo quest'ultimo far buchi al contrario (non si dimentichi mai che in Jarry ogni immagine può essere - letteralmente o metaforicamente - ribaltata, come la clessidra, altro oggetto-chiave), cioè ascensionalmente, avremo per risultato un uomo dai piedi bucati, Cristo ed Edipo.
17 S.-C. DAVID, *Alfred Jarry, le Secret des Origines*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 143.

> “Sa joie était d'épier quelque bizuth, l'étaler d'un croc-en-jambe, le baîllonner, lui bander les yeux, lui annoncer en grand secret qu'il allait le *décerveler*. D'une bûche, il donnait contre le plancher, tout près de la tête de sa victime. Revenu à lui, l'enfant voyait sa cervelle, une grosse pomme de terre bouillie et malaxée, dans la paume du tortionnaire. Lancée d'une main sûre, elle allait s'écraser sur le mur, aux hurlements du petit martyr.”[18]

Ed ecco Padre Ubu in azione, Padre Ubu che nel giorno della sua nascita a teatro costituisce il poliedro perfetto[19], la sfera, che è il poliedro dalle infinite superfici: due di esse sono il formicaleone e Jarry bambino che s'applica al diporto del decervellaggio:

> “Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols su Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervèlera.”[20]

I *sous-sols* sono il luogo dove finiscono le vittime del formicaleone, sono la destinazione della sua trappola-imbuto.

In *Ubu Roi* la *machine à décerveler* compare tra i personaggi del dramma, ma la battuta di Ubu citata è l'unico riferimento ad essa: evidentemente la sua importanza nel mondo ubuesco è ben maggiore di quanto non appaia nell'opera in questione; se però ci spostiamo nella riduzione di *Ubu Roi* che costituisce il terzo atto di *César-Antechrist*, nella scena corrispondente ci troviamo di fronte a parti che sono state omesse alla pubblicazione del dramma *Ubu Roi*: innanzitutto l'elenco dei personaggi presenti nella scena si conclude con “Dans le sou-sol LA MACHINE À DÉCERVELER”; e poi, cosa ben più vistosa, la scena si apre con un “*BRUIT SOUTERRAIN*”, che è il rumore della macchina che produce una cantilena onirica, nella quale la macchina decervellatrice, oltre ad essere associata all'elemento monetario (Ubu chiama *chambre-à-sous* il luogo oscuro e sotterraneo; e non dimentichiamo che le vittime predilette del decervellaggio sono i *rentiers*, gli

18 A. LEBOIS, *Alfred Jarry l'irremplaçable*, Paris, Le Cercle du Livre, 1950 (da adesso: Lebois), p. 40.

19 Jarry vede le parole come “polyèdres d'idées” (Jarry1, p. 173): ogni parola, ed ogni immagine, è un solido composto di tante superfici incrociate: e il poliedro perfetto è quello che ha infinite superfici, cioè la sfera; così sillogizza Padre Ubu: “Silence, stupides bougres. Laissez-nous méditer. - La sphère est la forme parfaite, le soleil est l'astre parfait, en nous rien est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme, sinon l'oeil, miroir de cet astre et semblable à lui. / La sphère est la forme des anges. A l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphère, du tonneau radie le corps hyperphysique. Nous, son isomorphe, somme beau.” (Ubu, p. 154).

20 Jarry1, p. 370.

ereditieri, i benestanti che vivono di rendita), si trova ad esser combinata in maniera inquietante alla macchina da stampa:

> "*Pétrissant les glottes et les larynx de la mâchoire sans palais,*
> *Rapide il imprime, l'imprimeur.*
> *Les sequins tremblent aux essieux des moyeux du moulin à vent,*
> *Les feuilles vont le long des taquins au vent.*
> *La mâchoire du crâne sans cervelle digère la cervelle étrangère*
> *Le dimanche sur un tertre au son des fifres et tambourins*
> *Ou les jours extraordinaires dans les sous-sols des palais sans fin.*
> *Dépliant et explicant, décerveleur.*
> *Rapide il imprime, il imprime, l'imprimeur.*"[21]

S'ha l'impressione di trovarsi insieme nella bottega di Gutenberg, nella zecca dello stato e in una sala delle torture nei sotterranei d'un palazzo.
Che con questo riferimento alla stampa Jarry abbia voluto rappresentare, secondo una lunga tradizione platonica, il carattere economicamente e spiritualmente alienante della letteratura, e, più in generale, dell'attività di scrittura&lettura?[22]

Possiamo ora tornare al quadro di César-Antechrist che cala il toro sulla terra, per esaminarne gl'altri elementi.
Dunque, per questa discesa César-Antechrist si serve di due corde, che richiamano inevitabilmente i fili della marionetta: Ubu, tra le sue diverse manifestazioni, si rivela anche sottoforma di

21 Ivi, p. 304.
22 All'immagine del poliedro si può associare quella del *mostro*, altrettanto cara a Jarry: il mostro, nel senso etimologico, è un essere composto da due o più esseri eterogenei: "Il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants; le Centaure, la Chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté." (Ivi, p. 972): è proprio il caso di questa macchina da stampa/conio/decervellaggio. E forse l'attribuzione d'una natura distruttiva alla stampa è il ribaltamento d'un passaggio contenuto in un volume che, come ci informano Noël Arnaud e Henri Bordillon (Ubu, p. 507), circola molto in quegli anni e che Jarry ha certamente letto: si tratta del *William Shakespeare* di Victor Hugo, ampio saggio-manifesto suddiviso in quattordici libri e pubblicato nel 1864. Nel terzo libro, intitolato *L'Art et la Science* (e segnaliamo qui che *L'Art et la Science* è parimenti intitolato il terzo capitolo di *Guignol* ne *Les Minutes de Sable Mémorial*), la stampa è descritta come un prodigio cristologico di segno positivo: "La multiplication des lecteurs, c'est la multiplication des pains. Le jour où le Christ a créé ce symbole, il a entrevu l'imprimerie. Son miracle, c'est ce prodige. Voici un livre. J'en nourrirai cinq mille âmes, un million d'âmes, toute l'humanité. Dans Christ faisant éclore les pains, il y a Gutenberg faisant éclore les livres. Un semeur annonce l'autre." - V. HUGO, *William Shakespeare*, Paris, Nelson, 1864 (da adesso: Hugo), p. 93.

marionetta, come ci ricorda ad esempio una battuta di Madre Ubu:

> “Maintenant, que ce gros pantin est parti, tâchons de faire nos affaires, tuer Bougrelas et nous emparer du trésor.”[23]

Altro elemento significativo sono le corna: corna del diavolo, della bestia, del toro, e corna di Ubu, che in *Ubu Cocu* si trova per l'appunto ad esser vittima dell'infedeltà della consorte.

Ma soffermiamoci ora sull'immagine del toro, centrale nell'immaginario jarryano e ubuesco in maniera ora più ora meno evidente.
Innanzitutto la figura dell'Anticristo nelle sembianze di toro occupa il frontespizio del libro *César-Antechrist*. Jarry è appassionato, quasi fanatico, delle immagini antiche, delle icone, delle rappresentazioni simboliche medievali o rinascimentali, tanto che nella sua vita pubblica ben due riviste esclusivamente dedicate ad esse: *L'Ymagier*, in collaborazione con Remy de Gourmont, e *Perhinderion*, da solo, dopo una mitica rottura con l'altro scrittore; e bisogna qui ricordare anche che il libro *César-Antechrist* è dedicato a San Giovanni Damasceno, dottore della chiesa celebre per la sua lotta contro gl'iconoclasti; e Jarry costella sempre i suoi libri d'immagini, originali o riprese da antichi testi, come questa immagine dell'Anticristo-toro ripresa da una pubblicazione del XV secolo.
All'interno, poi, di questo dramma che si pone fin dall'inizio sotto il segno della bestia-toro, il quarto e ultimo atto, che s'apre con l'immagine che si sta esaminando, ha a sua volta un'intestazione taurina, essendo intitolato, come s'è già visto, *Le Taurobole*: il *taurobolium* è un rito d'origine orientale entrato a far parte del culto dell'antica Roma, e consiste nel sacrificio d'un toro; ma sappiamo che *taurobole* è tutt'altro che un *hapax* in Jarry, essendo un'eredità di tutto un ciclo giovanile di marcata esuberanza scatologica intorno alla *pompe Rouget*, pompa vuotafogne che diventa uno strumento magico e mitico che desta battaglie e cerimonie, e che viene insignita degli illustri nomi di *antlium* e, appunto, di *taurobole*.

Occorre a questo punto effettuare un'incursione nella biografia di Jarry per ricavare preziose notizie a proposito della celebre *pompe Rouget*, che costituisce il centro della prima mitologia jarryana, precedente la rivelazione di Ubu nella vita di Jarry.
Il primo spostamento della famiglia Jarry (ormai costituita dalla madre Caroline e i due figli Charlotte e Alfred) è da Laval (Mayenne), città natale dei due fratelli, a Saint-Brieuc (Bretagne),

23 Jarry1, p. 378.

dove vive e lavora il babbo di Caroline[24] e dove si fermeranno per una decina d'anni, dal 1879 al 1888, anno in cui si trasferiranno a Rennes, luogo del mitico incontro di Alfred Jarry con la figura di Padre Ubu; il libro su Jarry di Patrick Besnier, ricchissimo d'informazioni, ci fornisce un'importante elucidazione sulla scuola frequentata da Alfred a Saint-Brieuc e sulle sue caratteristiche evocatrici di un immaginario scatologico:

> "Une quinzaine d'années plus tôt, en 1859, Tristan Corbière était élève du même lycée de Saint-Brieuc. L'un de ses écrits - il a quatorze ans - est une Ode "sur les émanations de l'écurie du rez-de-chaussé et les tuyaux du second, maison Corbière n° 38" qui parodie la plus fameuse de Malherbe:
>
> Cette odeur, Déperrier, sera donc éternelle!
> Le purin de nos cours
> À côté du caca de tes commis ruisselle
> Et ruisselle toujours.
>
> Vingt-cinq ans plus tard, la même odeur, qui n'était sans doute pas propre à Saint-Brieuc, a frappé les sensibles narines du jeune Alfred Jarry. Mais contrairement à Corbière, il en connaissait le remède:
>
> d'innombrables pompiers
> Promènent en tous lieux leur pompe brévetée [*sic*].
> Grâce à Rouget, pourtant, l'odeur est supporté.
>
> La pompe du vidangeur Rouget, de Lorient, est au centre de beaucoup de ses écrits, où elle introduit la dimension scatologique bientôt inséparable d'Ubu."[25]

Pare che all'edificazione di questo mito fognario abbia contribuito in maniera decisiva la suggestione dei primi versi della *Bérénice* di Jean Racine:

---

24 Charles Quernest, babbo di Caroline Quernest, è giudice di pace a Saint-Brieuc e, con la sua vasta biblioteca e le sue ricerche e dissertazioni storiche, può essere la prima figura a sensibilizzare il piccolo Alfred al mondo della cultura; uno dei suoi interessi è la storia della sua famiglia, e in questo Jarry gli sarà molto vicino, in quanto sempre più ossessionato dalle ramificazioni genealogiche e dal desiderio d'appartenere a un illustre lignaggio.

25 Besnier, pp. 50-51.

> “Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,
> Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
> Souvent ce cabinet superbe et solitaire
> Des secrets de Titus est le dépositaire.
> C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,
> Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour.
> De son appartement cette porte est prochaine,
> Et cette autre conduit dans celui de la reine.”[26]

Immaginiamo le esilaranti fantasie che evocano questi versi nelle orecchie d'un bambino: *la pompe de ces lieux*, invece che *lo sfarzo di questi luoghi*, significa senz'altro *la macchina idraulica di questi servizi igienici*; ed è facile intuire quali sono i *segreti di Tito* di cui è depositario *questo gabinetto superbo e solitario*!

Ne *Les Antliaclastes*, che fa parte del detto ciclo infantile sulla pompa Rouget, sui vuotafogne (*vidangeurs*) di cui essa è lo strumento, e sui suoi detrattori, la fenomenologia scatologica si sviluppa proprio in base al *segreto*:

> “Le caractère le plus personnel est certainement dans la valorisation de la Pompe Rouget, présentée comme un monument que l'on adore ou que l'on hait, mais qui est au centre de toutes les préoccuations. Il est remarquable que la fonction de cette pompe soit indicible: à plusieurs reprises, on bute sur un mot imprononçable, que les circonstances ou la fatalité ne permettent pas d'entendre - on se croirait dans *Le mot de Cambronne* de Sache Guitry. Rouget interroge:
>
> Comment est-ce qu'on nomme
> Ce qu'en l'intérieur de la Pompe on peut voir?
> Répondez sans détour.
> *On sonne à la porte du fond.*
>
> PET-SEC
> On sonne

26 J. RACINE, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1950, p. 469.

ROUGET

Allez voir

Vous, répondez, pompiers, car je veux que personne

N'ignore - ou sache peu - cet important sujet. -

NEZ-DE-TABAC

Monsieur, dans la Pompe Rouget,

On met...

[Entre Roupias]

ROUGET

Silence! Un profane [...]

Et le mot ne sera pas prononcé, par un refoulement curieux si l'on songe à la fortune que lui donnera Jarry par la suite."[27]

Questo differimento indefinito della parola si giustifica per il fatto che LA parola non ha ancora trovato il mezzo per incarnarsi: quando tutti questi semi di natura scatologica, scritti quasi in segreto e nell'attesa d'una rivelazione, troveranno l'eroe che potrà gridarli ai quattro venti, nessuno potrà sottrarsi al loro scatenamento.

Quell'eroe è, ovviamente, Ubu, l'unico che può, e che deve, pronunciare LA parola, il verbo incipitale della sua incarnazione, il verbo di cui egli stesso è incarnazione: *merdre* è la prima parola del primo dramma di Ubu, *Ubu Roi*: qui esplode l'essenza magica finora tenuta nascosta, e che da ora in poi sarà consustanziale al personaggio che la pronuncia: ora che *verbum caro factum est*[28], tutto può, e deve, essere nominato (abbiamo già trovato riferimenti adamitici in Jarry): vediamo allora Padre Ubu in piena esuberanza verbale in uno sproloquio in cui emerge anche la sua notoria conoscenza del latino:

"*Non cum vacaveris, pataphysicandum est*, a dit Sénèque. Il serait urgent de faire remettre une pièce à notre habit en laine philosophique. *Omnia alia negligenda sunt*, il est certainement irrévérencieux, *ut huic assideamus*, d'employer à d'infâmes usages de vidange des barriques et des tonneaux, ce

27 Besnier, p. 55.

28 "*ET VERBUM CARO FACTUM EST*" (inizio del quattordicesimo versetto del Vangelo secondo Giovanni) è il titolo dell'undicesimo capitolo de *L'Amour Absolu* - Jarry1, p. 945.

> qui est insulter gravement à l'ici présent maître des Finances. *Cui nullum tempus vitae satis magnum est*, c'est pourquoi nous avons inventé cet instrument, que nous n'hésitons nullement à qualifier du nom de pompe à merdre!”[29]

Questa dotta dissertazione di Padre Ubu fa parte del testo di *Ubu Cocu*: qui il *taurobole* è rivelato col suo nome tecnico di *pompe à merdre*; ma il leggendario oggetto non cessa di manifestarsi sotto forme e nomi diversi: innanzitutto, durante il banchetto dei congiurati, in *Ubu Roi*, Padre Ubu, per insaporire le vivande preparate dalla consorte, corre a prendere *un balai innommable* e lo lancia sulla tavola; poiché per un attimo il testo ritorna al pudore del tabù, ci serviamo degli occhi di un testimone d'eccezione, il poeta irlandese William Butler Yeats, che non conosceva il francese ma che era presente alla prima di *Ubu Roi*:

> “[...] and I can see for myself that the chief personage, who is some kind of king, carries for a sceptre a brush of the kind that we use to clean a closet.”[30]

In seguito, l'oggetto innominabile diventerà *bâton-à-physique*, presente tra i personaggi di *César-Antechrist*, e costituirà lo strumento e il modello della scienza 'patafisica, simbolo dell'identità dei contrari.

Vediamo ora come il toro riguardi molto da vicino la natura di Alfred Jarry, secondo quello che ci riporta Rachilde, una delle poche persone con cui egli ha confidenza:

> “Notre père, me dit-il un jour et sans l'ombre d'aucune émotion, était un bougre dénué d'importance, ce qu'on appelle un bien brave homme. Il a fait certainement notre soeur aînée, une fille de 1830 aimant à se mettre des rubans dans les cheveux, mais il ne doit pas être pour grand'chose dans la confection de notre précieuse personne! Notre mère était demoiselle de Coutouly, petite et râblée, volontaire et pleine de fantaisie, que nous fûmes obligé d'approuver avant d'avoir voix au chapitre. Elle prisait fort le travesti.

29 Ubu, p. 155.

30 Questo passo dell'autobiografia di Yeats è citato in R. SHATTUCK, *The banquet years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* , New York, Harcourt, Brace and Company, 1958, p. 162.

> Nous avons d'elle une photographie qui la montre en torero, culotte courte, petit casaquin brodé d'or à grelots et, sur le coin de la tempe, une toque de velours. Elle faisait, comme toutes les femmes, le désespoir de son mari, qui avait peut-être, lui, le grand tort de ne pas employer la matraque, et nous avons l'impression que nous fûmes conçu, en tout bien tout honneur, la nuit où cette créature d'un sexe un peu différent se mit dans l'entendement d'aller courir au bal en y traînant un taureau par les cornes!...”[31]

Abbiamo già sottolineato la passione di Jarry per i mostri, cioè per gli esseri composti di due o più nature eterogenee: qui è evidente il riferimento al Minotauro, e in questa sublimazione mitologica Caroline Quernest diviene una novella Pasifae che s'accoppia con un toro per generare il mostro Alfred.

Jarry stesso, dunque, è figlio del toro, figlio della bestia, figlio di Ubu, figlio del dio del male; il che equivale a dire, ribaltando, che Jarry è Cristo, figlio del dio del bene; Jarry è Cristo e Anticristo, comunque mostro perché nato da due esseri eterogenei, uno divino e l'altro mortale; giacché sia dio che il diavolo per incarnarsi nel Cristo o nell'Anticristo hanno bisogno d'un rapporto sessuale con una mortale che possa portare in grembo il loro figlio, una mortale che sarà (la) Vergine; e se nella citazione precedente troviamo la versione diabolica della concezione di Jarry, possiamo leggerne la versione divina in quella sorta di autobiografia biblica che è *L'Amour Absolu*.

La falsa citazione che apre il terzo capitolo de *L'Amour Absolu* è la seguente:

> “S'apercevoir que sa mère est vièrge.
> *Les 36 situations dramatiques,*
> TRENTE-SEPTIÈME *situation.*”[32]

A parte l'ironica mistificazione del libro *Les trente-six Situations Dramatiques* pubblicato nel 1895 da Georges Polti, in cui si teorizza l'esistenza, nell'arte drammatica, di 36 situazioni di base (a cui Jarry aggiunge appunto una trentasettesima), emerge qui l'ossessione della madre-vergine; la verginità in Jarry acquisisce il particolare significato di purezza dell'essere, indipendente dall'atto sessuale, tanto che persino Messalina, verso la fine dell'omonimo romanzo, può esclamare:

> “Emporte-moi, Phalès! L'apothéose! Je la veux tout de suite, avant d'être

31 Rachilde, pp. 38-39.
32 Jarry1, p. 924.

> vieille! Ou fais-moi vieillir tout de suite, jusqu'à la divinité. Emporte-moi chez nous, au plus haut ciel! le plus haut! le premier! Tu es le premier, ô Immortel! tu vois bien que je suis vierge! Donne, donne la lampe pour jouer à la petite vestale! Si vierge! Si tard!”[33]

Dunque, nel terzo capitolo de *L'Amour Absolu* troviamo il piccolo Emmanuel Dieu tra le braccia della madre, della Vergine, di Miriam (nome ebraico di Maria), di Varia (nome bretone di Maria), troviamo la sublimazione biblica del piccolo Alfred-Cristo figlio di dio padre e della propria madre; vediamo come Cristo ed Edipo s'intreccino di nuovo in questa effusione incestuosa:

> “Mère, pourquoi me parles-tu avec un respect infini? Tu m'as mis cette nuit au monde. Je suis ton tout petit enfant, quoique engendré par Dieu. Femme, il y a un seul Dieu en trois personnes, j'ai huit cent sextillions de siècles, avec tout ce qu'il y a dedans, parce que c'est moi qui les ai faits, et j'avais l'éternité quand j'ai créé le premier siècle! Je suis le Fils, je suis ton fils, je suis l'Esprit, je suis ton mari de toute éternité, ton mari et ton fils, très pure Jocaste!”[34]

Vediamo qui in opera il lavoro della fantasia di Jarry: sincronizzare e sintetizzare molteplici strati di significato, d'immagine e di mito: la madre è Caroline Quernest, è Pasifae vestita da torero, è Maria Vergine madre di Cristo, è Miriam-Varia madre di Emmanuel Dieu, è Eva sorta da una costola di Adamo addormentato[35].

Mentre Alfred è, abbiam visto, Cristo e Anticristo, come si rivela in molte battute di *César-Antechrist*, oltre quella, già citata, in cui l'eroe-dio eponimo si rivolge al Cristo-formicaleone; ne riportiamo alcune:

> “SAINT PIERRE. - La Couronne d'Épines a fructifié en la couronne d'or gemmé qui encerclait chacune des dix têtes de la Bête.”[36]

> “PAIRLE. - Face à face au miroir convexe de la terre, l'Antechrist lui deviendra semblable d'âme et de corps.

33 ID., *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard (Pléiade), 1987 (da adesso: Jarry2), p. 138.
34 Jarry1, pp. 924-925.
35 “C'est ainsi que du notaire endormi, Monsieur Dieu avait tiré Miriam.” - Ivi, p. 945.
36 Ivi, pp. 279-280.

TRESCHEUR. - Comme le Christ qui vint victime sur la terre, le Dieu deviendra homme et comme un homme sera bourreau.
CHEF. - Donc il ne viendra point Contre-le-Christ, mais En-Son-Lieu."[37]

"CÉSAR-ANTECHRIST. - [...] on donnera à ceux qui ont, a dit le Christ qui m'a précédé, qui est moi-même parce que je suis son contraire, et à la place de qui je suis venu. Mon héraut l'a dit au Templier qui croyait à la binarité des principes. Moi et le Christ nous somme Janus, et je n'ai point à me retourner pour montrer ma double face."[38]

Incipit Ubu, gettato sulla scena del mondo dall'Anticristo delle lettere[39] Jarry, gettato nel mondo colla missione d'esser re; ecco i prodromi di *Ubu Roi* sul finire dell'*Acte Héraldique* di *César-Antechrist*:

"UBU. - Cornegidouille, Messieurs, je crois que voici ce qu'il faut demander: qui sera Roi?
(Au soleil levant les trois écus de CHEF, TRESCHEUR, PAIRLE, *luisent, écrivant: T.O.Y.)*
(Cloche)
UBU. - Semblable à un oeuf, une citrouille ou un fulgurant météore, je roule sur cette terre où je fairai ce qu'il me plaira."[40]

Il toro è simbolo dello scatenamento delle forze irrazionali, e Ubu si pone fin dalla nascita sotto il segno dell'istinto e della brutalità senza movente e semoventi; una battuta sintetizza tutta l'*azione* di Ubu, ciò che lo muove, battuta che non a caso Jarry pone isolata sotto l'intestazione *Ubu parle* nei *Prolégomènes de César-Antechrist*:

"Quand j'aurai pris toute la Phynance, je tuerai tout le monde et je m'en

37 Ivi, p. 288.
38 Ivi, p. 330.
39 Parafrasiamo il titolo della biografia di Rachilde *Alfred Jarry, le Surmâle de Lettres*, che a sua volta parafrasa il titolo del romanzo jarryano *Le Surmâle*, pubblicato nel 1902 nelle edizioni de *La Revue blanche.*
40 Ivi, p. 293.

irai.”[41]

Ubu è dunque il toro, la bestia, il demonio incarnato sulla terra, come nota anche Paul Chauveau, autore del secondo libro, dopo quello di Rachilde, consacrato ad Alfred Jarry:

> “Le gros bonhomme, l'infâme sagoin qui fit scandale au théâtre avant de voguer au nez de chacun, ce n'est, ni plus ni moins, et toutes choses égales d'ailleurs, pour Jarry, que l'un des innombrables aspects possibles de la Bête de l'Apocalypse.”[42]

Occorre ora riprendere l'immagine analizzata di César-Antechrist che cala il toro in una fossa (e se questa fossa conduce la bestia sulla terra, l'altra parte non può che essere il cielo o l'inferno) e rovesciarne la prospettiva, considerarla, cioè, dal punto di vista terrestre: questa operazione permette di collegare alla scena di *César-Antechrist* altri testi ed immagini jarryane; tra queste, una delle *Trois proses* inserite negli inediti del volume *La Revanche de la Nuit*, accanto a *CÉSAR-ANTECHRIST PARLE*:

> “LES TROIS MIMES DU VERBE DE FRÈRE TIBERGE
> En ce temps-là, Frère Tiberge scanda le tremplin de la montagne, et les yeux des peuples luirent comme la semence en étoiles d'or de l'artifice de son verbe éparpillé. Car il devait exposer aux femmes, aux enfants, aux porteurs de cotrets et à ceux qui jugeaient les hommes ce que c'était que le roi Anarche, fait jadis par Panurge crieur de sauce verte, et pourquoi il était ressuscité d'entre les morts.
> Et avant d'ouvrir sa bouche capitonnée de velours rouge, Frère Tiberge soudain perplexe se ravisant raffermit le couvercle de son front de son index sonore. Car il n'avait jamais vu le roi Anarche, et faisait profession de n'épandre en l'entonnoir des tympans des juges des hommes, des porteurs de cotrets, des enfants et des femmes, que des paroles de vérité.
> Et il laissa monter vers le ciel ses deux mains comme deux gants d'escrime

41 Ivi, p. 241.
42 P. CHAUVEAU, *Alfred Jarry, ou la Naissance, la Vie et la Mort du Père Ubu*, Paris, Mercure de France, 1932, p. 70.

> fourrés d'hydrogène, priant qu'accompagnant sa conférence d'une circulaire projection lumineuse le roi Anarche descendît des nues."[43]

Ad accogliere la bestia-Ubu calata da César-Antechrist, ecco il monaco incaricato di rivelarlo alla folla.

È celebre la *conferenza* che Jarry tiene come preludio alla rappresentazione di *Ubu Roi*[44], conferenza riportata fin dalla biografia di Rachilde; che le ultime righe de *Les trois mimes* siano un riferimento ad un progetto scenografico, o piuttosto scenotecnico, immaginato da Jarry? sappiamo infatti che l'*Oeuvre* si pone come sperimentatrice di nuovi linguaggi e che in molti spettacoli si fa ricorso all'utilizzo espressivo dell'illuminazione; e possiamo immaginare Alfred Jarry che in qualità di Frère Tiberge annuncia al popolo l'avvento del re Ubu-Anarche.

Già, perché il re Anarche non può essere altri che Ubu, la contraddizione della regola senza regola, la coincidenza di potere e anarchia, il paradosso di una legge assoluta dettata da un assoluto dissennato, quella situazione che, prima d'ogni cosa, è propria di dio, che dovendo creare dal niente non può che creare arbitrariamente; leggiamo un altro passo dalla prosa *CÉSAR-ANTECHRIST PARLE*:

> "Pourquoi le fou couronné a-t-il profané son corps, et souillé l'ivoire de son sternum de la pollution des trois Xerxès? Le fou couronné n'avait qu'à nécessairement..."[45]

Evidentemente *fou couronné* è epiteto da accostare a *roi Anarche*, entrambi riferibili alla regalità irrazionale di Ubu, nonché, come conclude David[46], a dio, a cui a più riprese Ubu è assimilato.

E come non richiamare alla mente, almeno di passaggio, un'opera di un artista che nella sua concezione teatrale si pone fin dall'inizio sulla scia di Alfred Jarry? Antonin Artaud, che nel 1926 fonda in collaborazione con Roger Vitrac e Robert Aron il *Théâtre Alfred Jarry*, pubblica nel 1934 *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, dove, in una miscela di erudizione storica e invenzione

---

43 Jarry1, p. 266.

44 La conferenza, insieme al programma di sala, è un elemento che accompagna regolarmente gli spettacoli del periodo, come c'informa Robichez: "Au reste les pièces sont accompagnées d'une sorte de commentaire multiple à la faveur duquel une interprétation tendancieuse pourrait assurément se faire jour: conférence, programme imprimé, programme lithographié.
En 1893 la mode des conférences date déjà de vingt ou trente ans, mais pour longtemps encore elle est florissante." - J. ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957 (da adesso: Robichez), pp. 239-240.

45 Jarry1, p. 267.

46 S.-C. DAVID, op. cit., p. 79.

poetica (con una tecnica affine al romanzo jarryano *Messaline*), scende nella realtà (spirituale, simbolica e verbale) di un altro uomo-dio anarchico, quell'EL(dio)-GABAL(montagna) che cercò d'imporre col titolo d'imperatore romano il culto dell'unico dio solare.
Ubu "serait plutôt l'anarchiste parfait"[47], rivela Jarry ne *Les paralipomènes d'Ubu*, "un anarchiste-né"[48], come dice Artaud di Eliogabalo.

Ubu nasce anarchico e allo stesso tempo nasce col destino d'essere re, dunque, riassumendo, nasce per fare *ce qu'il me plaira*: e la sua imposizione principale è di nutrirsi della vita e delle energie di un uomo (è frequente in Jarry, come già in Lautréamont, il tema vampiresco) per compiere la sua rivelazione al mondo, la sua nascita terrestre; Jarry, il genio-medium, accetta di farsi sacerdote di Ubu e d'identificarsi a lui; dal fatale anno 1896 lo scrittore diventa sempre più posseduto dallo spirito di Ubu, parla e si comporta come lui; il prodigio teatrale si compie grazie allo scatenamento terrestre di questo dio-toro, e grazie a questa miracolosa congiuntura il teatro europeo (potremmo dire il teatro occidentale) subisce una scossa che lo risveglia da secolare torpore:

> "Cette oeuvre n'acquiert sa portée mythique que par la représentation; le trait de génie est d'avoir transporté une légende potachique sur la scène, non plus seulement dans le castelet du guignol, mais en sachant tous les bouleversements que cela amènerait sur le plan théâtral, conduisant à une révolution dramatique dont les effets durent encore."[49]

47 Jarry1, p. 467.
48 A. ARTAUD, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, in ID., *Oeuvres complètes*, vol. 7, Paris, Gallimard, 1967, p. 104.
49 H. BÉHAR, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003 (da adesso: Béhar), p. 52.

Capitolo 2 - Il Travaglio di Ubu.

Se, in base all'assunto che *esse est percipi*, la nascita di Ubu all'essere ha luogo in occasione della sua manifestazione pubblica al *Théâtre de l'Oeuvre* nelle serate del 9 e 10 dicembre 1896, il suo travaglio corrisponde agli sforzi di Alfred Jarry per realizzare quel parto.
Torniamo ora a seguire il *cursus* biografico dello scrittore.

Laval, Saint-Brieuc, Rennes, Parigi: questo è l'itinerario dello studente Jarry, la geografica ascesa verso il cielo della cultura francese.
La famiglia Jarry si trasferisce a Parigi nel giugno del 1891: qui il giovane Alfred tenta senza successo il concorso per entrare all'*École Normale Supérieure*; ci riproverà ancora, con lo stesso esito, nel 1892 e nel 1893, mentre nel 1894, dopo essersi iscritto, decide finalmente di non presentarsi. Intanto, però, frequenta il *lycée Henri-IV*, dove si fa presto notare per la sua originalità; Besnier, in base a testimonianze di alcuni compagni di scuola che ne ricordano le stranezze nei modi di vestire, di camminare, e soprattutto di parlare, così interpreta l'origine del travaglio di Ubu, del lavoro di metamorfosi e di creazione che si compie nel corpo stesso di Jarry:

> "La création du personnage d'Ubu que va jouer Jarry, auquel il va s'identifier avec une inquiétante facilité, est d'abord une réponse au désarroi du petit provincial à l'accent marqué du pays gallo, affublé d'une mère et d'une soeur encombrantes et pittoresques."[1]

Ecco invece come lo descrive André Lebois nel suo volume *Alfred Jarry l'irremplaçable* del 1950, in cui si respira ancora un'aria di vicinanza, di familiarità, di conoscenza (in quell'anno Rachilde è ancora viva, e questo non è poca cosa, essendo la scrittrice una delle poche persone ad aver avuto familiarità con Jarry):

> "A ses condisciples [...] Jarry apparaît avec son chapeau rond plus haut que lui et son capuchon, le caban du conspirateur, un guenille de satin violet pour cravate, et le parapluie à bec courbe qui rappelle le croc à phynances. La préparation du concours de l'Ecole Normale compte moins pour ces jeunes

1 Besnier, p. 91.

lettrés que la révélation du Symbolisme, né en 1886, et qui s'impose."[2]

È in effetti impossibile avvicinarsi a Jarry (come a qualsiasi artista francese a lui contemporaneo) senza avere in mente l'atmosfera parigina nella quale si muove, atmosfera culturale carica d'un fermento nuovo e d'una nuova maniera di formulare e d'affermare le idee artistiche, quella maniera a cui il ventesimo secolo s'abituerà e si conformerà attraverso la pittoresca sfilata delle avanguardie: manifesti, riviste e serate teatrali proclamano la rinascita dell'arte, e delle arti, in quella che può essere considerata la prima avanguardia storica, il simbolismo; una nuova poetica, una nuova estetica, una nuova filosofia s'impongono e si prodigano in provocazioni e sperimentazioni; Mallarmé nella poesia e Gauguin nella pittura sono eletti come padri dell'arte nuova[3].

Due riviste rivaleggiano in queste battaglie che in fondo le accomunano: *La Revue blanche*, fondata nel 1889 a Liegi[4] e trasferita nel 1891 a Parigi sotto la direzione dei fratelli Natanson, e il *Mercure de France*, fondato nel 1890 da Alfred Vallette, marito di Rachilde: entrambe saranno presto prestigiose case editrici.
Accanto ad esse, emergono i cosiddetti *théâtres à côté*: prima il *Théâtre Libre* di André Antoine, fondato nel 1887 e baluardo del naturalismo, quindi, nel 1890, in opposizione ad esso, il *Théâtre d'Art* di Paul Fort, che promuove l'estetica simbolista e la cui eredità è consegnata, nel 1893, al *Théâtre de l'Oeuvre* di Aurélien Lugné-Poë[5].

Si può ora facilmente immaginare come gl'obiettivi dello studente Alfred, dal convenzionale prestigio accademico dell'*École Normale*, vengano dirottati verso istituzioni e luoghi d'incontro più giovani, più moderni e più avventurosi.
I primi passi del giovane uomo di lettere si compiono nelle colonne delle riviste: prima di entrare in contatto coi personaggi che animano le due dette riviste più all'avanguardia, egli, attraverso concorsi letterari o partecipazioni finanziarie, fa pubblicare i suoi primi scritti su *L'Écho de Paris*, le cui pagine letterarie son dirette dai grandi nomi di Catulle Mendès e Marcel Schwob (a cui è

2 Lebois, pp. 42-43.
3 Sul contesto simbolista vedi il primo capitolo (*Considérations sur le symbolisme*) di M. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933.
4 Gli scrittori belgi costituiscono una parte rilevante dell'avanguardia simbolista francofona, primo fra tutti il drammaturgo Maurice Maeterlinck.
5 Sul teatro simbolista si possono trovare molte notizie nei seguenti volumi: U. ARTIOLI, op. cit., 1972; ID. (a c. di), *Il teatro di regia*, [2004], Roma, Carocci, 2007; M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il teatro simbolista in Francia*, Roma, Abete, 1978; S. CARANDINI, *La melagrana spaccata*, Roma, Valerio Levi, 1988. In francese, sul teatro simbolista e in particolare sull'esperienza di Lugné-Poë, resta un punto di riferimento il già citato Robichez. Tra le pubblicazioni più recenti, segnaliamo M. LOSCO-LENA, *La scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

dedicato il libro *Ubu* Roi), e su *L'Art Littéraire*.
E in questi primi passi Jarry è in compagnia di una piccola banda, con altri allievi del *lycée Henri-IV* o giovani artisti in cerca di fama, coi quali visita le gallerie d'arte e frequenta il *Théâtre de l'Oeuvre*; particolarmene intima è la relazione che lo lega al poeta Léon-Paul Fargue, col quale, tra l'altro, intraprende una fraterna gara per farsi breccia nella redazione delle prestigiose riviste; David racconta e interpreta questa relazione d'emulazione, d'amore e d'odio tra i due giovani; eccone alcune righe che descrivono il loro lavoro d'esplorazione e d'assimilazione dei fermenti artistici di quegli anni (si tratta degli anni dal 1892, anno in cui Jarry conosce e stringe amicizia con Fargue, al 1895, anno della loro rottura)

> "Les deux jeunes gens ont en commun de s'intéresser aux révolutions littéraires et picturales qui sont en train de se produire sous les yeux indifférents de la plupart de leurs contemporains. Ils suivent différentes expériences qui sont tentées dans le domaine des lettres, en étroite symbiose avec celui de la peinture, dont ils découvrent avec passion, dans les galleries créées la veille, l'évolution significative."[6]

Se, come s'è visto, all'arrivo d'Alfred a Parigi si può far risalire l'inizio del travaglio di Ubu *in corpore Jarry*, cioè dell'assimilazione del giovane scrittore di provincia al grottesco personaggio, l'avanzata letteraria di Ubu, che lo condurrà in pochi anni sulla scena dell'*Oeuvre*, comincia con le prime pubblicazioni su rivista di cui s'è parlato.
Il 23 aprile 1893 è pubblicato su *L'Écho de Paris* una prosa di Jarry premiata nel concorso letterario del mese precedente, dal titolo *Guignol*: questo testo, che avrà posto in quella raccolta di scritti giovanili che costituirà il primo libro pubblicato da Jarry, *Les Minutes de Sable Mémorial*, è la prima rivelazione al pubblico di Ubu e delle sue gesta, essendo costituito in gran parte da due frammenti di quel dramma che prenderà il titolo di *Ubu Cocu*.
Nell'aprile dell'anno seguente Jarry riesce finalmente ad entrare a far parte del cenacolo del *Mecure de France* (da lui ribattezzato *Iodure de Navarre*), di cui diviene azionario e all'interno del quale stringe amicizia col fondatore Alfred Vallette e la di lui moglie Marguerite Eymery, più nota collo pseudonimo di Rachilde, animatrice dei celebri *mardis*, in occasione dei quali ospita nel suo salotto gli artisti e i poeti più significativi dell'epoca.
Così la scrittrice descrive l'arrivo di Jarry in quel pittoresco ambiente del *Mercure de France*:

6 S.-C. DAVID, op. cit., p. 29.

> “La première fois que je vis cet étrange personnage, qui se jouait à lui-même la comédie d'une existence littéraire poussée jusqu'à l'absurde, ce fut dans le salon du *Mercure de France* de la rue de l'Échaudé-Saint-Germain, un grand salon d'une obscurité rouge et une petite rue étroitement sombre où sont passées, pourtant, toutes les lumières de la littérature de notre époque.”[7]

Jarry frequenta intanto anche alcuni *mardis* di Mallarmé e conosce Remy de Gourmont (col quale pubblicherà la rivista d'immagini *L'Ymagier*) e Paul Fort.
La prima pubblicazione nella rivista *Mercure de France* è *Haldernablou*, dedicato a Remy de Gourmont e inserito ne *Les Minutes de Sable Mémorial*: si tratta d'un dramma piuttosto ermetico d'ambientazione medievaleggiante (con tanto di riferimento dantesco[8]), in cui si trasfigura (senza peraltro troppo nasconderla) la relazione spirituale e sensualmente omoerotica col suo compagno Fargue.

Ma quello che c'interessa ora è seguire l'avanzata del mostro-Ubu che prepara passo dopo passo la sua rivelazione: nell'estate di quel 1894 Jarry organizza le prime, private, rappresentazioni d'*Ubu Roi* nel suo appartamento, di fronte agli amici del *Mercure de France*; l'elementarità e l'essenzialità dell'universo ubuesco trovano facile accesso alla curiosità e agli entusiasmi del gruppo, e la *chanson du décervelage* diventa un canto di guerra per i combattivi artisti:

> “Sur l'impériale d'un omnibus, toute la rédaction du *Mercure* chanta l'hymne devenu vengeur.”[9]

L'anno seguente, 1895, è l'anno della pubblicazione di *César-Antechrist* (di cui l'*Acte Prologal* è uscito l'anno precedente come parte de *Les Minutes de Sable Mémorial*): prima sulla rivista del *Mercure de France* son pubblicati separatamente l'*Acte Héraldique* e l'*Acte Terrestre* (*Ubu Roi*), quindi l'intero volume è pubblicato dall'omonima casa editrice: dunque, per la prima volta, seppure in versione ridotta, è reso pubblico il dramma *Ubu Roi*.
L'anno 1895 segna anche due importanti rotture di Jarry: quella coll'amico Léon-Paul Fargue e quella col collaboratore Remy de Gourmont.
Ma è anche l'anno in cui egli comincia ad avvicinarsi ad un'altra figura combattiva del mondo

7 Rachilde, p. 27.
8 “ABLOU. - [...] N'oublie pas le livre que nous avons lu ensemble.
HALDERN. - Comme Francesca. - Adieu.” - Jarry1, p. 220.
9 Lebois, p. 44.

simbolista, con cui realizza la collaborazione decisiva della sua vita, o, meglio, della vita di Ubu: Aurélien Lugné-Poë, attore, regista, impresario e direttore del *Théâtre de l'Oeuvre*, che dal 1893 è il teatro dell'avanguardia simbolista.

Lugné-Poë pubblica negli anni trenta tre volumi di ricordi, dal titolo generale *La parade*; il secondo volume (*Acrobaties*) contiene le pagine dedicate al suo incontro e collaborazione con Jarry, pagine riportate nel *dossier* posto a corollario del volume *Ubu* uscito da Gallimard nel 1978 a cui si fa qui riferimento.

Nel 1896 l'*Oeuvre* rimane senza segretario; Lugné-Poë cerca una persona adatta a ricoprire l'incarico:

> "Ma pensée tomba sur un être singulier entrevu parfois avec A.-F. Herold[10], qui m'était apparu très intéressé par l'Oeuvre en même temps que par mes efforts en faveur de Wilde[11]. J'avais remarqué les travaux de cet étrange personnage dans une revue intéressante: l'*Imagier*[12], où il signait Alfred Jarry. J'avais foi en lui et il excitait ma curiosité. Son regard de chouette, sa voix martelant les phrases sur deux notes, son érudition non étalée, avaient, dès novembre 1894, retenu mon attention."[13]

E fin da subito emergono le intenzioni di Jarry, che, passo dopo passo, fa avanzare il processo di travaglio di Ubu, il quale, ormai rivelato sulle colonne delle riviste nonché presente in due libri (di cui però non è assoluto protagonista), pretende ora la dovuta realizzazione della sua incarnazione teatrale:

> "Jarry m'attirait, d'autre part, je savais qu'il travaillait à une pièce en vue de l'Oeuvre; cependant, lorsque je le priai de prendre des fonctions chez nous, j'étais à mille lieues de m'imaginer le genre de pièce qu'il me préparait. Il se sentait attiré par le théâtre; même, nous confiait-il, il avait joué la comédie

10 André-Ferdinand Herold, collaboratore del *Mercure de France*, è uno dei primi amici parigini di Jarry.
11 In occasione del suo soggiorno parigino del 1891, Oscar Wilde frequenta i circoli letterari e stringe amicizia con molte figure del *milieu* culturale della città; in occasione del processo per omosessualità, nel 1895, molti artisti da Parigi tentano di sostenere la sua causa; tra l'altro Lord Douglas, l'amante per il quale si scatena il processo, compare spesso nelle cronache e nei ricordi di questi anni, trovandosi spesso a Parigi in compagnia dei giovani artisti.
12 Id est: *L'Ymagier*.
13 Ubu, p. 411.

> au collège avec ses camarades et avait réussi à faire jouer des marionnettes. Il me remit, puis il me retira un essai schématique d'imagination poétique: les *Polyèdres*. Auparavant, il m'avait communiqué non achevé *Ubu roi*, que je ne savais par quel bout prendre pour le réaliser à la scène. Breton, mâtiné de Normand, Jarry feignit d'admettre mes objections après avoir commenté toutefois les heureuses perspectives d'une réussite."[14]

Si può qui vedere come Jarry, devotamente e ciecamente impegnato nel preparare la nascita teatrale di Ubu, esiti tuttavia nella scelta della *pièce* chiamata a rivelare il mostruoso personaggio; giacché Ubu non è un dramma, ma un personaggio drammatico, protagonista di diversi testi drammatici; *Les Polyèdres*, che contendono a *Ubu Roi* la prima (ed unica, in quel momento) manifestazione pubblica di Ubu, sono una versione di quel testo che diventerà *Ubu Cocu* e di cui due parti sono già state pubblicate col nome di *Guignol*; ad ogni modo, verso il mese di giugno del 1896 la scelta cade su *Ubu Roi*.

1896: è l'anno decisivo: per l'imminente discesa sulla terra di Ubu Jarry è impegnato in due occupazioni parallele di crescita, d'espansione degli spazi destinati ad accoglierlo affinché siano abbastanza grandi per le sue enormi dimensioni: al *Théâtre de l'Oeuvre* si ritaglia un ruolo sempre più ampio, fino a diventare il tuttofare nonché il sostituto di Lugné-Poë; nella stampa intensifica la pubblicazione di testi che riguardano le gesta o le concezioni teatrali dell'universo ubuesco:

> "Jarry, entêté comme un mulet de son pays, me rapprochait d'*Ubu* tout en flattant ma manie de vieilles pièces étrangères, etc. J'en vins donc à lui parler de possiblités de travail en collaboration [...].
> Quelques jours après nous étions noués.
> Dès ce moment, Jarry travaille avec nous.
> Installé dans ses fonctions, il les prend au sérieux. En costume de cycliste, sa tenue normale et régulière (lisez le livre de Rachilde), Jarry m'aide en tout, et m'évite les obstacles. C'est lui qui, lorsque je m'évade après le dernier spectacle pour retrouver un peu de calme, occupe constamment notre bureau.
> Il y vint même accompagné de lord Douglas et de deux autres bonshommes, ce que j'appris plus tard. Cela me contraria bien un peu, mais n'était-il pas de

14 Ivi, pp. 411-412.

la maison?

Il ouvre le courrier et me l'envoie, élude les difficultés d'une façon fraternelle et avisée. Mieux, il organise la publicité de la saison qui vient.

Et toujours, il fait avancer le pion *Ubu*."[15]

Il 12 novembre s'apre la quarta stagione del *Théâtre de l'Oeuvre* con la messinscena del *Peer Gynt* di Henrik Ibsen; il contributo di Jarry per questo allestimento è considerevole, e diventa quasi un servizio ch'egli rende all'*Oeuvre* in cambio della promessa che il teatro renderà poi onore a Ubu: egli adatta la scena dei troll al gusto francese e interpreta in qualità d'attore il Vecchio di Dovre, re della montagna; l'immaginario fantastico norvegese lascerà una traccia notevole sul mondo espressivo di Jarry, il quale userà a lungo la denominazione *troll* per designare se stesso e gli amici del *Mercure de France*, e inserirà la stessa nella formulazione del nome composto d'un altro sul celebre personaggio, il dottor Faustroll (Faust+troll).

Besnier riporta, a proposito dell'utilizzo dell'espressione *troll* nella cerchia del *Mercure*, due documenti relativi all'estate del 1897:

"Dans une lettre du 28 juillet à Herold, Vallette exprime sa satisfaction de telles activités: il nomme *trollisme* ce que le commun des mortels appelle, de façon moins scandinave, le canotage:

«Le trollisme est une chose merveilleuse: le père Ubu a acheté un canot, et j'en achète un aussi. Notre projet est de les garer à Villeneuve Saint-Georges ou dans les environs [...].»

Cette recherche d'un garage pour les canots, bientôt résolue, est sans doute à l'origine du projet de vie collective qui fut mis au point pour l'été suivant. [...] À la fin de l'été, un document de la main de Rachilde évoque une autre activité liée au trollisme: une liste de six compagnons supposés, semble-t-il, prendre part à une excursion en train et désignés comme Trolls:

«Liste des Trolls

Fanny

Ubu

Herold

Chanvin

Paul Fort

15 Ivi, pp. 415-416.

Vallette

Rachilde»”[16]

Tornando a quanto si prepara all'*Oeuvre*, Lugné-Poë non può più tirarsi indietro:

> “... *Peer Gynt* ayant triomphé, je devais tenir ma promesse à Alfred Jarry qui travaillait à l'Oeuvre et lui jouer *Ubu*...”[17]

Jarry, ormai lanciato nell'impresa, si dedica tutto alla ricerca degli attori e all'organizzazione delle prove: riesce innanzitutto a convincere Firmin Gémier ad interpretare il ruolo di Padre Ubu. Gémier, che realizzerà grazie alla sua versatilità e al suo istrionismo una sfolgorante carriera fatta di ambiziosi progetti e successi di vasto pubblico, è in quegli anni un attore che si va affermando sulle scene dei teatri parigini. Così Paolo Puppa sintetizza la sua formazione e la sua personalità:

> “Gémier è un attore, innanzitutto. Viene dalla pratica quotidiana del teatro, da ragazzo aveva fatto la claque per mangiare, esce dalla scene naturalistiche e dal *mélo*, non dall'École Normale, o dai cenacoli delle riviste letterarie.
>
> Dal 1905 dirige il Théâtre Antoine, erede del fondatore del Théâtre Libre, con un cartellone dove fra classici e noderni fan spicco i *feuilletons*, i gialli-esotici, i grands guignols. Da *Les Aventures du Capitan Corcoran* a *Sherlock Holmes*, da maragià e baiadere a detectives, è tutto uno strepitoso successo gastronomico; i pochi operai che si spingono a teatro sono ovviamente attirati nei loggioni da queste *féeries*, più che dai sentenziosi e oracolanti eroi della rivoluzione francese.
>
> Nel 1911, all'improvviso, sazio forse di tanto successo, eccolo mettersi in cammino per le strade di Francia col suo *Teatro Ambulante*, mescolando, in un incredibile calderone ideologico-culturale, Michelet, Rolland, i filoni simbolisti del teatro della festa, con gli equivoci precedenti dei Gala di Bernheim, facendo convivere inoltre il suo socialismo umanitario e

16 Besnier, p. 318.
17 Ubu, p. 425.

pedagogico con ambizioni da grande budget commerciale."[18]

Gémier, dunque, già scritturato dal *Théâtre de l'Odéon* per un anno, è prestato all'*Oeuvre* per le sole due serate del 9 e 10 dicembre. L'attrice Louise France interpreta la Madre Ubu e lo stesso Lugné-Poë recita le due brevi parti di Michel Fédérovitch e d'un messaggero.
Le musiche di scena sono fornite dal compositore di operette Claude Terrasse ed da lui eseguite al pianoforte e ai timpani (la pittoresca orchestra prevista da Jarry e descritta nell'edizione di *Ubu Roi* del 1897 manca per ragioni di tempo e soprattutto di danaro): inizia qui una lunga collaborazione tra Jarry e Terrasse.
La scenografia è realizzata dal gruppo di pittori *Nabis* (nello spirito del simbolismo poesia, teatro e pittura procedono insieme, collaborando, contaminandosi e portando avanti idee estetiche affini) Pierre Bonnard (cognato di Terrasse), Édouard Vuillard (cofondatore dell'*Oeuvre*), Paul Sérusier, Paul-Élie Ranson, ai quali si affianca Henri de Toulouse-Lautrec.
Gémier, dopo aver accettato, pare ripensarci, disorientato dall'eccentricità dell'interpretazione richiesta; Lugné-Poë, con straordinaria veggenza, gli dà il giusto consiglio:

> "Imite le parler de Jarry, sur duex notes, ce sera comique, ne crains pas d'insister, comme lui articule avec l'exagération du monsieur ou de l'"homais" sûr de son fait, machine à broyer les humanité!..."[19]

Lugné-Poë l'ha capito: Jarry s'è già identificato col dio (o demonio) di cui prepara febbrilmente la comparsa.
Per gli attori e per gli oggetti scenici da comprare o affittare (maschere, cavallo, manichini) il *Théâtre de l'Oeuvre* s'indebita (l'*Ubu roi* è una delle ultime rappresentazioni di Lugné prima della sua rottura coi simbolisti: nei suoi ricordi lo scandalo Ubu è visto come un disastro per lui e per l'*Oeuvre*). Dai ricordi di Lugné-Poë estraiamo il passaggio dov'egli descrive le manovre, un po' goffe e un po' dispendiose (il budget dell'*Oeuvre* è sempre ridotto al minimo), di Jarry nella preparazione dell'epocale allestimento:

> "Jarry, lui, me jeta dans les dettes avec aveuglement; un matin, il me fit livrer quarante mannequins en osier, grandeur nature, me disant qu'après la représentation le marchand les reprendrait. Ces mannequins étaient ceux des

18 R. ROLLAND - J. COPEAU - P. PUPPA, *Eroi e massa*, Bologna, Pàtron, 1979, pp. 246-247. Su Gémier vedi anche G. R. MORTEO, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Bologna, Cappelli, 1960.
19 Ubu, p. 427.

nobles ou des bourgeois qu'Ubu dépouillait et qu'avec le «crochet à phynances» il précipitait dans la trappe... On dut vêtir ces quarante individus et ce ne fut pas non plus gratuit, on dut les loger. Quand le marchand d'osier vint après la représentation présenter sa facture - je les avais logés - je dus les payer! Des semaines et des mois les mannequins d'*Ubu* tinrent dans nos locaux une place telle qu'on ne pouvait pas répéter sans leur marcher sur les pieds; ils ne protestaient d'ailleurs pas et me laissaient ce soin."[20]

Nel frattempo Jarry prepara l'avvento di Ubu anche sul versante della stampa: sui numeri d'aprile e maggio della rivista *Le Livre d'Art* di Paul Fort viene pubblicato per la prima volta tutto il dramma *Ubu Roi*, che esce poi in volume, nel mese di giugno, per le edizioni del *Mercure de France*; l'anno successivo, di *Ubu Roi* sarà pubblicata un'edizione speciale, sempre presso il *Mercure*, in fac-simile autografo con la musica di Claude Terrasse.
E intorno al dramma *Ubu Roi* che si pubblica e che si prepara per la scena, Jarry scrive una piccola e densissima costellazione di testi esplicativi e teorici che costituisce la summa della sua estetica:
1 - settembre 1896, sul *Mercure de France*: *De l'inutilité du théâtre au théâtre*[21];
2 - primo dicembre 1896, su *La Revue blanche*: *Les paralipomèmes d'Ubu*;
3 - primo gennaio 1897, sul *Mercure de France*: conferenza pronunciata da Jarry in occasione della prima di *Ubu Roi*;
4 - primo gennaio 1897, su *La Revue blanche*: *Questions de théâtre*;
5 - il programma di *Ubu Roi*, distribuito agli spettatori della prima;
6 - le *Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique*, testo rimasto inedito fino al 1958.

Queste pubblicazioni cominciano a scaldare l'atmosfera parigina nell'attesa di Ubu; la miccia è accesa: seguono vari articoli *ad Ubi gloriam*, di cui, come s'è visto, Jarry non mancherà di vantarsi in occasione della sua conferenza-presentazione; una rivelazione divina com'è quella di Ubu non può non esser preparata da presagi e da coincidenze fortunate: una di esse è il favore, decisivo, dell'influentissimo critico Henry Bauër, figlio adulterino di Alexandre Dumas padre; così Lugné-Poë descrive il rilievo di questa figura:

20 Ivi, p. 428.
21 Il titolo richiama quello di un celebre articolo del poeta simbolista Pierre Quillard, *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*, in cui trovano esemplare formulazione le teorie teatrali simboliste in opposizione alla scuola naturalista (vedi S. CARANDINI, op. cit., pp. 74-75).

> “J'ai dit quelle place tenait le critique Henry Bauër à *L'Écho de Paris* et la puissance de ses écrits. Henry Bauër avait du coeur et di cran!... Jamais ni Octave Mirbeau, ni Catulle Mendès, n'eussent marché en faveur de tel ou tel, si Bauër n'avait pas été là pour les entraîner. Henry Bauër fut toujours le premier à faire le “papier”, la première chronique en première colonne, en première page de *L'Écho de Paris*, celle qui suscitait l'intérêt dans le public.”[22]

Jacques Robichez ricostruisce la storia del sostegno dato all'*Oeuvre* da Henry Bauër, che comincia grazie ad una fortunata circostanza: la rottura del critico con Antoine, del quale sino al 1891 è stato caloroso difensore:

> “L'ancien héraut du Théâtre Libre, brouillé avec Antoine, lui a gardé une rancune tenace. Or, Lugné-Poë a fondé son théâtre au moment ou cet enthousiaste, avide d'originalité et de bruit, se trouvait en disponibilité. Et Bauër, par sa constante sympathie, jouera un rôle capital dans l'histoire du Théâtre de l'Oeuvre et de l'ibsenisme.”[23]

I suoi articoli entusiasti a proposito di *Ubu Roi* destano gl'interventi favorevoli di tutta la redazione de *L'Écho de Paris*: Catulle Mendès, Marcel Schwob, Jean Lorrain, Armand Silvestre, Octave Mirbeau; degno di nota l'articolo su *Ubu Roi* che Émile Verhaeren scrive per le colonne della rivista belga *L'Art Moderne*, articolo che testimonia degli scambi e della solidarietà tra la generazione simbolista francese e la belga:

> “Un particulièrement curieux et drolatique petit livre, apparaissant, aux premières lignes, mystificatoire et fou, extravagant, incohérent, se fichant du lecteur, accumulant les blagues estudiantines, les rattachements chimériques, en une action mouvementée, tronçonnée, cahotée, racontant l'usurpation du trône de Pologne par le PERE UBU, capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, cornegidouille! Mais peu à peu la très nette saveur de ce spectacle de Marionnettes, s'affirme et vous prend auv lèvres

22 Ubu, p. 429.
23 Robichez, p. 261.

[...].”[24]

Riportiamo, infine, la lettera che Mallarmé scrive a Jarry in occasione della pubblicazione di *Ubu Roi*: il poeta-nume dei simbolisti, cose s'è già accennato, scriveva puntualmente parole d'apprezzamento a Jarry ogni volta che questi pubblicava un'opera:

> “Mon cher Jarry
> Tout simplement pour admirer *Ubu Roi* et vous presser la main, en raison du dicton qui dit qu'il vaut mieux tard... Je crois, vraiment, outre du souci pendant l'été et peu de lettres, que l'on est est trop pénétré, ici, chez les Natanson, et à part moi, de cette oeuvre exceptionnelle, déclamée à haute voix, lue de tout esprit, pour en rien savoir écrire. Vous avez mis debout, avec une glaise rare et durable aux doigts, un personnage prodigieux et les siens, cela, mon cher ami, en sobre et sûr sculpteur dramatique.
> Il entre dans le répertoire de haut goût et me hante; merci.
> À vous.
> Stéphane Mallarmé.>[25]

Torniamo ora al *Théâtre de l'Oeuvre*, dove Jarry è indaffarato nella preparazione della messinscena ubuesca; gl'attori e gl'oggetti di scena trovati, la musica e la scenografia sistemate, l'interesse del pubblico suscitato, manca l'ultimo stadio della grande strategia nella quale si realizza il travaglio di Ubu: la preparazione del tuono che deve accompagnare la comparsa di Ubu, della detonazione che deve suscitare la sua discesa, insomma, dell'esplosione dello scandalo, elemento necessario del mondo ubuesco e connaturato alla sua incontenibile enormità.
Nel *dossier* che chiude il volume *Ubu* della Gallimard è riportato un interessante documento firmato dal giornalista Georges Rémond, il quale svela le macchinazioni di Jarry nei giorni precedenti la prima di *Ubu Roi*: il nostro realizza un avvento teatrale perfetto attraverso la cura maniacale di ogni suo aspetto:

> “La première d'*Ubu roi* était proche (novembre ou décembre 96, autant que

24 Besnier, p. 241.
25 Ivi, p. 243.

> je me rappelle). «Le scandale, disait Jarry, devait dépasser celui de *Phèdre* ou d'*Hernani*. Il fallait que la pièce ne pût aller jusqu'au bout et que le théâtre éclatât.»
>
> Nous devions donc provoquer le tumulte en poussant des cris de fureur, si l'on applaudissait, ce qui, après tout, n'était pas exclu; des hurlements d'admiration et d'extase si l'on sifflait. Nous devions également, si possible, nous colleter avec nos voisins et faire pleuvoir des projectiles sur les fauteuils d'orchestre.
>
> [...] Le Père Ernest et la Mère Ernest furent conviés. Le Père Ernest accepta aussitôt, mais Mme Ernest déclara, en remerciant et en s'excusant «qu'à son âge elle n'allait plus dans le monde»!
>
> Le grand soir arriva!
>
> Le Père Ernest avait revêtu la jacquette de ses noces cantaliennes, une cravate rouge, avec épingle, sans nulle allusion à ses opinions politiques, qui étaient réactionnaires. Il coiffait un chapeau cronstadt, de bon style.
>
> Nos places étaient au balcon. Morand, Sior Carlo, Don Beppi, Fluchaire, Fontaine, Socard et moi encadrions le Père Ernest. Celui-ci, à la vue de ce balcon, de ces loges, de ces fauteuils, ne pouvait cacher son admiration: «Eh quoi!» s'exclamait-il, «tout ceci appartient à mon client Jarry?»”[26]

Il padre e la madre Ernest sono i proprietari d'un ristorante sito nelle vicinanze dell'abitazione di Jarry, il quale ne è cliente; la bomba a orologeria Ubu funziona in virtù d'una perfetta ripartizione dei ruoli, meccanismo di cui solo Jarry conosce e controlla le fila: l'alta e la bassa cultura si trovano qui a collaborare, quasi ignari l'una dell'altra, per la glorificazione di Ubu; mentre Claude Terrasse cerca, dalle quinte, di sincronizzare la sua musica all'azione che si svolge in scena, un'altra banda è stata reclutata d'accompagnamento al dramma *sacro* (nell'ambiguità del significato latino), una banda popolare e ignorante (sempre in relazione alla cultura, cioè alle istituzioni culturali statali), il gruppo degli *habitués* del ristorante *Chez Ernest*, chiamati a costituire parte essenziale della scena; molti quella sera vedono in padre Ernest, nella sua corpulenza e nella sua ignoranza, un doppio in sala di Padre Ubu.

E certamente Jarry non deve aver fatto menzione di Fedra e di Hernani solo al pittoresco gruppo della sua osteria; la suggestione dei precedenti scandali teatrali si riflette, per esempio, in un articolo dello scrittore Laurent Tailhade:

26 A. JARRY, *Ubu*, cit., pp. 433-434.

> “... Le soir de cette première, les couloirs trépidaient, l'assistance était houleuse comme aux plus beaux jours du romantisme. C'était, toute proportion gardée, une bataille d'*Hernani* entre les jeunes écoles, décadentes, symbolistes, et la critique bourgeoise incarnée avec une lourdeur satisfaite dans la graisse du vieux Sarcey (et il y avait toutes les notoriétés du monde politique ou des gens de lettres: Rochefort et Willy, Arthur Meyer et Catulle Mendès). Poètes chevelus, esthètes crasseux et grandiloques, le ban et l'arrière-ban de la littérature nouvelle discutaient, gesticulaient, échangeaient des médisances et des commérages de portier. La rédaction du *Mercure de France*, au grand complet, apportant dans ce hourvari une tenue élégante et discrète.”[27]

L'importanza di Ubu non consiste nelle innovazioni avanguardistiche scelte o trovate da Jarry e dai suoi collaboratori, ma nella combinazione alchemica, quasi miracolosa, delle migliori soluzioni di fronte alla questione del teatro; nella fattispecie, di fronte ad un pubblico raffinato, abituato alle *querelles* artistiche forse fino alla noia, egli si orienta senza esitazione alla fomentazione del tumulto, in una cospirazione che sta a metà strada tra la tradizionale *claque* teatrale e le programmatiche risse delle serate futuriste.

27 Rachilde, p. 64.

Capitolo 3 - L'Incubazione di Ubu.

Il 17 dicembre 1896, all'indomani della conflagrazione della bomba Ubu, degl'ambigui trionfi del re sanguinario, e della consacrazione del personaggio tra le glorie della fama culturale nazionale, Henry Bauër, dalla cui penna si produce il maggior contributo a detta consacrazione dal lato della critica, riceve una lettera dal signor Charles Morin, *lieutenant au 15e d'artillerie*, il quale si dichiara, insieme col fratello Henri ai tempi della frequentazione del liceo di Rennes, autore di *Ubu Roi*, che Jarry, compagno di Henri a Rennes, avrebbe pubblicato senz'altro intervento che la sostituzione d'alcuni nomi.

La lettera non ha seguito, e l'*affaire* passa sotto silenzio... fino al 1921, anno in cui lo scrittore Charles Chassé, anch'egli ex-alunno del liceo di Rennes, ma qualche anno dopo il passaggio di Jarry, pubblica il volume *Sous le masque d'Alfred Jarry (?). Les sources d'Ubu Roi*, nel quale egli pretende di smascherare l'impostura; rintracciati i fratelli Morin, Chassé permette loro di vuotare il sacco, non senza un certo qual sadico compiacimento, il quale, tra l'altro, non trova terrento su cui attecchire dal momento che lo scritto non può che tornare a gloria di Ubu e di Jarry, come sottolinea Noël Arnaud:

> "Nous irons plus loin dans notre hommage à l'auteur de *Les Sources d'Ubu roi*: jusqu'à la création du Collège de 'Pataphysique en 1950, il n'existait rien de vraiment sérieux sur Jarry et Ubu, en dehors des documents livrés par Chassé dans sa frénésie antijarryque, antiubique et antisymboliste."[1]

Insomma, dopo la pubblicazione del libro di Chassé nessuno pensa a sminuire il posto occupato da Jarry nel cielo della letteratura (e dell'arte).

Ma prima di rimontare agl'inizi della formazione del mito di Ubu, è bene esaminare quanto traspare nella vita letteraria parigina di Jarry delle origini liceali delle gesta ubuesche e dei domestici antecedenti teatrali del personaggio.

Primo indizio della non-originalità di *Ubu Roi* è il sottotitolo della prima edizione: "*Drame en cinq actes en prose. Restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888*"[2].

Occorre allora fare un passo indietro: il 1888 è l'anno in cui la famiglia Jarry si trasferisce da Saint-

1 Ubu, p. 17.
2 Jarry1, p. 345.

Brieuc a Rennes, di cui Alfred comincia a frequentare il liceo. A partire da una testimonianza di Charlotte, Besnier afferma che lo spostamento viene deciso per assecondare e favorire l'inclinazione di Jarry per lo studio, per dargli “la chance d'achever ses études dans les meilleures conditions”[3]. A Rennes egli si lega d'intima amicizia con Henri Morin (mentre il di lui fratello Charles, più grande, ha appena terminato quella scuola); e qui incontra la via che gli permette di portare a compimento quell'immaginario scatologico che ha cominciato a formarsi a Saint-Brieuc intorno alla mitica *pompe Rouget*.

Questa via ha duplice aspetto, uno reale, uno leggendario: quello reale è il professore di fisica del liceo di Rennes, Félix-Frédéric Hébert, figura goffa e grottesca, dall'aspetto abnorme e dal carattere pavido, puntualmente derisa e sbeffeggiata dagli allievi; quello leggendario è il ciclo di storie infantili e fantastiche formatosi, tanto oralmente quanto per iscritto, intorno al professore prima dell'arrivo di Jarry, nelle quali Hébert diventa una sorta di mostro che si muove lungo tutte le coordinate storico-geografiche possibili prima di capitare, guarda un po', a Parigi, dove intraprende la serie dei suoi misfatti; Rabelais, che diventerà uno dei referenti principali dell'opera di Jarry, influenza fatalmente lo scrittore già prima ch'egli lo sappia; Charles Morin lo ammette:

> “C'était presque exclusivement dans Rabelais et dans Le Sage que nous allions chercher notre inspiration.”[4]

Entrando al liceo di Rennes nel 1888, dunque, Jarry vi trova, compiuti, sia il suo personaggio, Ubu, sia il suo dramma più famoso, *Ubu Roi*, scritto, con poche differenze, dai fratelli Morin col titolo *Les Polonais*.

E a proposito di questo titolo si deve notare un fatto che testimonia dell'oscillazione dell'atteggiamento di Jarry nei riguardi degli antecedenti del suo dramma: quando esce, per la prima volta integralmente, *Ubu Roi* sulla rivista *Le Livre d'Art* di Paul Fort, esso porta come sottotitolo *Les Polonais*, sottotitolo che scompare nelle edizioni successive.

Paul Fort sembra occupare una posizione decisiva nella polemica, in quanto primo editore di *Ubu Roi*; e infatti, in seguito alla pietra scagliata da Charles Chassé, si sente in dovere di entrare nel dibattito per chiarire qualcosa che nessuno può conoscere meglio di lui:

> “Je ne crois pas du tout à ces histoires. Voici dans quelles circonstances Ubu

3 Besnier, p. 59.
4 Chassé, p. 32.

> vint au monde. Nous étions trois amis d'Alfred Jarry, Charles Henry-Hirsh, Louis Ulmann et moi, qui le pressions de nous montrer cette pièce dont il parlait toujours. Il fallut aller chez lui, boulevard Sait-Germain, pour la voir. Nous nous trouvâmes en présence de cahiers d'écolier un peu vieilli déjà, et d'une écriture manifestement identique à celle de Jarry, quoique un peu plus jeune. Tout cela était épars, brouillé, sans suite. Ça et là on remarquait quelques corrections, toujours de l'écriture de Jarry mais plus récente.
> Jarry ne voulut rien entendre pour mettre en ordre ces scènes, ces dialogues confus. Nous dûmes nous-même nous mettre à la besogne et classer tout cela. Et voilà comment *Ubu-Roi* sortit des limbes.
> Puis, vint la période du langage Ubu. Jarry, qui paraissait au fond sans enthousiasme pour son oeuvre, hésitait à parler comme ses figures. Puis il s'habitua et ce langage devint en lui comme une seconde nature. Telle est l'histoire exacte de la création d'*Ubu-Roi*."[5]

Storia esatta e occulta: vediamo come la struttura del dramma sia della mano di Paul Fort e compagnia, e vediamo come Jarry sia trascinato quasi controvoglia nell'universo ubuesco; ad ogni modo, questa non è che una versione, ed ormai si ritiene che il testo liceale su cui Jarry apporta delle correzioni sia il testo redatto dai fratelli Morin, o forse una copia di quello; se è così, è miracolosa la fatale passività di Jarry, di cui l'opera che lo rende famoso sarebbe scritta dai fratelli Morin e strutturata e pubblicata da Paul Fort; ma questo non è che un possibile aspetto.

Les Polonais, dunque, ci dice Jarry, è rappresentato dalle marionette del *Théâtre des Phynances* nel 1888; con questo nome si indica il teatrino privato allestito da Alfred Jarry e Henri Morin a Rennes presso il domicilio ora dell'uno ora dell'altro, tra il 1888 e il 1889, teatro che prende di volta in volta una forma diversa: marionette, attori in carne ed ossa, ombre. Per quanto riguarda le marionette, i fratelli Alfred e Charlotte si dimostrano precoci artigiani: sotto le loro mani prende forma il prototipo iconografico di Ubu:

> "Alfred et Charlotte fixent l'iconographie ubuesque, l'un par la gidouille en armure, le pain de sucre coiffé du heaume, l'autre par un buste sculpté dans la glaise. Le P. H. passait chaque jour sous sa fenêtre: Charlotte parvint à une ressemblance absolue. Puis elle fabrique une marionnette à l'imagine

5 Rachilde, p. 95.

d'Hébert, que détient Rachilde."[6]

Nella fabbricazione di marionette, l'artigianato infantile anticipa nella vita di Jarry la sua futura estetica simbolista (ma è il simbolismo, in realtà, e dopo di esso tutte le avanguardie, che attua una contaminazione con le espressioni popolari e artigianali); emblematica è la presenza, nella messinscena di *Ubu Roi* del 1896, tanto di marionette-pupazzi (per i nobili, i magistrati e i finanzieri polacchi che finiscono nella *trappe*) quanto di ombre (per l'apparizione degli antenati di Bougrelas)[7].
A detto teatro domestico si fa riferimento anche all'inizio del volume *Ubu Cocu*, pubblicato postumo nel 1944 sul manoscritto allora appartenente a Paul Éluard: "*Ubu Cocu. Restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances*"[8].

Le storie sorte intorno al mitico personaggio, che, nella letteratura del liceo di Rennes prima dell'arrivo di Jarry, prende i diversi nomi di *Eb*, *Ébon*, *Ébance*, *Ébouille* e *P.H.* (il nome di Ubu pare sia, almeno quello, di Jarry), sono disparate, multiformi e disordinate, com'è tipico delle leggende orali: esse hanno una vita organica, cioè si formano all'interno di una comunità (non di un unico cervello) e s'accrescono dei contributi di tutte le persone attraverso cui esse circolano:

> "Il est sûr qu'une geste hébertienne existe avant l'arrivée de Jarry. Chaque élève, chaque année, l'enrichit, qui d'une parodie de *La Belle Hélène*:
>
> *Ce gros tonneau qui s'avance,*
> *Neau qui s'avance* (bis),
> *C'est le père Hébé,*
> *Oui, c'est le père Hébé...*
>
> qui d'un dessin où le ventre du père Hébé mesure le quart de cercle, où l'on stygmatise sa manie de mettre sa canne dans sa poche, la pointe en l'air; qui d'un néologisme savoureux. M. Guillaumin est formel: tout le vocabulaire d'Ubu est proprement de l'argot de boîte, inintelligible sans glossaire. Exemple: les côtelettes de rastron; un élève qui habitait rue du Chapitre, à Rennes, fut baptisé *chapistron*, et par abréviation: *chastron*; par analogie, son voisin, M. Guillaumin lui-même, devint le *rastron*."[9]

6 Lebois, p. 38.
7 A conferma della convergenza tra il *Théâtre des Phynances* e il gusto simbolista che s'esprime delle scelte del *Théâtre de l'Oeuvre* sta il fatto che manichini e ombre sono proposti a Jarry da Lugné-Poë.
8 Ubu, p. 133.
9 Lebois, pp. 34-35.

Jarry, dunque, attinge alla materia mitica d'una oralità collettiva per dar forma al suo dramma. La sostanziale novità di questa operazione sta evidentemente in una caratteristica non trascurabile della mitologia di riferimento: essa è elaborata da adolescenti. L'operazione si rende possibile, nel XIX secolo, grazie al copernicano rinnovamento della sensibilità iniziato da Rousseau, col quale si conferisce il primato psicologico all'età infantile. È grazie ad esso che Beaudelaire, storicamente il primo riferimento dei simbolisti, può affermare che "le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée"[10]; ed è grazie ad esso che si rende possibile la prodigiosa esperienza dei due poeti adolescenti Rimbaud e Lautréamont, le cui opere sono fondamentali nello sviluppo della moderna estetica simbolista. Grazie ad esso, infine, il prodotto d'una letteratura orale infantile può giungere fino alla gloria della cultura ufficiale.

Dalla magmatica oralità delle goliardiche leggende che circondano il professore di fisica Hébert emergono fin da subito almeno due drammi, o meglio due nuclei drammatici più o meno messi per iscritto e rappresentati da Jarry e Henri Morin: uno è *Les Polonais*, che diventerà celebre col titolo di *Ubu Roi*, l'altro è all'origine del dramma *Ubu Cocu* pubblicato postumo, e la sua evoluzione è ardua da ricostruire[11]; ad ogni modo si tratta del nucleo da cui Jarry estrae le parti pubblicate ne *Les Minutes de Sable Mémorial* col titolo *Guignol*, e di cui redige una rielaborazione che costituisce que *Les Polyèdres* sottoposti all'attenzioni di Lugné-Poë e contendenti a *Ubu Roi* la scelta per la rivelazione ubuesca al *Théâtre de l'Oeuvre*.

Ma durante la vita parigina di Jarry, la lettera ricevuta da Henry Bauër non è l'unica emersione dei fratelli Morin, tutt'altro; c'è un altro, importante, tassello, antecedente la carriera letteraria di Jarry e il *cursus* delle sue pubblicazioni, come se i fratelli Morin fossero due porte collocate una prima

10 C. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 690. È notevole quanto la frase di Baudelaire sembri quasi descrivere, riferendosi ai meccanismi della psiche, l'operazione concreta che dal disordinato materiale letterario del liceo di Rennes conduce, in un processo di cristallizzazione, alla formazione del testo di *Ubu Roi*.

11 Ne *Les paralipomènes d'Ubu*, Jarry fa riferimento a un precedente dramma dal titolo *Les cornes du P.U.*, che sembrerebbe affine a *Ubu Cocu*, ma Charles Morin sembra non ricordarsene; verisimilmente, se il testo di *Ubu Roi* deve ben poco alla mano di Jarry, l'elaborazione di *Ubu Cocu* nelle sue varie fasi è in gran parte frutto del suo lavoro, se non altro perché Henri Morin, nella testimonianza fornita a Charles Chassé, se da un lato afferma che "Jarry n'a jamais rien composé dans aucun des cycles ubiques" (Ubu, p. 439), dall'altro non parla che de *Les Polonais* - ma si può anche credere, ed è molto probabile, ch'egli non conoscesse l'*Ubu cocu* appartenente a Jarry, pubblicato solo nel 1944, e che sia per questo motivo che non ne fornisce gl'antecedenti e le rivendicazioni.

dell'uscita di Ubu dall'oscurità di provincia, l'altra dopo la sua pubblica apoteosi: si tratta del preciso momento in cui le strade di Alfred Jarry e Henri Morin si dividono, ultima tappa dell'Ubu rennese coincidente con la prima tappa dell'Ubu parigino, episodio intermedio tra le messinscene ubuesche del *Théâtre des Phynances* a Rennes (1888-1890) e le rappresentazioni private per i nuovi amici del *Mercure de France* (1894).

Nel 1892 Henri Morin, che è fino ad allora l'amico più stretto di Jarry, lo raggiunge a Parigi: questo incontro costituisce una svolta decisiva, una presa di coscienza traumatica nella vita di Jarry e nel suo rapporto con Henri: lui ha deciso di tentare la carriera letteraria, l'altro s'avvia alla carriera militare; in questo tempo Jarry organizza delle rappresentazioni ubuesche private, in continuità con l'esperienza del *Théâtre des Phynances*; e in continuità con essa Jarry resterà tutta la vita; ma alla continuità con quel teatro infantile non può affiancarsi la continuità col suo collega e compagno: una pietra vien messa sopra la loro passata relazione e collaborazione, e dopo quel 1892 i due non si rivedranno più.

Cosa succede in quel momento? Henri Morin diventa adulto, Jarry non lo sarà mai: l'eredità del comune passato teatrale spetta evidentemente a quest'ultimo; in quei giorni Morin, com'egli stesso rivela a Charles Chassé, autorizza Jarry "à faire jouer sa pièce et à tirer des *Polonais* tout ce que bon lui semblerait"[12]; poi sparisce; ma trauma dev'esserci stato, che giustifichi la sua futura malevolenza; e questo trauma Rachilde ce lo svela, tacendolo:

> "Et en dernier lieu, moi aussi je vais m'offrir le sadique plaisir de leur dire [ai fratelli Morin], ou de lui dire (s'il n'en reste plus qu'un et que ce puisse être celui-là) que, moi, je sais ce qui a empêché la vérité de sortir de l'ombre... au moins avant la mort de l'auteur présumé. Non seulement je connais cet intime dessous, masi j'en ai eu les preuves, absolument comme M. Charles Chassé, par des très intéressants racontars, que j'ai peut-être eu le tort d'écouter; mais, moi, beaucoup plus fort qu'eux, ou que lui, en sadisme littéraire: *je ne parlerai pas*."[13]

L'*intime dessous* tra Henri e Alfred avrebbe certo compromesso la carriera militare di quello; al contrario, Jarry non ha nessun motivo di nascondere il passato a Rennes e se ne apre con i nuovi amici della sua nuova vita, Rachilde, Vallette e il gruppo del *Mercure de France*:

12 Ivi, p. 444.
13 Rachilde, pp. 105-106.

> “Il a toujours été entendu, et Jarry le disait lui-même, que tout un collège avait collaboré au travestissement d'un pauvre brave homme de professeur en un monstre de baudruche gonflé de toutes les inepties que des enfants sans pitié pouvaient lui avoir soufflé. Jarry ne s'est jamais caché d'avoir érigé en bouc émissaire le malheureux père Hébé ou Hébert (Dieu garde son âme si ça peut le consoler de ses déboires terrestres!). Qu'il prenne la suite des plaisanteries du collège en question et qu'il accepte tous les documents apportés par les anciens ou les nouveaux camarades, il ne l'a jamais nié, il a même parlé des frères Morin.”[14]

Ma se è vero che Jarry non passa sotto silenzio le antiche ascendenze goliardiche di Ubu nei testi a lui dedicati pubblicati prima e dopo le scandalose serate del 9 e 10 dicembre 1896, è però possibile notare una chiara evoluzione nella successione di questi testi, che si danno progressivamente a interpretare il significato e la simbologia di Ubu, che evidentemente in principio devono essere quantomeno scarni.

Ma di questa moltiplicazione del senso di Ubu ci sono due moventi che bastano a giustificarla, e rendono secondaria la presunta volontà di occultare un plagio: primo, il dibattito critico sollevato da Ubu esige una partecipazione a tono da parte di Jarry, il quale, se tutti, sostenitori e detrattori, prendono come essenza del dramma la sua simbologia, non potrebbe che risultare sminuito da una limpida sincerità; secondo, la sincerità non è una misura in base a cui considerare un testo scritto; in altre parole, pubblicare un presunto testo in cui dichiarare che la paternità di *Ubu Roi* è dei fratelli Morin non avrebbe alcun interesse per Jarry, per una questione estetica e stilistica, e non morale; se Jarry nasconde qualcosa, lo fa alla stregua di come nasconde la sua biografia nelle sue opere, cioè come qualcosa che non ha alcuna importanza se non quella di costituire una base occulta all'invenzione poetica; ecco cosa è chiamato a fare un testo per Jarry, il quale elabora con tutta spontaneità una radicale poetica d'ascendenza mallarméana:

> “Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots.”[15]

14 Ivi, pp. 101-102.
15 Jarry1, p. 171.

Vediamo ora come avviene il cambiamento dei termini in cui Jarry parla di Ubu e del modo in cui egli lo propone e lo spiega al pubblico.

Dopo la pubblicazione di *Ubu Roi* su *Le Livre d'Art* di Paul Fort (pre-originale) e sul *Mercure de France* (originale) nella primavera del 1896, il primo testo che esce intorno a Ubu è *Les paralipomènes d'Ubu*, che compare il primo dicembre di quell'anno su *La Revue blanche*; questa sorta di corollario alla figura di Ubu è il luogo in cui Jarry parla più chiaramente: il dramma è stato scritto da un ragazzino, è stato rappresentato in passatto con le marionette, e fa parte di un più grande ciclo di gesta raccolte in alcuni manoscritti che però, "n'étant pas de très grande importance pour l'auteur, n'ont pas été intégralement conservés"[16].

Si può notare che quest'articolo, che è quello in cui Jarry dice più cose vere a proposito dell'elaborazione del dramma ubuesco, è anche quello dove appare più insofferente e desideroso di sbarazzarsene; ciò appare chiaramente nell'incipit:

> "Ubu devant être incessamment manifesté à la foule, qui ne le comprendra pas, et à quelques amis qui ont l'indulgence de le connaître, il serait peut-être utile, pour ceux-ci au moins, de l'expliquer par son passé, afin de liquider entièrement ce bonhomme."[17]

Probabilmente Paul Fort coglie la verità quando descrive un Jarry riluttante a lasciarsi andare al gioco di Ubu; ma alla fine sarà costretto a cedere, forse, e questo come al solito non sarebbe che un aspetto, perché Ubu gli spiana dinanzi la via della notorietà; negli altri scritti intorno a Ubu, seppur posteriori di brevissimo tempo, Jarry si mostra meno insofferente e meno spontaneo; tratto il dado della fama, si fa il callo alla mistificazione, dato che di fronte alla pubblica opinione non ci sono altre forme di comunicazione.

Ma all'inizio di dicembre Jarry spera ancora di poter *liquidare* Ubu, con un comprensibile meccanismo: dopo aver sintetizzato le precedenti gesta di Ubu, Jarry, all'interno dell'articolo stesso, pubblica di sana pianta tre scene tratte dal materiale ubuesco rennese:

> "Entre toutes les autres pièces, de deux seulement, *Prophaiseur de Pfuisic* et *Les Polyèdres*, quelques lignes, à titre de curiosité, peuvent être publiées (*L'Autoclète*, imprimé déjà, était des *Polyèdres*)."[18]

16 Ivi, p. 468.
17 Ivi, p. 467.
18 Ivi, p. 468. Tutto il materiale che Jarry cita nell'articolo, compreso *L'Autoclète*, che fa parte di quel *Guignol* pubblicato ne *Les Minutes de Sable Mémorial*, confluirà in *Ubu Cocu*.

Ecco il modo di sbarazzarsi dello scomodo passato che infastidisce Jarry sottoforma di vecchi quaderni del liceo: dar tutto in pasto alla stampa, questa mostruosa macchina che crea e distrugge mondi, del cui *rumore sotterraneo* abbiamo già avuto modo di parlare nel primo capitolo: rendendo pubblici quei quaderni, o almeno le sole parti degne di stampa, Jarry vuole rimuoverli dalla sua sfera privata, dall'ingombro che gli causano nell'animo; ed è comprensibile allora come faccia a meno di citare *Les Polonais*, ch'egli ha già liquidato dandolo alle stampe col titolo di *Ubu Roi*.

La conferenza pronunciata da Jarry in occasione della prima di *Ubu Roi* verte soprattutto sulla messinscena e sulle sue condizioni non ottimali; ma in punto ancora vien fuori la linguaccia dello studente irriverente:

> "C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. 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 monde.
> C'est cet aspect que vous donnera aujourd'hui le théâtre de l'Oeuvre."[19]

Questa è l'ultima volta in cui Jarry si prende la licenza di ricondurre tutto ai minimi termini, di riportare l'interpretazione del dramma alla banale spontaneità delle sue origini, mentre la critica ha già incominciato il suo infaticabile lavoro di addizione e moltiplicazione dei significati; per godere dell'appoggio di quest'ultima, Ubu deve subire, accettare e rendere grazie al suo macchinario interpretativo e pubblicistico; per uscire dall'isolamento del silenzio, Ubu deve avvicinarsi a tutti, diventando il simbolo di tutto:

> "Les critiques impartiaux eurent tout de même, dans ce bouleversant tapage, la vision d'un type nouveau, quoique éternel, de Guignol-tyran, à la fois bourgeoisement poltron, lâchement cruel, avarem génialement philosophe, tenant par sa grandiloquence de Shakespeare et par son humanité primitive de Rabelais."[20]

Coll'accomodante denotazione di *critiques impartiaux*, s'intuisce come Rachilde indichi i critici

19 Ivi, p. 399.
20 Rachilde, p. 72.

amici, coloro che si son schierati dalla parte di Ubu fin da prima dell'esplosione del 9 e 10 dicembre, non essendo certo quello periodo d'imparzialità: nel romanticismo e nel simbolismo (e forse in ogni epoca) la letteratura è un campo di battaglia in cui ogni nuova opera diventa l'oggetto, o il pretesto, d'uno scontro tra due o più partiti; le voci che si levano da una parte e dall'altra sono spinte da altre cause che non da un'oggettiva imparzialità; in particolare, conservatori e progressisti riproducono ad ogni occasione la loro eterna diatriba, e *Ubu Roi* non può che esser stroncato dai primi e osannato dai secondi; abbiam già visto come l'influente Henry Bauër si trascina dietro tutta la corte de *L'Écho de Paris* nella sua strenua difesa di Ubu; l'articolo più rappresentativo di questo schieramento è quello di Catulle Mendès, apparso sulle colonne de *Le Journal* proprio all'indomani della prima di *Ubu Roi*, l'11 dicembre 1896, e riportato anche nel libro di Rachilde:

> "[...] et les allusions à l'éternelle imbécillité humaine, à l'éternelle luxure, à l'éternelle goinfrerie, incomprise [...] et le symbole de la bassesse de l'instinct qui s'érige en tyrannie, inaperçu [...] et le bafouillement de la pudeur, de la vertu, du patriotisme, de l'idéal, surexcitant jusqu'à la bacchanale les pudeurs, les vertus, les patriotismes et l'idéal des personnes qui ont bien dîné [...]. Quelqu'un parmi le tohu-bohu a crié: "Vous ne comprendriez pas davantage Shakespeare!" Il a eu raison. [...]
> Le *Père Ubu* existe.
> Fait de Pulcinella et de Polichinelle, de Punch et de Karagheuz, de Mayeux et de Joseph Prud'homme, de Robert Macaire et de M. Thiers, du catholique Torquemada et du juif Deutz, d'un agent de la sûreté et de l'anarchiste Vaillant, énorme parodie malpropre de Macbeth, de Napoléon et d'un souteneur devenu roi, il existe désormais, inoubliable."[21]

L'esuberanza interpretativa della critica non può ormai essere arginata, pena la ritorsione della stessa; bisogna lasciar disquisire; in quella conferenza-preambolo che abbiam visto essere l'ultimo episodio in cui Jarry si permette l'irriverenza di sminuire la propria opera, egli ironizza sottilmente anche sul delirio ermeneutico dei critici, i quali han visto "le ventre d'Ubu gros de plus de satiriques symboles qu'on ne l'en a pu gonfler pour ce soir"[22].
S'accusa spesso Jarry di mistificazione, ma lo vediamo qui trascinato ineluttabilmente dal ciclo di produzione e consumo delle interpretazioni e delle mistificazioni: accolto in maniera fredda o ostile

21 Ivi, pp. 73-74.
22 Jarry1, p. 399.

dai più, non può che assecondare l'élite progressista che lo sostiene, anche se per essa *Ubu Roi* costituisce uno dei tanti pretesti ideologici.

Già, perché se scandalo c'è, si tratta di uno scandalo effimero, uno dei tanti scandali teatrali dell'epoca; in effetti, gli entusiasmi letterari e le avventurose descrizioni circa l'evento Ubu ci mostrano un quadro con colori più vivi di quanto non sia la realtà; come ci dice Lugné-Poë, il surriscaldamento del pubblico è, come al solito, passeggero, e Henry Bauër resta da solo a portare avanti lo stendardo di Ubu, uscendo indebolito da questa battaglia donchisciottesca[23]; per lo stesso Lugné-Poë la messinscena di *Ubu Roi* è il culmine e il termine dell'avventura simbolista: *Ubu Roi*, che prende forma in ambiente simbolista e si realizza in collaborazione coi simbolisti, finisce col rovesciare il simbolismo, estremizzando i suoi sogni incantati verso le terre dell'incubo e dell'idiozia; al contrario di quel che si può pensare leggendo le parole favorevoli di Mendès o dello stesso Mallarmé, *Ubu Roi* non riesce affatto ad imporsi come opera rivoluzionaria, e tantomeno come modello d'un nuovo teatro; s'imporrà, certo, ma dopo qualche anno, e con la mediazione di più ufficiali avanguardie, di Apollinaire, dei surrealisti; come s'è detto, Lugné-Poë è alquanto amareggiato nel tirare il bilancio dell'avvenimento, e conclude parlando proprio di questo destino postumo:

> "Si *Ubu* eût pu, ce soir-là, s'imposer comme la pièce-type, la pièce révolutionnaire, comme on s'est aperçu qu'elle l'était depuis peu, bien des événements de théâtre eussent été autres. Où serions-nous? Qui a remplacé Henry Bauër? Personne."[24]

Ma torniamo al tentativo di lancio alle stelle intrapreso dalla critica nei riguardi di *Ubu Roi* con le sue profusioni interpretative ed encomiastiche: saltano subito fuori i nomi di Aristofane, di Rabelais, di Shakespeare, secondo il romantico costume di decontestualizzare, astrarre ed affiancare in un'ideale fratellanza i geni dell'umanità; il citato articolo di Catulle Mendès fa da modello, diventa un'introduzione o un corollario di *Ubu Roi*. Jarry deve ringraziare, come ci racconta Rachilde:

23 Lugné-Poë afferma che è a causa dello scandalo di *Ubu Roi* che il critico perde la sua autorità e il suo posto presso *L'Écho de Paris* (vedi Ubu, p. 433).
24 Ivi, p. 433.

> “Or Jarry ne fit même pas un pas pour le remercier, au soir de son pseudo-triomphe, de lui avoir communiqué les épreuves de son papier. «Dites donc, questionna Mendès ahuri par le dédain du triomphateur, est-ce qu'il est mal élevé, *en outre*? - Non, lui répondis-je, c'est plus grave, il est fou. Ce soir, il pense à autre chose et sa pièce ne l'intéresse plus! - Bien! fit Mendès, encore un phénomène, seulement, prévenez-le que l'on ne dérange pas en vain la grande publicité. S'il est en retard avec elle, elle ne lui pardonnera pas.» Je tançai Ubu[25] qui remercia. Et Mendès avait raison. Alfred Jarry disparut presque sous le vilain masque de son fantoche, comme dévoré tout entier par ce goinfre.”[26]

In effetti Jarry invia subito una lettera di ringraziamento a Mendès; e, soprattutto, omaggia i moduli espressivi della critica nell'articolo che fa pubblicare di lì a poco intorno a Ubu e al suo teatro, *Questions de théâtre*, dove, oltre a riportare un estratto dell'articolo di Mendès, tira in causa proprio Aristofane, Shakespeare e Rabelais.

C'è un elemento essenziale che accomuna Jarry a Rabelais, oltre agli omaggi letterari e ai tributi linguistici, un elemento a un tempo biografico e artistico: l'appropriazione sostanziale di precedenti manifestazioni letterarie più o meno anonime e più o meno informi; Lebois così descrive questo comune modo d'operare:

> “Jarry se trouve, en présence de ces *Polonais*, dans l'état d'esprit de Rabelais lorsque, chez le libraire lyonnais Sébastien Gryphe, celui-ci découvrit le livret en caractères gothiques, anonyme, publié à Lyon (1532), des *Grandes et inestimables cronicques du grand et énorme Gargantua*. Tous deux ont la prescience immédiate des possibilités que leur apportent ces textes informes qu'au théâtre on appelle des *ours*.”[27]

A proposito dell'incubazione di Ubu, è il momento di rintracciare nel serbatoio del liceo di Rennes

25 Nel corso della sua vita, Jarry s'identifica sempre più al suo personaggio: lo vediamo spesso presentarsi e firmarsi come *Père Ubu*, ed i suoi amici lo assecondano (o lo prevengono) in questa strada.
26 Rachilde, p. 76.
27 Lebois, p. 37.

l'origine e la maturazione di alcuni nomi ed immagini tipici di *Ubu Roi* e del mondo ubuesco.

In principio era il verbo: MERDRE: questo è il primo vagito di Ubu, la prima eruzione del suo linguaggio mitico e deformato; la maggior parte delle peculiarità fonetiche e grafiche del parlato ubuesco sono già tipiche del mondo infantile rennese; i bambini alterano le parole un po' per aggirare le censure e un po' per nominare cose che non coincidono coi referenti degli adulti; LA parola resa celebre da Jarry è coniata ben prima, come testimonia Charles Morin nella sua deposizione a Charles Chassé:

> "N'oubliez pas que nous étions encore des gosses; nos parents ne voulaient naturellement pas que nous fassions usage du mot tel qu'il était; alors, nous avons imaginé d'y intercaler un *r*; voilà tout!"[28]

Spiegazione senz'altro veritiera, ma fuorviante: l'essenziale del *merdre* ubuesco, come dell'esistenza di Ubu, è, come s'è visto, il fatto di trovarsi gettati su una scena teatrale riconosciuta e affermata, dove ciò che infastidisce di *Ubu Roi* è il fatto di non poterne neanche dire che si tratta d'uno scherzo, in quanto è uno scherzo senza limiti e senza durata, uno scherzo eterno, uno scherzo che non riconosce la serietà, che la squalifica e la invalida, e che, di conseguenza, la serietà non può accettare senza essere risucchiata dal suo vortice. Lo scherzo estremo s'ha quando il sospetto d'esser presi in giro non può esser mai confermato e mai smentito. Si può riferire alla parola *merdre* quello che Robichez dice di tutto il testo di *Ubu Roi*:

> "On voit comme la question de savoir quels sont les vrais auteurs d'*Ubu* est secondaire: ses auteurs ne sont pas les élèves du Lycée de Rennes qui ont écrit la pièce, ce sont Jarry, Lugné-Poë, Gémier, qui l'ont jouée. Elle ne commence d'exister qu'à la représentation."[29]

È quando la *pièce* s'impone come opera d'arte nel mondo degli adulti che essa cessa di essere scherzo infantile e diventa scandalo.

Meno banali dell'alterazione *merdresca* sono le grafie e le pronunce deformate: un esempio è il già citato *phynances* che dà il nome al teatrino privato di Alfred Jarry e Henri Morin e che ricorre

28 Chassé, p. 40.
29 Robichez, p. 359.

frequentemente nei testi ubueschi; ma le deformazioni e le creazioni verbali di Ubu richiedono uno studio a parte[30].

Inoltre, ogni personaggio ha un particolare accento e modo di parlare, per lo più derivati dai *tic* di professori o altri personaggi dell'ambiente scolastico; a titolo d'esempio, citiamo il personaggio di Achras presente in *Ubu Cocu*, allevatore di poliedri che si trova suo malgrado ad ospitare Padre Ubu: nelle sue battute ricorrono formule caratterizzate dall'accentuazione di *e* normalmente mute; ebbene, questo personaggio deriva dal professore di matematica di Rennes, Périer, che, deformato in *poirier* (pero), viene tradotto nel greco *Achras*; ecco una testimonianza di un compagno di scuola di Jarry:

> "C'est M. Périer, professeur de mathématique au bahut de Rennes. Les souvenirs de M. Guillaumin concordent avec le portrait: «Nous le craignons; il mettait des - 0! (moins zéro!), et prêtait peu à rire, si ce n'est qu'il accentuait les *e* muets et parlait souvent de polyèdres.»"[31]

Infine, ecco l'origine, o le origini, della leggendaria tasca (*poche*, o, addirittura, *pôche*) in cui Padre Ubu getta tutto e tutti; *le origini*, giacché nulla manca a ubu delle caratteristiche del mito, neanche l'incertezza o l'oscillazione delle testimonianze: chi dice che si tratta della tasca in cui il professor Hébert ripone la sua bacchetta o bastone, chi dice che si tratta della tasca dov'egli fa scomparire dolciumi e caramelle, di cui è goloso, dalla tavola di chi ha la ventura d'averlo ospite...

30 A questo argomento è dedicato il libro: M. ARRIVÉ, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, éd. Klincksieck, 1972.
31 Lebois, p. 57.

Appendice - La Drammaturgia di Ubu.

Nel 2003 Henri Béhar pubblica uno studio sul teatro jarryano col titolo *La dramaturgie d'Alfred Jarry*; il volume contiene un bel quadro delle principali messinscene ubuesche del Novecento, con tanto di apparato iconografico; ma nel momento in cui Béhar intraprende l'analisi testuale dei drammi di Jarry, il suo approccio professionalmente strutturalista e narratologico pare condurlo a considerazioni senza contatto con la natura delle *pièces*; certo la natura d'un'opera non si studia né si descrive con l'ingenuità o col sentimento, ma la storia dell'elaborazione di questi testi, le dichiarazioni di Jarry e le testimonianze di chi gli è più o meno vicino tolgono credibilità alle deduzioni logiche di Béhar, interessate più a dimostrare il valore e la bontà del proprio stesso metodo che a gettar luce sulle pagine prese in esame.
Vediamo come Béhar espone una delle sue dimostrazioni:

> "C'est ce qui souligne l'analyse actantielle, selon le modèle de Propp et de Greimas, par laquelle nous entendons montrer que tout drame historique peut, succintement, se ramener à trois séquences essentielles (prise de pouvoir, exercise du gouvernement, éviction) quels que soient le nombre et la nature des personnages mis en scène, qui assurent toujours une fonction identique, ou encore quels que soient le lieu et l'époque envisagés."[1]

Non si vuole qui fornire alcun contributo alle polemiche scolastiche circa la validità di questo o quel metodo, ma solamente sollevare tre obiezioni che inficiano il contenuto delle righe citate e di gran parte dell'analisi di Béhar:
1 - l'operazione di ricondurre un dato materiale ad una linneiana classificazione d'un certo numero di griglie è, nella maniera più ovvia, arbitraria; le famigerate sequenze essenziali d'un dramma storico potrebbero benissimo essere, in altre prospettive, due o dieci; questo, in uno studio letterario, significa che lo schema in questione, uno tra i mille possibili, non aggiunge e non toglie niente alla comprensione tanto del dramma storico in generale quanto, e soprattutto, dell'opera in questione;
2 - la dimostrazione della struttura universale del dramma storico che Béhar ambisce fornire dovrebbe essere una trattazione autonoma e non vincolata alla sola analisi di *Ubu Roi*, soprattutto perché
3 - *Ubu Roi* non è un dramma storico!

1 Béhar, p. 67.

Basta una citazione di Jarry per vanificare tutti questi sforzi critici, citazione che peraltro lo stesso Béhar riporta qualche pagina dopo:

> “Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques.”[2]

Troviamo più vicino alla realtà quanto dice dei testi jarryani Brunella Eruli, la cui lettura, innegabilmente tendenziosa, permette però nei loro riguardi un approccio più tecnico e meno apodittico:

> “Deciso ad essere assolutamente moderno, Jarry taglia i ponti con il simbolismo e colloca la sua scrittura nel cuore del caos e del non detto. Mette in azione una serie di procedimenti, il *collage*, l'*assemblage*, il montaggio, ripresi poi dai movimenti d'avanguardia del '900. Ubu è il primo segno e la prova di un nuovo metodo di composizione.”[3]

Cerchiamo ora d'avvicinarci ai testi ubueschi confezionati in maniera più o meno definitiva da Jarry. A *Ubu Roi*, della cui origine e pubblicazione s'è già parlato, s'affiancano due drammi: *Ubu Cocu*, pubblicato solo nel 1944, e *Ubu Enchaîné*, uscito in volume insieme a *Ubu Roi* nelle edizioni de *La Revue blanche* nel 1900. E questa è la vera e propria trilogia ubuesca. A questi tre drammi viene solitamente affiancato un quarto, dal titolo *Ubu sur la Butte*, che risulta essere una riduzione di *Ubu Roi*, o meglio una sua adattazione per teatro di burattini: quest'ultimo sarà l'argomento dell'Appendice della seconda parte del presente lavoro.

Il testo di *Ubu Roi*, come s'è visto, può considerarsi quasi integralmente redatto dai fratelli Morin prima dell'arrivo di Jarry a Rennes; quest'ultimo lo ritocca soprattutto a livello onomastico, stabilizzando il nome del protagonista (prima oscillante tra *Eb*, *Ébon*, *Ébance*, *Ébouille*, *P.H.*) ed impiegando per alcuni personaggi la terminologia araldica, che tanta parte riveste nell'opera jarryana (i *palotins Giron*, *Pile* e *Cotice*, il capitano *Bordure*); inoltre, abbiamo avuto modo di notare come sia probabile che la stessa organizzazione del materiale scritto che Jarry porta con sé a

2 Jarry1, p. 402.
3 Eruli, p. 6.

Parigi da Rennes non sia dovuta alla mano dell'autore.

Ubu Cocu non solo presenta un'elaborazione più complessa, per la quale si rimanda alle note di Noël Arnaud e Henri Bordillon nel volume *Ubu* (Gallimard)[4], ma appare esso stesso come un organismo eterogeneo; se in *Ubu Roi* si notano degli errori di consequenzialità nel susseguirsi d'alcune scene[5], *Ubu Cocu* è un vero caleidoscopio di situazioni accostate senza soluzione di continuità, in ognuna delle quali, però, si manifesta egualmente l'essenza paradossale e grottesca dell'intero dramma; la ragione materiale di questa non unitaria costituzione è il fatto che nel testo redatto da Jarry col titolo *Ubu Cocu*, e pubblicato postumo, confluiscono elementi diversi delle fantastiche leggende del liceo di Rennes:

1 - la scena dell'*Autoclète*, cioè di colui che s'invita da solo, che è la prima parte del testo *Guignol* che, come s'è detto, è la prima pubblicazione (1893) in cui compare il personaggio di Ubu: Ubu si autoinvita a casa di Achras, vi s'installa e impala il proprietario; è la scena iniziale di *Ubu Cocu*;

2 - il tema dell'adulterio di Madre Ubu con Barbapoux (versioni più antiche) o com Memnon, di professione vuotafogne (il mito della *pompe Rouget* non perde mai d'interesse), tema che compare parimenti tanto in *Guignol* quanto in *Ubu Cocu*;

3 - le speculazioni filosofiche, già citate, di Padre Ubu sulla sfera e sulla *pompe à merdre*;

4 - la scena del ciabattino Scytotomille e dei suoi esclusivi prodotti: gli schiaccia-merdre (*écrase-merdres*);

5 - il tema egiziano e la presenza di mummie, piramidi e coccodrilli;

6 - le canzoni che i liceali di Rennes scrivono sulla base di arie popolari: la *marche triomphale* (sulla musica de *La belle Hélène* di Jacques Offenbach), la *chanson des palotins* (già *chansons des salopins*, sulla musica de *L'oncle célestin*), la *chanson du décervelage* (già *Tudé*, sulla *Valse des pruneaux*).

Questo secondo dramma è dei tre il meno lavorato e il più primitivo, a tutti i livelli: l'idiozia e il sadismo sono alle stelle, l'euforia scatologica è irrefrenabile, il nonsenso onnipresente, nonsenso che apre le porte a ciò che verrà definito demenziale. Basta considerare la prima battuta del dramma, pronunciata dal signor Achras, allevatore di poliedri, per rendersi conto della fortuna che avrà nel XX secolo (e che ha tuttora) questo humour dell'assurdo caratterizzato da un continuo slittamento dei rapporti tra significanti e significati e da una deformazione parodistica e grottesca della realtà

4 Ubu, pp. 466-484.

5 Specie nel primo atto, le uscite di scena non corrispondono affatto ai personaggi presenti nella scena successiva; ma questo deriva anche dal fatto che ogni scena sembra pensata per essere un quadro, un'inquadratura, ed ogni cambio di scena ci porta imprevedibilmente in un luogo o in un altro, nella dimora degli Ubu, o nel palazzo del re Venceslas, o nel campo dei soldati, o in una caverna...

(sociale, letteraria, linguistica):

> "O mais c'est qué, voyez-vous bien, je n'ai point sujet d'être mécontent de mes polyèdres: il font des petits toutes les six semaines, c'est pire que des lapins. Et il est bien vrai de dire que les polyèdres réguliers dont les plus fidèles et les plus attachés à leur maître; sauf que l'Icosaèdre c'est révolté ce matin et que j'ai été forcé, voyez-vous bien, de lui flanquer une gifle dur chacune de ses faces. Et que comme ça c'était compris. Et mon traité, voyez-vous bien, sur les moeurs des polyèdres qui s'avance: n'y a plus que vingt-cinq volumes à faire."[6]

Questo monologo assurdo in cui i significati delle parole perdono i loro confini pare prefigurare il modo in cui Dada tratterà il linguaggio.
Altro elemento primitivo di *Ubu Cocu* è la presenza dell'originale oscillazione grafica del nome dei due mostruosi protagonisti, rispetto alla definitiva scelta di Ubu da parte di Jarry[7]; questa oscillazione avvicina il nostro testo a quello stadio d'una oralità ancora informe in cui l'assonanza detta legge anche nella morfologia dei nomi:

> "*Et l'on rapporte au Père Ubé*
> *L'argent des gens qu'on a tudés.*"[8]

> "Allons, réveillez-vous, dame la Mère Ubance,
> Donnez le sabre à merdre et le croc à finances.
> - Mais, dit la Mère Ubu, Monsieur le Père Ubon,
> De te laver la gueule il n'est point question?"[9]

Infine, la grossolanità, esibita quasi programmaticamente, diventa spunto per assurde giustificazioni d'ordine formale:

> "Pour ne pas nuire, voyez-vous bien, à l'unité de lieu, nous n'avons pu nous

6 Jarry1, pp. 495-496.
7 Ma notiamo che una grafia Ubé riemerge anche nel testo di *Ubu Roi*, in un coro di soldati e *palotins* dove la scelta della rima è inevitabile: "Vive le Père Ubé, notre grand Financier! Ting, ting, ting; ting, ting, ting; ting, ting, tating!" - Ubu, p. 96.
8 Ivi, p. 144.
9 Ivi, p. 156.

> transporter jusqu'à votre échoppe. Installez-vous (*il ouvre la porte du fond*) dans ce petit réduit, votre enseigne au-dessus de la porte, et mon jeune ami va vous présenter sa requête."[10]

Così Achras improvvisa un cambio di scena a vista in un paradossale ossequio alle regole aristoteliche.

Un'altra scena in cui delle motivazioni tecniche vengono inserite all'interno del copione di questi ridicoli personaggi è quella del mancato funzionamento della famigerata *trappe*: per vendicarsi dell'impalamento subito, Achras fa in modo che Ubu cada in essa, ma il mostruoso protagonista, che ha notoriamente le dimensioni di un gigante rabelaisiano, ne rimane comicamente incastrato. Ebbene, dalla battuta di Padre Ubu apprendiamo che la *trappe* di cui è questione nel testo altro non è che la citazione di un elemento del *Théâtre des Phynances*; ne deduciamo che una trappola deve far parte delle risorse sceniche adottate da Alfred Jarry e Henri Morin nelle loro rappresentazioni private a Rennes:

> "PÈRE UBU
>
> De par ma chandelle verte, il faut qu'une trappe soit ouverte ou fermée. La beauté du théâtre à phynances gît dans le bon fonctionnement des trappes. Celle-ci nous étrangle, nous écorche le côlon transverse et le grand épiploon. Nous allons périr si vous ne nous tirez de là."[11]

Altra invasione di giustificazioni formali all'interno del testo è la seguente, con la quale si tronca una scena in maniera brutale, come se fosse il passaggio da un colore vivo ad un altro colore vivo, senza sfumature, in una tela di Gauguin:

> "LA CONSCIENCE. - Monsieur, n'insultez pas au malheur d'Épictète.
> PÈRE UBU. - Le pique-tête est sans doute un instrument ingénieux, mais la pièce dure depuis assez longtemps et nous n'avons point l'intention de nous en servir aujourd'hui."[12]

Così si interrompe il brevissimo dialogo tra Padre Ubu e la coscienza; all'illusione della verisimiglianza non si fa ormai la minima concessione; col simbolismo (attraverso i suoi maestri

10 Ivi, pp. 165-166.
11 Ivi, p. 150.
12 Ivi, p. 182.

Mallarmé e Gauguin) l'opera ritrova la sua realtà materiale e temporale.

Ubu Enchaîné è, fin dal titolo, il rovesciamento di *Ubu Roi*, il suo specchio, la clessidra che inverte la direzione; anche dal punto di vista autografico è il suo opposto, essendo perlopiù elaborato da Jarry, sempre, comunque, a partire dai germi delle leggende rennesi.
La costruzione delle sequenze è identica:
- *Ubu Roi* comincia col proposito di diventare re, *Ubu Enchaîné* con quello di diventare schiavo (il primo titolo progettato è *Ubu Esclave*);
- il primo s'apre con la pronuncia della parola d'ordine *merdre*, il secondo s'apre con la sua assenza, il rifiuto della sua pronuncia:

"*Père Ubu s'avance et ne dit rien.*
MÈRE UBU. - Quoi! tu ne dis rien, Père Ubu. As-tu donc oublié le mot?"[13]

- nel primo alla cospirazione segue la scena in cui il re Venceslas passa in rivista l'armata polacca, nell'altro c'è l'esibizione dei *tre uomini liberi* col loro caporale Pissedoux, che non sono altro che soldati;
- nel primo durante la rivista dell'armata Ubu insorge contro il re, nell'altro durante la sfilata dell'*armerdre* Ubu insorge contro la libertà comandata dal caporale;
- nel primo Ubu prende a regnare massacrando tutti e rubando tutta la *phynanza* che può, nell'altro prende a servire con la stessa truculenza e avidità: gli ordini diventano servizi, ma la loro natura resta la stessa;
- nel primo Padre e Madre Ubu prendono dimora nel palazzo del re, nell'altro i coniugi s'installano in prigione
- nel primo l'imperatore Alexis inerviene per cacciare Ubu dalla Polonia, nell'altro Soliman interviene per prendere Ubu come schiavo (e quindi tenerlo lontano dalla Francia);
- nel primo Ubu re e il suo esercito sono *l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine*, nell'altro Ubu schiavo e il suo esercito sono *le convoi des forçats à travers la Sclavonie*;
- il primo si chiude con l'allontanamento dalla Polonia e la navigazione verso la Francia, l'altro con una rotta che allontana i coniugi Ubu dalla Francia e li conduce verso altre, indeterminate, destinazioni.

13 Jarry1, p. 429.

Il luogo dove si svolge l'azione è, in fondo, sempre lo stesso, e cioè il globo terrestre visto come palcoscenico immaginario; fin dall'inizio, fin dall'elaborazione al liceo di Rennes, il *P.H.* (Père Hébert) si vede spinto da un'avventura all'altra attraverso il Turkestan, la Cina, la Mongolia, la Siberia, la Norvegia... fino ad approdare a Parigi; a questo macrocosmo liceale, poi, s'intreccia in maniera del tutto naturale il microcosmo della toponomastica urbana (prima di Rennes, poi di Parigi), a testimonianza del fatto che nell'ottica infantile le due scale dimensionali sono pressoché equivalenti; all'interno di questo immaginario geografico, è chiaro come la Polonia di *Ubu Roi* sia un paese fantastico, a sua volta proiezione dei luoghi reali in cui nasce l'immaginario stesso.
L'azione di *Ubu Roi* si svolge in Polonia, quella di *Ubu Cocu* e di *Ubu Enchaîné* in Francia, ma in fondo l'unico luogo ubuesco è quel non-luogo immaginario pieno di nozioni geografiche liceali (una tra tutte, il castello di Elsinore davanti a cui passa la nave degli Ubu in rotta verso la Francia) e referenti toponomastici rennesi e parigini (come la *gare de Lyon* in *Ubu Cocu*).
Simbolo di tale non-luogo è, in *Ubu Roi*, la Polonia, spartita in misura sempre maggiore tra Russia, Prussia e Austria e definitivamente scomparsa dalla carta geografica alla fine del XVIII secolo (e ancora paese fantasma ai tempi di Jarry, dato che otterrà una nuova indipendenza solo all'indomani della prima guerra mondiale); questo paese che non esiste più, che non c'è, ha indubbiamente un grande potere di suggestione, specie di fronte a una fantasia mitica qual'è quella che produce un personaggio mostruoso che non esiste eppure scorrazza burbanzoso per tutto il globo terrestre (o, meglio, la carta geografica).
Celebre rimane il *fulmen in clausula* della famigeata conferenza pronunciata da Jarry come prologo della prima di *Ubu Roi*:

> "Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part."[14]

Anche a proposito della Polonia vediamo Jarry cedere un po' alla necessità e un po' al gusto di manifestare d'una parola, *polyèdre d'idées*, ad ogni occasione un significato o una suggestione in più dei suoi potenzialmente infiniti sensi, facendo crescere funamboliche ramificazioni semantiche

14 Ivi, p. 401. Crediamo di poter riconoscere in questa sentenza l'eco della didascalia iniziale di un dramma andato in scena qualche anno prima presso il *Théâtre d'Art* di Paul Fort, *La fille aux mains coupées* di Pierre Quillard: "*L'action se passe n'importe où et plutôt au moyen âge*." - P. QUILLARD, *La Lyre héroïque et dolente*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 124.

sugli embrioni delle spontanee trovate infantili: nel già nominato programma di sala, la Polonia s'arricchisce d'una nuova etimologia, peraltro suggerita senza essere svelata:

> "[...] l'action se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être ce Nulle Part, ou tout au moins, selon une vraisemblable étymologie franco-grecque, bien loin un quelque part interrogatif."[15]

A chiarire questa maliziosa allusione prendiamo la spiegazione che ne dà un altro studioso italiano dell'opera jarryana, Vincenzo Accame:

> "Ma esiste anche una interpretazione etimologica di questa discussa battuta: Jarry avrebbe "coniato" il nome Polonia unendo il prefisso "po-", derivato da un avverbio di luogo greco, con la forma francese "logne", da "loin", lontano; per cui il significato sarebbe stato quello di qualcosa di lontano, indefinito, equivalente a un "nessun luogo"."[16]

In effetti, in tutti questi drammi, come in molte altre opere jarryane, traspare spesso l'ossessione per il luogo, per l'ambientazione all'interno della quale i personaggi possono agire; in ciò è possibile leggere anche una proiezione delle rovinose vicende domiciliari di Jarry, sempre in bilico tra uno sfratto, una strategica ritirata a Laval e la benevola ospitalità di qualche amico; sta di fatto che i suoi personaggi sono spesso animati da una vitale necessità d'invadere (la terra, la Polonia, il domicilio di Achras) o d'evadere (dalla Polonia, dalla prigione, dalla Francia); allora quest'irresistibile bisogno diventa il movente di tutta l'azione, e tutti e tre i drammi possono esser considerati come frutto della dialettica tra l'eternità da cui viene Ubu e a cui ritorna, dove non esistono spazio, tempo e azione, e la temporalità della sua incarnazione, che invece richiede l'invasione e la presa di possesso di un luogo; l'azione di tutti e tre i drammi è scandita dall'uscita di Ubu da un limbo, dalla conquista di un luogo e dal suo ritorno in altro limbo.

Esaminiamo allora questa dinamica dei luoghi all'interno dei testi.
La prima scena di *Ubu Roi* non ha indicazioni d'ambientazione; e se, secondo la verisimiglianza, si potrebbe arguire ch'essa si svolge, come la seconda scena, nella casa degli Ubu, crediamo piuttosto che l'assenza d'indicazioni sia testimonianza di quanto detto: tale prima scena si svolge nel limbo tra

15 Jarry1, p. 401.
16 V. ACCAME, *Alfred Jarry*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 50.

il trono d'Aragona (ambientazione degli antefatti rennesi del *P.H.*, in cui alcuni personaggi avevano nazionalità spagnola) e il trono di Polonia; le sorti terrene di Padre Ubu sono scandite dalla ricerca d'un luogo adatto ad ospitare la sua ingombrante persona. Le battute di Madre Ubu sintetizzano la localizzazione di questa prima scena in un non-luogo che corrisponde alla tensione tra Aragona e Polonia:

> "MÈRE UBU
>
> Comment! après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à celle d'Aragon?"[17]

Dal dialogo tra i due coniugi non sembra che la perdita della corona d'Aragona sia un fatto recente, eppure il tempo intermedio appare annullato: esso non ha alcun valore drammatico nel mondo ubuesco, il quale non si nutre che di eclatanti invasioni.
Nella prima scena di *Ubu Roi* Madre Ubu riveste il tradizionale ruolo della diabolica e subdola istigatrice. Ecco un'altra battuta che, in una parafrasi di Montaigne[18], colloca l'inizio del dramma nella tensione verso la detronazione polacca:

> "MÈRE UBU
>
> A ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône."[19]

Saltiamo ora alla fine di *Ubu Roi*, dove il mostruoso eroe, dopo aver messo sottosopra la Polonia, torna come nulla fosse nel suo limbo: qui il tragitto da percorrere verso il suo *stand-by* esistenziale si rivela attraverso l'immagine molto chiara di una nave che s'allontana. Sfuggiti alla persecuzione di Bougrelas e dei suoi seguaci, Padre Ubu e compagni sono in rotta (atto V, scena III); con un improvviso cambio di scena, questi ultimi si ritrovano sul ponte di una nave che fa rotta verso la Francia, come indica la didascalia della scena successiva:

> "*Le pont d'un navire courant au plus près sur la Baltique. Sur le pont le*

17 Jarry1, cit., p. 353.
18 Ci si riferisce alla celebre espressione, divenuta popolare, alla fine del terzo libro degli *Essais*: "*Si avons-nous beau monter sur des échasses, car sur des échasses encore faut-il marcher de nos jambes. Et au plus élevé trône du monde, si ne sommes assis que sur notre cul.*" - M. DE MONTAIGNE, *Essais III*, Paris, Gallimard, 2009, p. 481.
19 Jarry1, p. 354.

PÈRE UBU et toute sa bande."[20]

Da questo limbo, che qui s'incarna in un leggendario mar Baltico, Padre Ubu preparerà una nuova invasione[21].

In ordine consequenziale, la successiva uscita dal limbo è l'azione di *Ubu Enchaîné*, dove, come s'è visto, tutto si ribalta: se *Ubu Roi* si chiude col proposito ubuesco di farsi nominare *Maître des finances à Paris*, *Ubu Enchaîné* s'apre col suo rifiuto del potere, rifiuto che lo conduce agli stessi sconvolgimenti politici; anche qui la prima scena non ha indicazioni: è il limbo tra il trono di Polonia e la prigione che riuscirà presto a conquistare. Se in *Ubu Roi* è Madre Ubu l'ideatrice del progetto, qui è il suo enorme sposo. Ma le scene iniziali dell'uno e dell'altro dramma si corrispondono: in un non-luogo, attraverso un dialogo tra i coniugi Ubu, si programma l'invasione d'un luogo. Padre Ubu prende la risoluzione di farsi schiavo, ben sapendo che per un gigante privo del senso della misura ciò non sarà molto diverso dal farsi re. E in nome di questo paradosso, che s'incarna nella natura stessa di Ubu, Jarry ironizza sull'ossessione tutta francese per la libertà (ossessione che verisimilmente percorre l'educazione francese dagli slogan della Rivoluzione ai nostri giorni):

"PÈRE UBU

O non! ils n'auraient qu'à me rendre les coups! Je veux être bon pour les passants, être utile aux passants, travailler pour les passants, Mère Ubu. Puisque nous sommes dans ls pays où la liberté est égale à la fraternité, laquelle n'est comparable qu'à l'égalité de la légalité, et que je ne suis pas capable de faire comme tout le monde et que cela n'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave, Mère Ubu!"[22]

La presa in giro delle rivendicazioni democratiche ed egualitarie dura, poi, fino alla fine del dramma, quando, contagiati dal paradosso Ubu, anche i padroni e l'esercito vorranno farsi schiavi e vivere in prigione con la palla al piede.

---

20 Ivi, p. 396.

21 La nave che solca il mare può essere simbolo del ritorno alle acque uterine, limbo indistinto che è anche preparazione d'una nuova nascita. Vedi ad esempio G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, pp. 256 sgg.

22 Ivi, p. 430.

Il finale della *pièce* è costituito dal solito allontanamento dei protagonisti verso la terra di mezzo della fantasia. Anche qui è una nave a traghettarli verso una nuova potenziale azione. Padre Ubu rassicura la sua signora in un momento di sconforto:

> "PÈRE UBU
>
> Eh! ma douce enfant! ne t'inquiète pas de la contrée où nous aborderons. Ce sera assurément quelque pays assez extraordinaire pour être digne de nous, puisqu'on nous y conduit sur une tritrème à quatre rangs de rames!"[23]

L'azione di *Ubu Cocu* obbedisce alle stesse esigenze spaziali, ma essa non è in relazione consequenziale con gli altri drammi; d'altra parte, nell'ottica jarryana che vede costantemente gli atti terrestri *sub specie aeternitatis*, il prima, il dopo e il mentre sono equivalenti; ciò significa che l'azione di *Ubu Cocu* può essere tanto anteriore a *Ubu Roi*, quanto posteriore a *Ubu Enchaîné*, o addirittura contemporanea all'uno o all'altro; l'unico tempo reale è il tempo letterario, in generale il tempo dell'arte[24]; ma qui più che mai si rivela la condizione di bisogno, di privazione, di mancanza, di limbo da cui Ubu si trova a dover uscire per dare inizio all'azione: l'eroe è al principio addirittura un senzatetto, sfrattato da un'esistenza anteriore e eternamente costretto a invadere confini già segnati, determinando ogni volta sconvolgimenti politici ed economici; quasi tutta l'azione si svolge in casa di Achras (senza impedire ch'essa diventi, come s'è visto, anche la bottega del ciabattino): è qui che Padre Ubu, nel primo atto, sopraggiungendo come un uragano dal suo limbo, dalla sua eternità senza luogo, ha deciso d'alloggiare, è questo il nuovo palazzo della sua inalienabile regalità[25]: egli s'autoinvita, rompe il campanello a forza di suonare, sfascia tre sedie cercando di sedersi, scaccia il padrone di casa e, volendo provare il nuovo supplizio ch'egli ha in serbo per l'egiziano Memnon che lo cornifica, lo impala; a riprova del fatto che all'inizio d'ogni possibile dramma Ubu si trova ad invadere un qualche luogo uscendo dal suo solito limbo-nave, c'è l'indicazione della sua apparizione, alla terza scena, *en costume de voyage*; la vera dimora di Ubu, dunque, è questa nave, simbolo dell'eternità pellegrina e immobile da cui prima o poi (ma prima o

23 Ivi, p. 462.

24 Si fa qui riferimento ad una conferenza di Jarry, intitolata *Le temps dans l'art* e pubblicata postuma, in cui s'afferma preliminarmente: "Quoi qu'il en soit, mettre son oeuvre en dehors du temps, je crois que c'est là l'ambition de l'artiste, qu'il s'agisse d'un peintre, d'un littérateur, d'un sculpteur, d'un architecte ou d'un musicien." - Jarry2, p. 637.

25 In *Ubu Enchaîné*, così risponde il *decano dei forzati* a Padre Ubu in collera per essere ancora acclamato col grido *vive le roi!*: "Père Ubu, ne vous irritez point. Nous rendons hommage à votre mérite en vous conservant ce titre, inséparable de votre nom, et pensons que parmi nous, entre intimes, votre modestie consentira à s'en enorgueillir!" - Jarry1, pp. 455-456.

poi solo rispetto alla temporalità umana) egli si trova a cadere o ad esser gettato con un tellurico capitombolo.

I conti sembrano non tornare se si va alla fine di *Ubu Cocu*: niente evasioni, o cacciate, o navigazioni; questo pare dovuto al carattere di pasticcio della *pièce*, che le impedisce d'avere la minima evoluzione drammatica; ma gl'indizi non mancano a prefigurare un'ambientazione egiziana di Ubu: egli ordina ai *palotins* di procurargli dall'Egitto del grasso di mummia per lubrificare la mitica *pompe à merdre*, Achras propone a Rebontier di andare a battersi in Egitto, dove potrà raccogliere qualche piramide per la sua collezione di poliedri, Memnon, l'amante di Madre Ubu, è evidentemente egiziano[26]; ma la scena su cui occorre soffermarsi è evidentemente l'ultima: dopo che Ubu tronca brutalmente la parola alla coscienza facendo appello alle regole di durata di una *pièce*, s'apre l'ultima, misteriosa[27], scena:

> "*On entend sonner comme pour annoncer un train, puis le Crocodile, soufflant, traverse la scène.*"[28]

Non ci sono indicazioni di luogo, ma il rumore dell'annuncio del treno ci riporta alla mente la *gare de Lyon* nominata all'inizio del quinto atto; il coccodrillo entra e Padre Ubu, la coscienza e Achras danno vita ad un breve dibattito sottoforma d'una sorta di sticomitia sulla natura dell'animale: un uccello? una balena? un serpente? sicuramente non si tratta di un poliedro! Ora, questa specie di rettile anfibio pare avere un proprio riflesso nel personaggio di Doublemain nel dramma in cinque racconti *L'Autre Alceste*; così lo descrive la regina Balkis:

> "Son dos m'est apparu lamé de bronze, ou couvert d'écailles très semblables à des feuilles de myrte, comme sont celles de la couleuvre."[29]

Questo Doublemain, che ha il dorso simile a un serpente, è una sorta di nocchiero infernale, dunque un mezzo di trasporto; notiamo che anche gli altri animali nominati sono associati al viaggio: in una *pièce* mitica com'è il dramma ubuesco, quale può essere l'uccello a cui si fa riferimento se non il

26 A proposito di questo personaggio, che nelle versioni precedenti (anche in *Guignol*, ne *Les Minutes de Sable Mémorial*) appare col nome infantile di Barbapoux, c'è da ipotizzare, per quanto riguarda la scelta del nuovo nome di classica ascendenza, una derivazione ibseniana: *Peer Gynt*, nella sua odissea, incontra anche il colosso egiziano di Memnone; e abbiamo visto come Jarry partecipi alla messinscena del dramma ibseniano al *Théâtre de l'Oeuvre* sia come attore che come adattatore del testo.

27 Come accade spesso in Jarry, s'avverte il bisogno d'indagare un livello di lettura occulto se non si vuole accettare la presenza di nonsensi idioti fine a se stessi.

28 Ubu, p. 182.

29 Jarry1, cit., p. 911.

mitico Roc, a cui s'aggrappa Sindbad il marinaio nelle *Mille e una Notte*, libro tra i prediletti di Jarry? (il Roc compare anche alla fine di *César-Antechrist*) E la balena è il mitico animale biblico in cui Giona dimora per tre giorni e tre notti in una sorta di viaggio d'espiazione, o di limbo; infine, il coccodrillo, nell'ultima scena di *Ubu Cocu*, è associato al treno, dato che compare annunciato come da un campanello della stazione; con tutti questi indizi, si può ben immaginare che il coccodrillo prende qui le funzioni della nave, che forse traghetterà Ubu in un'avventura egiziana, dove verisimilmente spodesterà il faraone e prenderà dimora in una piramide...

Resta ora da considerare i drammi dal punto di vista della loro unità; Béhar nota questa evidente analogia con le trilogie dell'antico teatro greco:

> "Il ne fait pas de doute que, pour son auteur, Ubu méritait une trilogie, comme les héros des tragédies grecques."[30]

Ci soffermeremo più avanti sui rapporti tra il nuovo teatro a cui appartiene Jarry (quello nato dalla sensibilità simbolista) e il teatro antico (o almeno l'idea che questi moderni ne hanno); ma bisogna ora vedere in che maniera i titoli dei drammi ubueschi richiamino esplicitamente, e parodisticamente, le più celebri tragedie greche.

Ubu roi, titolo che Jarry sceglie all'età di circa 21 o 22 anni per la *pièce* infantile *Les Polonais*, richiama senz'altro l'*Edipo Re* sofocleo: Jarry ha cominciato a frequentare l'ambiente simbolista, nel quale l'idea d'un teatro artificiale e stilizzato come quello greco desta una grande suggestione, e forse l'intuizione del titolo *Ubu Roi* gli fa pian piano meditare il progetto d'una trilogia.

Ubu Enchaîné è la versione ubuesca del *Prometeo Incatenato* di Eschilo.

E *Ubu Cocu*?

Avanziamo qui l'ipotesi che anche questo titolo faccia riferimento a un dramma eschileo: qual è il re cornuto più celebre della mitologia tragica? Senza esitazione la risposta è: Agamennone, il quale, nell'*Agamennone* di Eschilo, viene ignominiosamente assassinato dalla moglie e dal di lei amante; ci sono argomenti a suffragare questa ipotesi? Ebbene, abbiamo trovato un legame non di poco conto tra *Ubu Cocu* e la figura d'Agamennone, legame che si stabilisce attraverso la musica; abbiam già detto che il testo di *Ubu Cocu* contiene tre canzoni che i liceali di Rennes scrivono intorno ai personaggi ubueschi sulla base di arie popolari; una di esse è la *marche triomphale*, che i *palotins*

30 Béhar, p. 127.

cantano in onore del loro padrone sulla musica del corteo regale nell'operetta *La belle Hélène* di Offenbach:

> "Ce tonneau qui s'avance, neau qui s'avance, neau qui s'avance, c'est le Père Ubu."[31]

Questo ritornello è calcato sull'ultima strofa dell'aria che accompagna l'arrivo dei re alla festa di Adone a Sparta nell'operetta offenbachiana: l'ultimo re greco a fare la sua comparsa, dopo i due Aiace, dopo Achille e Menelao, è proprio Agamennone, che così s'esprime entrando in scena:

> "Le roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance, bu qui s'avance, c'est Agamemnon."

Inserendo questa parodia musicale all'interno di *Ubu Cocu*, Jarry pare fornire un indizio dell'identificazione di Ubu con Agamennone, completando la trilogia o trinità degli eroi tragici: Edipo, Prometeo, Agamennone.

Ma se questi parallelismi si limitano a parodiare i titoli delle tragedie greche e a stabilire delle analogie tra i loro protagonisti e Ubu, si può parlare, invece, rispetto all'*Ubu Roi*, di vero sottotesto a proposito di un altro grande dramma del passato, il *Macbeth* di Shakespeare. È impossibile stabilire il grado d'intenzionalità e di consapevolezza del rapporto tra l'*Ubu Roi* e il dramma scespiriano, ma sta di fatto che i due testi si corrispondono sia al livello della loro struttura generale sia al livello di singole scene e particolari. L'analogia, che s'impone indubitabilmente fin dalle prime battute, non tarda certo ad esser rilevata dalla critica. Già Catulle Mendès, nel suo articolo d'entusiastico elogio sulla *pièce* jarryana, parla di "énorme parodie malpropre de Macbeth"[32].
Cerchiamo, allora, di fare un quadro di questa corrispondenza (traiamo le citazioni di Shakespeare da una celebre traduzione francese ottocentesca, quella di François Guizot, tra quelle che possono esser consultate da Jarry o conosciute dai liceali di Rennes).
L'evoluzione della trama segue lo stesso tracciato:
1 - Madre Ubu istiga il consorte ad uccidere il re Venceslas e sterminare la famiglia reale per

31 Ubu, p. 153.
32 Rachilde, p. 74.

impossessarsi della corona polacca, come lady Macbeth aizza diabolicamente il marito ad assassinare il re Duncan per salire al trono di Scozia;
2 - Padre Ubu passa attraverso varie fasi di esitazione e ripensamento, prima a causa della gravissima slealtà nei confronti di chi lo ha appena investito del titolo di *comte de Sandomir*, poi per la sua naturale codardia; allo stesso modo, Macbeth è percorso dagli stessi dubbi, per essere stato appena beneficato dal re del titolo di *thane de Cawdor* e per le difficoltà a vincere il timore;
3 - il regicidio è commesso e lo scettro conquistato;
4 - il governo del nuovo sovrano è dispotico e sanguinario;
5 - Bougrelas, figlio di Venceslas, organizza la vendetta per impadronirsi della corona polacca, che gli spetta, così come Malcolm, figlio di Duncan, raduna l'opposizione contro Macbeth;
6 - lo zar Alexis fornisce il suo appoggio alla spedizione dei fuggitivi polacchi, parimenti il re d'Inghilterra sostiene i fuggitivi scozzesi;
7 - Padre Ubu è sconfitto e il trono di Polonia torna alla legittima stirpe, così come Malcolm torna a regnare sulla Scozia dopo la sconfitta di Macbeth.

Questo, in linee generali, per quanto riguarda le tappe che scandiscono la storia dell'uno e dell'altro dramma. Avviciniamoci ora ai due testi per poter apprezzarne i rispecchiamenti.
Nelle parole della perfida Madre Ubu che tenta e convince il vile consorte a perpetrare il regicidio paiono risuonare quelle di lady Macbeth:

> "Hâte-toi d'arriver, que je verse dans tes oreilles l'esprit qui m'anime, et dompte par l'énergie de ma langue tout ce qui pourrait arrêter ta route vers ce cercle d'or dont les destins et cette assistance surnaturelle semblent vouloir te couronner."[33]

Le arti dialettiche della femmilità non possono non comprendere l'argomentazione privilegiata di mettere in dubbio la virilità del maschio:

> "(Mère Ubu) Ah!, bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme."[34]

> "(Lady Macbeth) Quand vous avez osé la former, c'est alors que vous étiez un homme; et en osant devenir plus grand que vous n'étiez, vous n'en seriez

33 W. SHAKESPEARE, *Oeuvres complètes*, traduction de M. Guizot, vol. 2, Paris, Didier, 1865 (da adesso: Guizot2), p. 244.
34 Jarry1, p. 354.

> que plus homme.”[35]

Padre Ubu e Macbeth esitano di fronte alla viltà dell'impresa:

> “(Père Ubu) Oh non! moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne! plutôt mourir!”[36]

> “(Macbeth) Nous n'irons pas plus loin dans cette affaire. Il vient de me combler d'honneurs, et j'ai acquis parmi les hommes de toutes les classes une réputation brillante comme l'or, dont je dois me parer dans l'éclat de sa première fraîcheurm au lieu de m'en dépouiller si vite.”[37]

Per significare la vigliaccheria e la miseria di Padre Ubu e di Macbeth, si ricorre a frasi proverbiali che hanno a che fare col mondo animale (gatti e topi):

> “(Mère Ubu, *à part*) Oh! Merdre! (*Haut*.) Ainsi tu vas rester gueux comme un rat, Pére Ubu.
> (Père Ubu) Ventrebleu, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat.”[38]

> “(Lady Macbeth) [...] aspireras-tu à ce que tu regardes comme l'ornement de la vie, pour vivre en lâche à tes propres yeux, laissant, comme le pauvre chat du proverbe, le *je n'ose pas* se placer sans cesse auprès du *je voudrais bien*?”[39]

Due battute quasi identiche sono pronunciate da Padre Ubu e da Macbeth al pensiero di ottenere il grado e il titolo di qualcuno che è ancora in vita:

> “(Père Ubu) De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants?”[40]

35 Guizot2, p. 249.
36 Jarry1, p. 354.
37 Guizot2, p. 248.
38 Jary1, p. 354.
39 Guizot2, p. 249.
40 Jarry1, pp. 353-354.

> “(Ross) Et pour gage de plus grands honneurs, il m'a ordonné de te saluer de sa part *thane de Cawdor*. Ainsi, digne thane, salut sous ce nouveau titre, car il t'appartient.
> [...] (Macbeth) Le thane de Cawdor est vivant. Pourquoi venez-vous me revêtir de vêtements empruntés?”[41]

L'esilarante banchetto che gli Ubu organizzano per ordire il piano con i congiurati ha delle analogie con il sinistro banchetto che danno i Macbeth dopo l'assassinio del re. Entrambi iniziano con gli omaggi resi dal protagonista alla sua sposa:

> “(Père Ubu) Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde?”[42]

> “(Macbeth) Pour nous, comme un hôte modeste, nous nous mêlerons parmi les convives, notre hôtesse garde sa place d'honneur; mais dans un moment favorable nous lui demanderons sa bienvenue.”[43]

Ed entrambe le cerimonie s'interrompono in maniera brusca e rocambolesca: Padre Ubu vuole restare da solo con Bordure, Lady Macbeth cerca di arginare lo scandalo dei pubblici deliri del marito: in entrambi i casi gli ospiti sono messi alla porta:

> “(Père Ubu) A la porte tout le monde! Capitaine Bordure, j'ai à vous parler.
> (Les autres) Eh! Nous n'avons pas dîné.
> (Père Ubu) Comment, vous n'avez pas dîné! A la porte tout le monde! Restez, Bordure. (*Personne ne bouge.*)
> (Père Ubu) Vous n'êtes pas partis? De par ma chandelle verte, je vais vous assommer de côtes de rastron. (*Il commence à en jeter.*)
> (Tous) Oh! Aïe! Au secours! Défendons-nous! malheur! je suis mort!
> (Père Ubu) Merdre, merdre, merdre. A la porte! je fais mon effet.
> (Tous) Sauve qui peut! Misérable Père Ubu! traître et gueux voyou!
> (Père Ubu) Ah! les voilà partis. Je respire, mais j'ai fort mal dîné. Venez,

41 Guizot2, p. 239.
42 Jarry1, p. 355.
43 Guizot2, p. 272.

Bordure. (*Ils sortent avec la* Mère Ubu.)”[44]

> “(Lady Macbeth) Je vous prie, ne lui parlez pas; il va de mal en pis: les questions le mettent en fureur. Je vous souhaite le bonsoir à tous. Ne vous inquiétez pas de l'ordre de votre départ, mais partez de suite.
> (Lenox) Nous souhaitons à Votre Majesté une bonne nuit et une meilleur santé.
> (Lady Macbeth) Bonne et heureuse nuit à tous.
> (*Sortent les seigneurs et leur suite*)”[45]

La celebre apparizione del fantasma di Banquo durante il banchetto, invece, trova il suo riflesso in un'altra scena dell'*Ubu roi*, quella che segue il comico *sketch* dell'orso: Padre Ubu, addormentandosi, vede scorrere nel dormiveglia diverse immagini nelle quali riemergono le sue recenti impressioni; tra di esse, il suo subconscio opera una sovrapposizione tra la figura dell'orso e quella di Bordure, che, come Banquo per Macbeth, è inizialmente un compagno che in seguito viene ucciso:

> “(Père Ubu) Ah! Voilà Bordure, qu'il est mauvais, on dirait un ours. Et Bougrelas qui vient sur moi! L'ours, l'ours! Ah! le voilà à bas! qu'il est dur, grand Dieu! [...] et je suis enterré à Varsovie près de Vladislas le Grand, et aussi à Cracovie près de Jean Sigismond, et aussi à Thorn dans la casemate avec Bordure! Le voilà encore. Mais va-t'en, maudit ours. Tu ressembles à Bordure. Entends-tu, bête de Satan? Non, il n'entend pas, les Salopins lui ont coupé les oneilles.”[46]

Con lo stesso terrore Macbeth si rivolge allo spettro di Banquo e cerca di scacciarlo dalla propria vista:

> “(Macbeth) Que me dites-vous? eh bien! que m'importe? - Puisque tu peux remuer la tête, tu peux aussi parler. [...] Viens sous la forme de l'ours féroce de la Russie, du rhinocéros armé, ou du tigre d'Hyrcanie, prends la forme que tu voudras, exceptée celle-ci, et la fermeté de mes nerfs ne sera pas un

44 Jarry1, p. 357.
45 Guizot2, pp. 275-276.
46 Jarry1, p. 389.

> instant ébranlée; ou bien reviens à la vie, défie-moi au désert avec ton épée: si alors je demeure tremblant, déclare-moi une petite fille. - Loin d'ici, fantôme horrible, insultant mensonge! loin d'ici!”[47]

Difficile credere, visti tanti rimandi, che la sovrapposizione di Bordure con l'orso sia totalmente indipendente da questa battuta di Macbeth.
L'apparizione in “*une caverne dans les montagnes*”[48] degli antenati della famiglia reale polacca che raccomandano a Bougrelas la vendetta sembra rispecchiare l'apparizione in “*une caverne obscure*”[49] dei discendenti di Banquo, che costituiranno la famiglia reale scozzese.
In due scene diverse, pare risuonare una simile battuta che riguarda le cure da destinare alla consorte del protagonista:

> “(Père Ubu) Oui certes, et je vais sûrement crever. Que deviendra la Mère Ubu?
> (Le roi) Nous pouvoirons à son entretien.
> (Père Ubu) Vous avez bien de la bonté de reste.”[50]

> “(Macduff) Secourez lady Macbeth.
> [...] (Banquo) Secourez lady Macbeth (*on emporte lady Macbeth*)”[51]

Lo sciagurato governo del nuovo sovrano (Padre Ubu da una parte, Macbeth dall'altra) non può che far lamentare la triste sorte dei rispettivi paesi di Polonia e di Scozia:

> “(Un paysan, *entrant.*) Apprenez la grande nouvelle. Le roi est mort, les ducs aussi et le jeune Bougrelas s'est sauvé avec sa mère dans les montagnes. De plus, le Père Ubu s'est emparé du trône.
> (Un autre) Je sais bien d'autres. Je viens de Cracovie, où j'ai vu emporter les corps de plus de trois cents nobles et de cinq cents magistrats qu'on a tués, et

47 Guizot2, p. 275.
48 Jarry1, p. 365.
49 Guizot2, p. 281.
50 Jarry1, p. 359.
51 Guizot2, p. 261. Giustifichiamo l'avvicinamento di queste due battute col fatto che Jarry (e gli adolescenti che hanno composto il dramma) è sempre pronto al gioco di parole allusivo. Sempre a proposito delle attenzioni da prodigare a Madre Ubu, riportiamo una battuta che lei rivolge al *palotin* Giron lasciatole da Padre Ubu come aiuto quando egli parte per la guerra, in *Ubu sur la butte*: “Mon cher époux veut que tu le remplaces en tout pendant qu'il est à la guerre. Ainsi ce soir...” - Jarry1, p. 644.

il paraît qu'on va doubler les impôts et que le Père Ubu viendra les ramasser lui-même.
(Tous) Grand Dieu! qu'allons nous devenir? le Père Ubu est un affreux sagouin et sa famille est, dit-on, abominable.”[52]

“(Rosse) Hélas! pauvre pays qui n'ose presque plus se reconnaître! On ne peut l'appeler notre mère, mais notre tombeau, cette patrie où l'on n'a jamais vu sourire ce qui est privé d'intelligence; où l'air est déchiré de soupirs, de gémissements, de cris douloureux qu'on ne remarque plus; où la violence de la douleur est regardée comme une folie ordinaire; où la cloche mortuaire sonne sans qu'à peine on demande pour qui; où la vie des hommes de bien expire avant que soit séchée la fleur qu'ils portent à leur chapeau, ou même avant qu'elle commence à se flétrir.”[53]

Il governo di Padre Ubu, in effetti, si risolve nello sterminio di tutti i notabili polacchi per prendere possesso dei loro beni e nell'invenzione di nuove, pretestuose, imposte. Tale condotta sembra prendere come modello le parole di Malcolm quando, per provare la devozione di Macduff, si finge di una natura malvagia:

“(Malcolm) Outre cela, au nombre de mes penchants désordonnés s'élève en moi une avarice si insatiable, que, si j'étais roi, je ferais périr les nobles poue avoir leurs terres; je convoiterais les joyaux de l'un, le château d'un autre; et plus j'aurais, plus cet assaisonnement augmenterait mon appétit, en sorte que je forgerais d'injustes accusations contre des hommes honnêtes et fidèles, et je les détruirais par avidité de richesses.”[54]

In entrambi i drammi la scena in cui il protagonista reclama e indossa armi e armatura si riveste di certa epica grandezza:

“(Père Ubu) Ah! Mère Ubu, donne-moi ma cuirasse et mon petit bout de bois. Je vais être bientôt tellement chargé que je ne saurais marcher si j'étais poursuivi.

52 Ivi, pp. 372-373.
53 Guizot2, p. 296.
54 Ivi, p. 293.

(Mère Ubu) Fi, le lâche.
(Père Ubu) Ah! voilà le sabre à merdre qui se sauve et le croc a finances qui ne tient pas!!! Je n'en finirai jamais, et les Russes avancent et vont me tuer.
(Un soldat) Seigneur Ubu, voilà le ciseau à oneilles qui tombe.
(Père Ubu) Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure.
(Mère Ubu) Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait une citrouille armée.
(Père Ubu) Ah! Maintenant je vais monter à cheval. Amenez, messieurs, le cheval à phynances."[55]

"(Macbeth) Je combattrais jusqu'à ce que ma chair tombe en pièces de dessus mes os. - Donne-moi mon armure.
(Seyton) Vous n'en avez pas encore besoin.
(Macbeth) Je veux la mettre. Envoie un plus grand nombre de cavaliers parcourur le pays, qu'on pende ceux qui parlent de peur. Donne-moi mon armure. [...]
Allons, mets-moi mon armure; donne moi ma lance. - Seyton, envoie la cavalerie. [...] Allons, monsieur, dépêchez-vous. [...] Ote-la, te dis-je. [...] Porte-la derrière-moi. - Je n'ai à craindre ni mort, ni ruine, jusq'à ce que la forêt de Birnam vienne à Dunsinane."[56]

Vediamo, poi, tanto Padre Ubu quanto Macbeth ricoprire i messaggeri latori d'infauste notizie di simili improperi e imprecazioni, ed opporre loro una simile mancanza di fiducia:

"(Rensky) Tout est perdu, Sire, les Polonais sont révoltés, Giron est tué et la Mère Ubu est en fuite dans les montagnes.
(Père Ubu) Oiseau de nuit, bête de malheur, hibou à guêtres. Où as-tu pêché ces sornettes? En voilà d'une autre! Et qui a fait ça? Bougrelas, je parie. D'où viens-tu?
(Rensky) De Varsovie, noble seigneur.
(Père Ubu) Garçon de ma merdre, si je t'en croyais je ferais rebrousser chemin à toute l'armée. Mais, seigneur garçon, il y a sur tes épaules plus de

55 Jarry1, pp. 377-378.
56 Guizot2, pp. 305-306.

plumes que de cervelle et tu as rêvé des sottises.”[57]

“(*Entre un domestique.*) (Macbeth) Que le diable te grille, vilain à face de crème! où as-tu pris cet air d'oison?
(Le domestique) Seigneur, il y a dix mille...
(Macbeth) Oisons, misérable!
(Le domestique) Soldats, seigneur.
(Macbeth) Va t'en te piquer la figure pour cacher ta frayeur sous un peu de rouge, drôle, au foie blanc de lis. Quoi, soldats! vous voilà de toutes les couleurs! - Mort de mon âme! Tes joues de linge apprennent la peur aux autres. Quoi, soldats! des visages de petit-lait!
(Le domestique) L'armée anglaise, sauf votre bon plaisir...
(Macbeth) Ote-moi d'ici ta face.”[58]

E poi:

“(*Entre un messager*) (Macbeth) Tu viens pour faire usage de ta langue: vite, ton histoire.
(Le messager) Mon gracieux seigneur, je voudrais vous rapporter ce que je puis dire avoir vu; mais je ne sais comment m'y prendre.
(Macbeth) C'est bon, parlez, mon ami.
(Le messager) J'étais de garde sur la colline, et je regardais du côté de Birnam, quand tout à l'heure il m'a semblé que la forêt se mettait en mouvement.
(Macbeth *le frappant*) Menteur! misérable!
(Le messager) Que j'endure votre colère si cela n'est pas vrai; vous pouvez, à la distance de trois mille, la voir qui s'approche: c'est, je vous le dis, un bois mouvant.
(Macbeth) Si ton rapport est faux, tu seras suspendu vivant au premier arbre, jusqu'à ce que la famine te dessèche.”[59]

Notiamo, infine, come sia probabilmente una derivazione scespiriana l'utilizzo d'una battuta

57 Jarry1, p. 381.
58 Guizot2, p. 304.
59 Ivi, p. 308.

didascalica in bocca ad un personaggio morente, la quale, rispetto alle nostre convenzioni di riconoscimento della rappresentazione della morte, risulta un'artificiosa ridondanza:

> "(Le roi) Oh! au secours! Sainte Vierge, je suis mort."[60]

> "(L'enfant) Il m'a tué, ma mère: sauvez-vous, je vous en prie."[61]

Questa sovrabbondante esplicazione al pubblico della morte d'un personaggio assume una dimensione sproporzionata quando è Ubu a proferirla (non perché sia davvero ucciso ma perché, da buon codardo, esagera i suoi mali):

> "(Père Ubu) Ah! Oh! Je suis blessé, je suis troué, je suis perforé, je suis administré, je suis enterré."[62]

A questo quadro che vuole rappresentare le più evidenti corrispondenze tra l'*Ubu Roi* e il *Macbeth*, bisogna aggiungere almeno un prestito da un'altra opera scespiriana, in riferimento a una tra le scene memorabili della *pièce* jarryana. Dopo la disfatta contro l'esercito russo, Ubu e i *palotins* si rifugiano in un caverna in Lituania, dove s'imbattono in un orso. Padre Ubu, afferrando "notre courage par les deux anses"[63], si rifugia su una roccia e prende a recitare il Pater Noster in preda alla fifa. In *Le Roi Lear*, il protagonista e il Matto che vagano per la landa trovano una capanna: il Matto invita il suo signore ad entrare, ma Lear oppone resistenza:

> "Je te prie, entre toi-même; et cherche tes aises. Cette tempête ne me laisse pas le temps de m'arrêter sur des choses qui me feraient bien plus de mal. - Cependant je vais entrer. (*Au fou.*) - Va, mon enfant, entre le premier. - Va, indigence sans asile! - Allons, entre donc. Je vais prier, et je dormirai après."[64]

Insomma, Lear s'attarda fuori dalla capanna per recitare una preghiera, e invita il Matto ad entrare per primo nella capanna, dove questi non incontrerà certo un orso, ma Edgar vestito da pazzo, che risulta comunque un personaggio che, con la sua inquietante apparizione, incute timore. Nell'uno e

60 Jarry1, cit., p. 363.
61 Guizot2, p. 290.
62 Jarry1, p. 383.
63 Ivi, p. 250.
64 W. SHAKESPEARE, *Oeuvres complètes*, vol. 5, cit., pp. 70-71.

nell'altro caso il padrone resta lontano dal pericolo con la scusa di pregare, lasciando al servo l'incomodo di vedersela con l'elemento minaccioso.

Altra, macroscopica, spia della presenza scespiriana nell'*Ubu Roi* è il passaggio della nave che conduce gli Ubu verso la Francia "sous le château d'Elseneur"[65], che richiama la celeberrima ambientazione di *Hamlet*.

Senza pretendere di esaurire l'esame dei più o meno evidenti richiami scespiriani nella trilogia ubuesca, segnaliamo tre passaggi di *Ubu cocu* che sembrano riprendere e parodiare il sottotesto del *Macbeth*. Il primo è la mitica scena dell'*autoclète*, cioè di Padre Ubu che si autoinvita in casa di Achras e rende omaggio al suo ospite installandosi da lui e sfrattandolo dalla sua legittima abitazione:

> "(Père Ubu) Mais puisque vous y tenez, je condescends à vous faire un grand honneur. Vous saurez que votre maison nous convient, et que nous avons résolu de nous y installer.
> (Achras) O mais c'est qué, voyez-vous bien...
> (Père Ubu) Je vous dispense des remerciements. - Ah! à propos, j'oubliais: comme il n'est point juste que le père soit séparé de ses enfants, nous serons incessamment rejoint par notre famille: Madame Ubu, nos fils Ubu et non filles Ubu. Ce sont des gens fort sobres et fort bien élevés.
> (Achras) O mais c'est qué, voyez-vous bien, je crains de...
> (Père Ubu) Nous comprenons: vous craignez de nous gêner. Aussi bien ne tolérerons-nous plus votre présence ici qu'à titre gracieux. De plus, pendant que nous inspecterons vos cuisines et votre salle à manger, vous allez aller chercher nos trois caisses de bagages, que nous avons omises dans notre vestibule."[66]

Dopo che l'esercito scozzese sconfigge le forze norvegesi grazie alla guida del valoroso Macbeth, il re Duncan si autoinvita al castello di Inverness e sembra quasi compiacersi del disturbo che arreca

65 Jarry1, p. 398.
66 Ubu, pp. 137-138.

(ovviamente la frase di Duncan è una formula cerimoniale di cortesia, ma fornisce senz'altro un valido pretesto allo humour parodico di Jarry e dei liceali di Rennes):

> "(Duncan) Ce château occupe une agréable situation; l'air, suave et léger, calme doucement les sens.
> [...] Voyez, voilà notre honorable hôtesse. - L'affection qui nous suit nous cause quelquefois des embarras que nous accueillons encore avec des remerciements, comme des marques d'affection. Ainsi je suis pour vous une occasion d'apprendre à prier Dieu de vous récompenser de vos peines, et à vous remercier de l'embarras que nous vous donnons.
> [...] Belle et noble dame, nous serons votre hôte pour cette nuit."[67]

Il secondo passaggio è quello in cui Achras invita Rebontier ad andare a battersi in Egitto[68], che sembra riecheggiare le parole che rivolge Macbeth all'orribile visione di Banquo:

> "[...] ou bien reviens à la vie, défie-moi au désert avec ton épée"[69]

Infine, notiamo una forte analogia tra i resoconti che i *palotins* riferiscono a proposito delle loro crudeli missioni e i simili referti delle streghe del *Macbeth*:

> "(Merdanpo) Hon, Monsieuye! Il y a des gens qui ont bien de la peine. Monsieur Rebontier il a passé onze fois ce matin au Pince-Porc, place de la Concorde. Hon!
> (Mousched-Gogh) Monsieuye, comme vous me l'avez dit, j'ai été porter une caisse de coups de poings explosifs chez Monsieuye ***, et un plein pot de merdre che Monsieuye ***. Hon!
> (Quatrezoneilles) J'ai été en Egypte, Monsieuye, et j'ai rapporté le Memnon chanteur. Par consiquent de quoye, comme je ne sais pas s'il faut le remonter pour qu'il chante tous les matins, je l'ai déposé dans la Chambre à Sous. Hon!"[70]

67 Guizot2, pp. 246-247.
68 Ubu, p. 162.
69 Guizot2, p. 275.
70 Ubu, pp. 153-154.

> “(Première sorcière) Où as-tu été, ma soeur.
> (Deuxième sorcière) Tuer les cochons.
> (Troisième sorcière) Et toi, ma soeur?
> (Première sorcière) La femme d'un matelot avait des châtaignes dans son tablier; elle mâchonnait, mâchonnait, mâchonnait. - Donne-m'en, lui ai-je dit. - Arrière, sorcière! m'a répondu cette maigichonne nourrie de croupions. - Son mari est parti pour Alep, comme patron du *Tigre*; mais je m'embarquerai avec lui dans un tamis, et sou la forme d'un rat sans queue, je ferai, je ferai, je ferai.
> [...] Je le rendrai sec comme du foin, le sommeil ne descendra ni jour ni nuit sur sa paupière enfoncée; il vivra comme un maudit, pendant neuf fois neuf longues semaines; il maigrira, s'affaiblira, languira; et si sa barque ne peut périr, du moins sera-t-elle battue par la tempête. - Voyez ce que j'ai là.
> (Deuxième sorcière) Montre-moi, montre-moi.
> (Première sorcière) C'est le ponce d'un pilote qui a fait naufrage en revenant dans son pays.”[71]

Da tutti questi possibili rimandi emerge come il materiale ubuesco formatosi al liceo di Rennes sia connotato da una forte impronta scespiriana. Ancora una volta l'ispirazione liceale risulterà in perfetta armonia con la sensibilità simbolista: come, più tardi, le messinscene jarryane saranno profondamente influenzate dall'interesse dei simbolisti per il teatro elisabettiano, possiamo vedere che fin da subito la drammaturgia ubuesca è caratterizzata da echi e allusioni a Shakespeare.

Terminiamo questa prima parte con una digressione musicale: l'estetica simbolista stringe simpatie con forme d'arte basse, popolari; per quel che riguarda il teatro, i simbolisti aprono le porte al circo, all'operetta, al cabaret, come faranno i cubisti e i futuristi[72]; anche nella musica, com'avviene per le marionette, i gusti del teatro infantile e artigianale dei liceali di Rennes si travano ad essere in convergenza con l'estetica simbolista; Jacques Offenbach, compositore di operette, diventa il simbolo di questa battaglia contro i pregiudizi della serietà classica; ecco cosa dice di Offenbach

71 Guizot2, p. 235.
72 Vedi a tal riguardo il saggio di Mara Fazio, *Cabaret, anticamera del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2001, pp. 899 sgg. e il libro M. V. VITTORI, *Il clown futurista: Storie di Circo, Avanguardia e Café-chantant*, Roma, Bulzoni, 1990.

Édouard Dujardin, scrittore vicino ai simbolisti la cui figura compare anche nell'epistolario di Jarry:

> “Et pourquoi celui que le souci des choses d'art préoccupe n'avouerait-il pas que la musique d'Offenbach, quoi qu'on en ait dit et cru, est de l'art, du plus pur et du plus authentique, tout comme les symphonies de Beethoven?”[73]

Su questa scia s'inserisce anche l'unica grande collaborazione musicale di Jarry, quella con un altro compositore d'operette, Claude Terrasse.

73 Besnier, p. 404.

PARTE SECONDA:

LE SCENE DI UBU

Capitolo 1: Il Teatro dei Simbolisti.

> "Nous avons déjà noté comment l'esthétique dramatique de Jarry, s'inscrivant dans le cadre des préoccupations symbolistes (pour les dépasser), il était logique que celui-ci rencontrât Aurélien Lugné-Poe, animateur de l'Oeuvre, qui, soutenu par les symbolistes, et singulièrement par le groupe du *Mercure de France*, avait pris, nous l'avons vu, la relève de Paul Fort et du Théâtre d'Art."[1]

In questo capitolo si presenta un breve quadro delle direzioni che prende l'estetica teatrale simbolista, operazione preliminare necessaria per comprendere la natura del teatro di Alfred Jarry.

Paul Fort diciottenne fonda il *Théâtre d'Art*, nel 1890, con la volontà di aprire le scene tetrali ad opere diverse, in particolare quelle simboliste e quelle straniere contemporanee, e di esplorare nuovi linguaggi scenici e attoriali, in opposizione all'estetica naturalista del *Théâtre Libre* di André Antoine, fondato nel 1887; la rottura con le convenzioni della tradizione teatrale è programmatica, tant'è vero che Fort si pone come obiettivo di "révéler toutes les pièces injouées ou injouables et toutes les grandes épopées..."[2].
Ma se è vero che le coordinate del simbolismo si collocano, per un verso, agli antipodi del naturalismo, è vero anche che l'atteggiamento modernista (in senso lato) e sperimentatore è il fattore essenziale che pone le due scuole in continuità; Antoine è il primo a voler farla finita con le convenzioni del teatro, in particolare della scenografia, della recitazione e del repertorio. In letteratura il naturalismo è, prima del simbolismo, un movimento sperimentatore e provocatorio: Antoine vuole fornirgli un palcoscenico: scena naturalista, precipuamente anti-illusionista (come sprezzatamente anti-illusionista sarà la scena simbolista), recitazione naturale, contro l'affettazione delle convenzioni gestuali e vocali (come semplificata sarà la recitazione simbolista), repertorio contemporaneo francese e straniero (idem per il repertorio simbolista).
Insomma, Paul Fort, opponendosi ad André Antoine come scuola, si pone essenzialmente in continuità con i suoi esperimenti: come quest'ultimo, egli s'avvale della collaborazione coi pittori moderni (come i *Nabis*), mette in scena le opere più nuove francofone (ad esempio Maeterlinck, come per Antoine era stato Zola) e straniere (Ibsen, Strindberg), e concepisce soluzioni teatrali

1 Béhar, p. 97.
2 Ivi, p. 49.

innovative; Noël Arnaud ci descrive un allestimento memorabile:

> "[...] et enfin se distingue, le 21 décembre 1891, au-delà de toutes ses espérances par une tentative audacieuse: *le Cantique des Cantiques* de Paul-Napoléon Roinard. La pièce est construite d'après la théorie instrumentiste de René Ghil, appareillée au *Sonnet des Voyelles* de Rimbaud et élargie à tout le registre de synesthésies. Au premier acte, on orchestre le Verbe en i luminé de l'o (blanc), la musique en *do*, la couleur en pourpre clair et le parfum de l'encens; au second acte, le Verbe est en i-é luminé de l'o (blanc), la musique est en *ré*, la couleur en orange clair et le parfum est de violette blanche. Et ainsi de suite. On voit que les prochaines innovations scéniques d'Alfred Jarry germeront sur une terre déjà grassement fumée."[3]

È pure interessante l'analogia in parte ironica che Arnaud stabilisce subito dopo con una messinscena di Antoine, analogia che, nella sua paradossalità, serve nondimeno a capire come l'assoluta divergenza di poetica tra naturalismo e simbolismo non escludesse un procedere teatrale quasi parallelo, come se i due movimenti percorressero due binari estremi, opposti ed equidistanti dalle convenzioni treatrali preesistenti; e gli opposti, ci ricorda instancabilmente Jarry, finiscono col coincidere:

> "A vrai dire, on avait connu, au temps pas si lointain (certains pensent même qu'on y est encore) du Décadisme (ou Décadentisme), une tentative odoriférante des plus soutenues, quoique involontaire. Par stricte fidélité au réalisme, Antoine avait encombré de vrai viandes le décor des *Bouchers* de Fernand Icres. Moutons écorchés pendaient aux murs; escalopes, côtelettes, mous ornaient les tables. Toute cette boucherie, livrée à peu près fraîche des abattoirs, ne resista pas aux feux de la rampe et à la chaleur du public qui dut fuir en hâte la pestilence que dégageait la scène."[4]

Notiamo solo di passaggio quanto queste testimonianze della fine del XIX secolo siano interessanti per giudicare tutta la miriade di performance *sperimentali* e *provocatorie* del secolo successivo, la maggior parte delle quali possono accostarsi all'una o all'altra delle descrizioni qui riportate.

---

3 N. ARNAUD, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, Table Ronde, 1974, p. 13.
4 Ivi, p. 14.

Lugné-Poë, dopo l'esperienza della formazione d'una compagnia di attori dilettanti, partecipa alla vita tanto del gruppo di Antoine quanto di quello di Paul Fort, prima di fondare, nel 1893, il *Théâtre de l'Oeuvre*; essendo cresciuto in contatto con le due esperienze teatrali più innovative dell'epoca, la sua poetica e la sua tecnica risultano avere il valore di una grande sapienza.
Ma per avvicinarsi con cognizione alle caratteristiche del teatro di Lugné (almeno per quel che esse chiarificano delle preoccupazioni di Jarry), è necessario soffermare l'attenzione su due fenomeni teatrali che i simbolisti, sull'onda degl'interessi e delle interpretazioni dei romantici, prendono come modelli e archetipi d'un teatro elementare, essenziale, assoluto: il teatro antico (in particolare la tragedia greca) e il teatro elisabettiano, coi rispettivi geni *romantici* Eschilo e Shakespeare.

Gli artisti simbolisti, sbarazzandosi pian piano della linearità del tempo, si considerano quanto mai vicini all'arte primitiva, tanto che negli scritti teorici di quegli anni (è questo quel che qui interessa) parlare del teatro antico ed elisabettiano con la familiarità d'una comune ed archetipica estetica è cosa assai diffusa, e Jarry non fa eccezione.
Baudelaire, *nonno* dei simbolisti, intuisce come gli elementi del teatro antico s'accordino meglio alla sensibilità moderna rispetto all'inadeguatezza del teatro a lui contemporaneo, incapace non solo di stimolare il suo interesse, ma anche d'attirare la sua attenzione:

> "Mes opinions sur le théâtre. Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est *le lustre* - un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique.
> Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très-haut, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes."[5]

E Rimbaud, altra grande influenza simbolista, chiarisce com'è possibile storicamente arrivare dalla sensibilità della Grecia antica a quella d'un Baudelaire, che per lui è *le premier voyant*:

> "Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque; Vie harmonieuse, - De la

5 C. BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu*, in *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1951, p. 1203.

Grèce au mouvement romantique, - moyen-âge -”[6]

Come per Baudelaire, anche per Rimbaud è chiaro come il progresso dell'arte sia arrivato ad un momento di frattura, in cui essa deve abbandonare i suoi binari, prendere altri punti di riferimento e incamminarsi verso altre direzioni.
Questo sentimento di ritrovata continuità coll'arte antica trova la sua decisa affermazione col simbolismo; ecco quel che dice della scena teatrale il drammaturgo più acclamato dai simbolisti, Maurice Maeterlinck:

> “Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art des siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecques portent peut-être les dernières traces [...] L'être humain sera-t-il remplacé par un ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie?”[7]

Da Baudelaire a Maeterlinck il pensiero dell'arte antica o primitiva s'associa al desiderio di togliere di scena l'umano[8], desiderio poi coltivato come un'ossessione o come un dogma da tutte le avanguardie; la suggestione di maschere, coturni, simbolismo scenico e testi scritti in una lingua morta alimenta febbrilmente le fantasie di questi moderni eccitati dall'artificio e assetati di mistero; Paul Fort fa recitare gli attori dietro un velo di garza[9]; Lugné-Poë include nelle sue scelte estetiche il teatro d'ombre e le marionette; ogni illusionismo realistico o psicologico è bandito da questa poetica astratta, ieratica, statuaria, simbolica, inorganica:

> “Le cronache teatrali dell'epoca sottolineano, spesso con rammarico, il fatto che gli attori dell'Oeuvre si muovessero come marionette; i loro gesti angolosi, antinaturali e quasi goffi, richiamavano le figure stilizzate degli arazzi; anche la dizione rispecchiava l'abbandono delle convenzioni realistiche perché il testo era recitato con una voce monotona e priva di

6 A. RIMBAUD, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 148.
7 Eruli, p. 120.
8 A tal proposito Maeterlinck rincara la dose: “La représentation d'un chef-d'oeuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence de l'homme [...] l'absence de l'homme me paraît indispensable.” - Béhar, p. 48.
9 Si tratta della messinscena, nel marzo del 1891, de *La fille aux mains coupées* di Pierre Quillard.

coloriture."[10]

La marionetta diventa così un modello stilistico alternativo all'essere umano, l'attore perfetto che con la sua utopica incoscienza e sincerità (non ha, infatti, niente da fingere) spazza via integralmente i fastidiosi vezzi comportamentali dell'uomo recitante[11]; quindi, quando non si ricorra all'impiego di marionette vere e proprie, gli attori del nuovo teatro simbolista son chiamati a somigliar loro il più possibile: si fissa così il punto di riferimento attoriale di ogni futura avanguardia:

> "La drammaturgia schematica si organizza attorno a *décors* araldici, a personaggi inesistenti secondo le leggi della verosimiglianza psicologica: uomini di legno o personaggi improntati a quella *death-like beauty* che Craig cerca di esprimere attraverso la *Über-marionnette*. [...] La passione di Jarry per le marionette e per le forme artistiche popolari (incisioni, canzoni) o considerate minori (operetta, circo), corrisponde ad una ricerca di deformazione e di semplificazione delle linee che è comune alle avanguardie artistiche del XX secolo.
> Nell'ambiente simbolista questo tipo di ricerca aveva dato, anche a livello teatrale, dei frutti assai interessanti. L'importanza crescente assunta dalla marionetta nelle teorie teatrali del XX secolo, potrebbe costituire un filo al quale collegare esperienze diverse che vanno da Maeterlinck a Craig e a Mayerhold, dal teatro futurista a quello Bauhaus di Schlemmer, fino alle esperienze contemporanee del Bread and Puppet e di Kantor."[12]

Robichez nota come sia impossibile giudicare della forma che prendono le manifestazioni del teatro simbolista senza tener conto di alcune espressioni teatrali marginali che in quegli anni ottengono un notevole successo[13]: si tratta del teatro d'ombre praticato nel mitico *Chat noir* di Montmartre, del teatro di marionette fondato nel 1888 da Henri Signoret e passato poi alla direzione di Maurice Bouchor, e degli spettacoli di pantomina d'ispirazione inglese. In particolare, il *Petit Théâtre des Marionnettes* sembra costituire una prefigurazione degli spettacoli dell'*Oeuvre*:

10 Eruli, p. 121.
11 Sulla tradizione marionettistica e sul suo incontro col teatro d'avanguardia vedi L. ALLEGRI, *La marionetta fra tradizione e utopia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., pp. 1075 sgg.; sulla fortuna dell'attore-marionetta vedi M. CARLSON, *Theories of the theatre*, New York, Cornell University, 1984, pp. 302 sgg.
12 Eruli, pp. 119-120.
13 Vedi Robichez, pp. 74 sgg.

> “Chacune des poupées mesurait de 75 à 80 centimètres et reposait sur un socle à l'intérieur duquel des leviers commandaient les gestes du personnage. Manoeuvre assez lente et primitive qui donnait aux attitudes une raideur hiératique et qui faisait préférer les pièces antiques ou exotiques dans lesquelles la robe supprimait la difficulté du jeu de jambes. Ainsi, pour cette simple raison technique, les animateurs du Petit Théâtre étaient conduits à s'éloigner d'abord d'un répertoire et d'une interprétation réalistes et contemporains. Les intentions avouées d'Henri Signoret s'accommodaient fort bien de cette nécessité. Il envisageait une revue générale des chefs-d'oeuvre peu connus du théâtre étranger, du théâtre hindou, du théâtre antique. Il songeait à Kalidasa, à Ford, à Marlowe[14]. Et jugeant impossible de recruter un assez grand nombre d'acteurs qualifiés, il s'en remettait aux marionnettes, plus dociles et plus discrètes, du soin d'interpréter ces grands drames méconnus.
>
> Quand Maurice Bouchor succède à Signoret en novembre 1889, il se propose de donner sur le Petit Théâtre des oeuvres composées par lui spécialement à cet effet. Il s'affranchit de la préoccupation historique, incline vers de poétiques légendes qui mêleront le sourire à l'émotion, et, sacrifiant à la mode du mysticisme, s'inspireront, de préférence, de la tradition biblique ou chrétienne. Ainsi le Petit Théâtre apparaît comme une première ébauche de L'Oeuvre. Dans le même temps où triomphent chez Antoine le répertoire et l'interprétation réalistes, Signoret et Bouchor s'emploient à illustrer l'esthétique opposée. Les critiques ne s'y trompent pas. Dès 1888, Saint-Vel salue la représentation de *La Tempête* comme une victoire du «Symbolisme», parce que les «conventions» y sont avouées, recherchées, poussées à l'extrême.”[15]

Quindi Robichez sintetizza il fondamentale insegnamento che Lugné-Poë eredita da questo teatro di marionette:

> “De même qu'on retrouvera chez lui ce vaste répertoire du drame universel

14 Notiamo come tutti e tre gli autori siano poi inseriti nei programmi del *Théâtre d'Art* o dell'*Oeuvre* (vedi l'elenco degli spettacoli in Robichez, pp. 485 sgg.).

15 Ivi, pp. 75-76.

> qu'Henri Signoret avait rêvé, on retrouvera aussi dans ses interprétations un peu de la rigidité et de la lenteur des petits comédiens inanimés."[16]

Lo stesso Lugné non manca di testimoniare il suo entusiastico coinvolgimento con queste tre forme d'arte un po' pittoresche e un po' esotiche, ombre, marionette e pantomima:

> "Sarà forse con uno spettacolo di ombre ingrandite, grandi anche più del naturale, che si potrà davvero rappresentare il *Concile féerique* di Laforgue o altre opere di nostri poeti? Non lo sappiamo. Comunque il progetto è suggestivo, soprattutto per coloro che hanno applaudito le belle serate del Chat Noir e le avvincenti teorie di Rivière. Sarà altrimenti con uno spettacolo di marionette come quelle di Bouchor? Quanti letterati si sono fatti tentare da quelle figurette di gesso e di legno! Maeterlinck, poeta così profondamente umano, ha scritto un bel dramma per marionette: *La princesse Maleine*. E vorrei parlare ancora, per concludere, della pantomima inglese [...]."[17]

Rifiuto della teatralità classica e ritorno all'antico sono dunque i due imperativi all'insegna dei quali opera il laboratorio del teatro simbolista.

La ritrovata continuità coll'arte antica è da alcuni interpretata secondo un paradigma temporale ciclico: l'estrema raffinatezza, progredendo, non può che rincontrarsi con l'elementarità bruta, le vette del sublime confinano cogli abissi del bestiale; è questo il punto di vista di due poeti britannici che si trovano ad assistere all'epocale messinscena di *Ubu Roi*, Arthur Symons e William Butler Yeats; il primo, all'indomani dello spettacolo, scrive per la *Saturday Review* un articolo pieno di lungimiranti riflessioni. Eccone la fine:

> "Et pourtant, après tout, Ubu a son intérêt et sa valeur; et cette curieuse expérience de la rue Blanche a son importance comme une avancée dans l'évolution des esprits. Car elle mous montre que l'artificiel ayant accompli

16 Ibidem.
17 S. CARANDINI, op. cit., p. 89.

> un cercle complet fait retour au primitif: des Esseintes redevient un Peau-rouge. Jarry est logique, de cette logique terrifiante et irrésistible propre aux Français. Dans notre quête de la sensation nous avons épuisé la sensation; et maintenant, face à un peuple qui a perfectionné l'art de la nuance jusqu'à l'insaisissable, qui a poussé la délicatesse de perception jusqu'à l'abolition des sens qui nous mènent à l'extase, un Sans-culotte littéraire a crié pendant des heures le mot imprononçable monté du caniveau qui est le refrain, le *leitmotiv* de cette comédie de masques. De même que le chercheur de plaisirs épuisé par les plaisirs, le chercheur de cette grande illusion matérielle qu'est l'artifice littéraire retombe finalement dans un élément de cruauté primitif, maîtrisé mais sans jamais avoir été totalement détruit - et qui nous attache à ce monde. *Ubu Roi* montre cette brutalité dont la civilisation est la négation, et ces marionnettes peinturlurées et violentes figurent une tendance à la destruction vieille comme le monde et que nous ne pourrons jamais évacuer du système naturel des choses."[18]

La lunga citazione permette di visualizzare con un colpo d'occhio tutta una serie di problematiche che caratterizzano da un lato un filone di pensiero che oppone stato di natura e civiltà (da Rousseau a Freud), dall'altro lato un fare artistico che vuole raggiungere uno stato elementare e primitivo della rappresentazione e della sensazione (da Jarry ad Artaud, ad esempio); questo fare artistico, che sarà un tipico elemento delle avanguardie, è conosciuto col nome di primitivismo, e si manifesta coll'avvicinamento a ciò ch'è visto, esoticamente, come temporalmente arcaico o geograficamente selvaggio[19].

Citiamo anche la celebre riflessione di Yeats a proposito di *Ubu Roi*:

> "I say, after S. Mallarmé, after Verlaine, after G. Moreau, after Puvis de Chavannes, after our own verse, after the faint mixed tints of Conder, what more is possible? After us the Savage God."[20]

È un dio selvaggio Ubu, che torna alla bruta elementarità scatologica nonché a un infantile

18 Besnier, pp. 276-277.

19 Il riferimento di Symons ai Pellerossa non è una stravaganza o una licenza personale: l'immagine delle tribù indigene nordamericane offre una grande suggestione al desiderio di primitivo e di selvaggio dei cittadini europei; non è un caso che intorno al 1900 un gruppo di artisti francesi, tra cui Maurice Ravel, si sceglie per nome *gli Apaches*.

20 R. SHATTUCK, op. cit., p. 162.

appiattimento drammatico; è un dio selvaggio Gauguin, che torna al bruto accostamento di colori elementari (è a lui che pensa Yeats come rivolto di Gustave Moreau, maestro della sfumatura?).
La giustapposizione o la fusione di elementi eterogenei prende il nome di sintesi, e la sintesi diventa una bandiera dell'estetica simbolista (e poi delle avanguardie, cubismo e futurismo); David così descrive l'animata atmosfera di quegli ambienti artistici:

> "Les fréquentes polémiques sur l'attribution de tableaux de Van Gogh rappellent à intervalle régulier une pratique habituelle des peintres réunis autour de Gauguin. Un tableau, prétendait ce dernier, résulte d'une synthèse opérée par l'esprit. La main, la touche personnelle, doivent disparaître dans la synthèse. D'où des tableaux, commencés par un, et achevés par un autre, d'où des copies opérées, des plagiats de formes et de couleurs directement reproduits d'une toile à l'autre. On vit même Gauguin, immobilisé dans son lit après une rixe, obliger revolver en main un autre peintre à composer une toile sous ses ordres. Cette volonté de synthèse, résultant d'une réflexion collective, impressionne profondément les deux poètes qui se lancent dans la critique d'art, et découvrent, par ce biais des horizons nouveaux. L'exemple des proses d'Aurier et de Gourmont, dont nul ne saurait dire avec certitude lequel des deux entraîne l'autre dans son style, fait des émules."[21]

I due poeti di cui si parla nel paragrafo sono i giovani Jarry e Fargue, che fanno pratica di tali procedimenti, giacché, come s'è avuto occasione di ricordare, nel simbolismo le diverse arti si scambiano idee, tecniche e collaborazioni.
Da questa prospettiva è allora possibile guardare alla tecnica di montaggio-giustapposizione caratteristica di alcune opere di Jarry come un'operazione di sintesi: sintetico è ciò che manca di soluzione di continuità tra parte e parte, è ciò che manca di sviluppo, è ciò che si sbarazza dei compromessi comunicativi del linguaggio, dei convenzionali passaggi connettivi.
Ed ecco proprio Jarry impegnato in una sorta di lezione sulle capacità sintetiche del bambino:

> "Cette pièce ayant été écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses professeurs.
> A.-F. Herold, enfant aussi, glorifia de même sorte, en un drame jamais

21 S.-C. DAVID, op. cit., p. 29.

> publié, *La Forêt vierge*, Don Brusquul, prince de Bornéo:
> DON BRUSQUUL, *lisant*. - Le Temps... (*Ici une date qu'on trouvera dans Larousse*.) Dernières dépêches de la nuit, de la nuit. Ferdinand le Catholique, le Catholique, vient de s'emparer de Grenade. Cette conquête met fin à la domination de l'islamisme, de l'islamisme dans la Péninsule ibérique."[22]

In che consiste la sintesi? Elementi semplici, primari, archetipici, a volte grossolani, accostati in una composizione che spesso unisce il grottesco, il decorativo, il simbolico e il mitico.

Il primitivismo ha la sua manifestazione più evidente in pittura: il sintetismo di Gauguin, col suo rifiuto di chiaroscuro, prospettiva e *trompe-l'oeil*, fa da scuola ai *Nabis*, gruppo di pittori che, come s'è visto, partecipa alla creazione del teatro simbolista.
Non è un caso che Lugné-Poë fondi il *Théâtre de l'Oeuvre* in collaborazione, oltre che con lo scrittore Camille Mauclair, col pittore *Nabi* Édouard Vuillard, che sarà tra i realizzatori delle sue scenografie; Béhar descrive ciò che dovevano essere le scenografie dell'*Oeuvre*:

> "Ses décors sont des simples toiles de fond, imprécis, dépourvus de tout détail réaliste ou anecdotique; peints par Vuillard, Ranson ou Sérusier, ils sont aussi vagues que possible, afin de laisser libre champ à l'imagination poétique. Ils ont surtout l'avantage de pouvoir servir pour des scènes très différentes."[23]

Brunella Eruli ci fornisce un aneddoto rivelatore delle sorti a cui va incontro la pittura quando vien meno ogni preoccupazione figurativa:

> "La scena preparata da Paul Ranson per la realizzazione scenica del *Bateau ivre* di Rimbaud rappresentava un giardino sottomarino; venne montata alla rovescia senza che i macchinisti o il pubblico notassero la differenza."[24]

Senz'altro quest'incidente oggi stupisce ben poco, ma inserito in quel contesto diventa la testimonianza della grande rivoluzione estetica che è in corso, e che condurrà alla realizzazione

22 Jarry1, pp. 467-468.
23 Béhar, p. 98.
24 Eruli, p. 123.

delle opere pittoriche astratte.

Abbiam visto come il teatro della Grecia antica, così com'esso è ricostruito dall'immaginazione dei romantici, costituisce, col suo apparato di maschere e situazioni mitiche, un modello privilegiato per i simbolisti; accanto ad esso, come s'è accennato, questi moderni in cerca di primitivo pongono il teatro elisabettiano, che diviene l'emblema d'un teatro in cui la scena è tecnicamente costruita sui simboli: niente realismo e niente *trompe-l'oeil*, ma una cerimoniale codificazione di oggetti e di gesti scenici che stanno ad evocare le situazioni più generali e universali; un'altra forma d'arte ingenua, dunque, che, se per i romantici è irrimediabilmente perduta nel passato, per i simbolisti è vivente nelle proprie messinscene; l'idea d'un teatro elisabettiano astratto e simbolico entra allora a far parte della polemica tra simbolisti-progressisti e realisti-conservatori; così Béhar descrive la nuova *querelle*:

> "Il y a donc là un renversement d'attitude très net: alors que les partisans du réalisme jugeaient puérils les procédés élisabéthains, tout juste bons à satisfaire un public naïf, pour Jarry et Lugné-Poe, seul un public naïf peut accepter les artifices puérils de la décoration illusionniste."[25]

Insomma, il richiamo al teatro elisabettiano diventa un'altra bandiera sotto la quale effettuare il recupero di modi artistici elementarmente simbolici; nelle formulazioni teoriche d'ambiente simbolista i riferimenti al contiguo teatro elisabettiano sono all'ordine del giorno[26]; nell'ottobre 1896 Lugné-Poë consacra ad esso un articolo sul *Mercure de France*; ma la fonte da cui Jarry, Lugné e i simbolisti possono trarre una nutrita quantità d'informazioni e d'interpretazioni è il volume *William Shakespeare*, pubblicato nel 1864 da Victor Hugo, la cui scomparsa (1885) coincide con l'affermarsi della celebrità di Mallarmé e del movimento simbolista (il manifesto letterario *Le Symbolisme* di Jean Moréas è pubblicato nel *Supplément littéraire* de *Le Figaro* il 18 settembre 1886).

Il *William Shakespeare* di Hugo è un'opera singolare, in cui i capitoli consacrati al Bardo di Avon s'alternano a lunghe digressioni letterarie e filosofiche; inoltre, essa nasce in un'epoca in cui la

25 Béhar, p. 59.

26 Sulla penetrazione di Shakespeare in Francia e in Germania e sulla sua importanza nella formazione del teatro romantico francese e tedesco vedi M. FAZIO (a c. di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico (dallo sturm und drang a Victor Hugo)*, Roma, Bulzoni, 1993. In particolare, leggiamo a p. 75: "Se tra il 1820 e il 1827 era stato soprattutto il teatro di Schiller ad agire come modello per trasformare la scena francese, dopo il 1827 questo ruolo appartiene a Shakespeare. Alle tragedie semi-romantiche modellate su Maria Stuarda e Giovanna d'Arco che avevano tentato una via intermedia, una sorta di conciliazione tra classicismo e Romanticismo, subentrano i drammi romantici che hanno a modello *Otello* o *Romeo e Giulietta*."

critica letteraria, da parte di uno scrittore e poeta, si preoccupa meno dell'esattezza scientifica delle testimonianze e delle ricostruzioni che della forza poetica relativa al momento presente, per cui l'immagine d'un poeta del passato non può che combaciare in buona parte coll'immagine del poeta romatico. In quest'ottica, dunque, va letto questo libro, dove le notizie più o meno comprovate circa Shakespeare e il teatro elisabettiano sono lo spunto per teorie e suggestioni poetiche.
Il brano che riguarda il nostro discorso è quello in cui Hugo parla della scena teatrale; qui, come in tutto il libro, si mescolano testimonianze verificate e suggestive ipotesi:

> "Les décors étaient simples. Deux épées croisées, quelquefois deux lattes, signifiaient une bataille; la chemise par-dessus l'habit signifiait un chevalier; la jupe de la ménagère des comédiens sur un manche à balai signifiait un palefroi caparaçonné. Un théâtre riche, qui fit faire son inventaire en 1598, possédait «des membres de maures, un dragon, un grand cheval avec ses jambes, une cage, un rocher, quatre têtes de turcs et celle du vieux Méhémet, une roue pour le siège de Londres et une bouche d'enfer». Un autre avait «un soleil, une cible, les trois plumes du prince de Galles avec la devise: ICH DIEN, plus six diables, et le pape sur sa mule». Un acteur barbouillé de plâtre et immobile signifiait une muraille; s'il écartait les doigts, c'est que la muraille avait des lézardes. Un homme chargé d'un fagot, suivi d'un chien et portant une lanterne, signifiait la lune; sa lanterne figurait son *clair*. On a beaucoup ri de cette mise en scène de clair de lune, devenue fameuse par *le Songe d'une nuit d'été*, sans se douter que c'est là une sinistre indication de Dante. Voir l'*Enfer*, chant XX."[27]

Si può ben vedere quanto questo quadro sia congeniale all'aspirazione dei simbolisti verso un teatro onirico e simbolico: il carattere ancora medievale del teatro elisabettiano (pre-rinascimentale, cioè pre-illusionistico[28]) è del tutto in sintonia col moderno gusto esotico e primitivista. E anche in questo caso una passione tipica del romanticismo come il Medioevo viene recuperata, approfondita

27 Hugo, pp. 22-23.
28 Cioè precedente all'affermazione, in tutta Europa, della scena *all'italiana*, con la sua architettura cubica e i suoi fondali prospettici, che così descrive Artioli: "Intendiamo alludere qui a quello spazio privilegiato che dal secolo XVI in poi ha avocato a sé il compito di contenitore del dramma, o più genericamente dello spettacolo teatrale, e che per le sue derivazioni originarie si è soliti designare come «scena all'italiana», ma che i tedeschi più esplicitamente chiamano *Guckkastenbünhe* e i francesi *boîte à surprises*: spazio per eccellenza ipnotico, veicolo d'illusionismo nella misura in cui la sua struttura cubica, la sua chiusura da ogni lato salvo la faccia orientata verso gli spettatori, il suo costituirsi come un quadro abilmente composto secondo le tecniche del trompe-l'oeil e della prospettiva in profondità, costituiscono altrettanti ingredienti in grado di facilitare nel fruitore l'abbandono al sogno e alla magia dell'immagine scenica." - U. ARTIOLI, *Teorie della scena*, cit., p. 1.

e rielaborata dai simbolisti: se per i romantici, più superficialmente, esso vuol dire soprattutto ambientazione gotica, per questi ultimi s'associa all'idea d'un'arte iconica, bidimensionale e simbolica. Come nelle arti figurative, anche nel teatro l'illusionismo giunge al suo tramonto: con Lugné- Poë s'afferma un'estetica bidimensionale e astratta.

Ad aumentare l'artificio di questo teatro che si vuole inverosimile, la luce elettrica è introdotta a fini espressivi, per ottenere un effetto d'irrealtà e di mistero. Come sarà poi tipico delle avanguardie posteriori, l'elaborazione d'un'estetica primitivistica si combina con un ambiguo entusiasmo per gli sviluppi tecnologici della scienza:

> "Una delle innovazioni più significative di Lugné-Poë al Théâtre de l'Oeuvre, era stato l'impiego espressivo della illuminazione scenica. Il regista voleva impiegare la luce per sottolineare l'atmosfera di una scena e non per obbedire a schemi di verisimiglianza naturalistica. Gli spettacoli dell'Oeuvre, molto spesso, erano avvolti nella penombra, resa ancor più ovattata e misteriosa dall'impiego di schermi velati che separavano la scena dal pubblico."[29]

C'è da dire, però, che se l'introduzione della luce elettrica sulle scene teatrali è un'innovazione di quegli anni, non è proprio un'originale intuizione di Lugné: la grande sapienza di quest'ultimo, infatti, risiede più nel cogliere gli stimoli più vivi dell'ambiente che lo circonda che nell'ideare soluzioni inedite. I proiettori elettrici, dicevamo, sono già utilizzati dalla compagnia dei Meininger, *troupe* fondata e diretta dal duca Georg II di Sassonia-Meiningen dal 1870 al 1890, la quale, per le sue innovazioni scenografiche, attoriali e registiche, suscita in quegli anni l'ammirazione di molti uomini di teatro (come André Antoine) e sarà in seguito considerata dalla critica tappa fondamentale dell'avvento del teatro di regia:

> "Gli allestimenti curati dall'azione congiunta del duca, di Chronegk e della Franz si sforzano infatti di apparire il più possibile *veri*: dall'uso della prospettiva nelle scene dipinte al ricorso ai mobili e agli arredi praticabili, agli effetti di suono e di luce, per mezzo dei queli si punta a una perfetta mimesi del reale, con i nuovi proiettori elettrici in grado di rendere, per esempio, il sorgere e il tramontare del sole grazie a vetri di differenti colori,

29 Eruli, p. 138.

> o con gli espedienti che imitano il rumore della pioggia o l'avvicinarsi minaccioso di una folla."[30]

E a completare il quadro d'un teatro che bandisce la verisimiglianza come mediocre aspirazione borghese, gl'abiti di scena non devono aver niente a che fare con la rappresentazione di una realtà storica o sociale. Nel seguente passaggio di Béhar si può notare come ideologia estetica e necessità materiali abbiano in questo teatro una perfetta corrispondenza:

> "Afin d'éviter les frais de location, on joue en costume moderne. Ainsi Jarry trouve, une réponse concrète à son souci d'universalité et d'intemporalité"[31]

Robichez riporta una testimonianza che ci mostra da vicino questo fortunato incontro, al *Théâtre de l'Oeuvre*, tra un'estetica modernista anti-verisimile e una materiale povertà di mezzi:

> "Nous voulions nous donner à nous-même, dit l'un d'eux rappelant la soirée d'*Un Ennemi du Peuple*, l'illusion d'une transformation. Nous n'avions pour cela d'autres ressources que de relever le col de nos vestons, de baisser les bords de nos feutres, d'échanger entre nous nos pardessus, voire de les porter à l'invers. Nous pensions nous vieillir en fronçant les sourcils, en courbant le dos, en accentuant d'un air terriblement naturel une moue désabusée. Si illusoires que fussent ces métamorphoses, le patron les jugeait suffisantes."[32]

Ma torniamo ora al libro di Victor Hugo: non solo esso rinnova e rielabora l'interesse della cultura francese nei confronti di William Shakespeare e del teatro elisabettiano, ma stabilisce anche un binomio che fa tornare i conti nella nostra analisi dei modelli del teatro simbolista: Shakespeare ed Eschilo.

Abbiamo visto come i simbolisti, per cancellare ogni traccia d'illusionismo e neutralizzare

30 U. ARTIOLI (a c. di), *Il teatro di regia*, cit., 2007.
31 Béhar, p. 98.
32 Robichez, pp. 246-247.

l'influenza di tutta una tradizione di verisimiglianza scenica, si richiamino ai due modelli che s'impongono ai loro occhi come opposti a quella tradizione: teatro greco antico e teatro elisabettiano. Ebbene, Hugo pone chiaramente l'uno accanto all'altro Eschilo e Shakespeare, in una straordinaria decontestualizzazione romantica dei geni dell'umanità: Eschilo diventa *Shakespeare l'Ancien*[33] e i due diventano incarnazioni d'uno stesso teatro eccessivo, grandioso, assoluto, colossale, onnicomprensivo, dove le proporzioni non sono fatte a misura d'uomo:

> "Eschyle fait la preuve de l'homme par le géant."[34]

Sulla scena del teatro europeo l'*uomo* comincia ad essere in pericolo, considerato sempre più un inutile ingombro per un'arte che aspira a mettere in mostra la propria artificiosità. Gli uomini di teatro cominciano ad essere sempre più insofferenti nei confronti dei suoi tic, delle sue idiosincrasie, del fardello della sua umana coscienza, delle volgarità della vita civile. In questo sentimento, Hugo s'avvicina a Baudelaire:

> "L'immense, dans Eschyle, est une volonté. C'est aussi un tempérament. Eschyle invente le cothurne, qui grandit l'homme, et le masque, qui grossit la voix."[35]

33 È questo il titolo del quarto libro del volume hugoliano, dedicato appunto ad Eschilo.
34 Hugo, p. 117.
35 Ibidem.

Capitolo 2: La Poetica Teatrale di Jarry.

Vediamo ora in che modo tutti questi aspetti, tutti questi valori, riemergono negli scritti teorici di Jarry, il quale li accetta e li porta avanti fino all'estremo, fino al paradosso.

Nell'opera jarryana, gli scritti in cui si dichiara la sua estetica teatrale occupano un posto ben chiaro e ben sintetico: si tratta di un numero esiguo di articoli e lettere, tutti scritti nell'occasione della messinscena ubuesca del 1896 e tutti datati all'incirca quell'anno. Di essi, uno spicca per la sua nettezza e per la sua enumerazione da manifesto letterario al punto da potersi considerare l'*esalogo* teatrale di Jarry. Si tratta di un passaggio contenuto in una celebre lettera indirizzata a Lugné-Poë l'8 gennaio 1896, lettera nella quale, dopo aver sottoposto il testo di *Ubu Roi* alla lettura dell'impresario dell'*Oeuvre*, comincia a proporgli i suoi progetti di messinscena. Val la pena citare i sei *comandamenti* esposti in questa lettera, nei quali si attua un'assolutizzazione senza mezze misure delle suggestioni teatrali dei simbolisti. È da notare come in questa estremizzazione le caratteristiche estetiche esaminate nel capitolo precedente subiscano un'essenziale trasformazione, come se, in un'operazione di distillazione, esse mutino alchemicamente la loro natura: l'incanto d'un sogno impalpabile diventa il turbamento d'un incubo grottesco:

> “1 - Masque pour le personnage principal, Ubu, lequel masque je pourrai vous procurer au besoin. Et puis je crois que vous 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 seules 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 polonaise en marche dans l'Ukraine».)
> 4 - Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênant 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.

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 e horrifique."[1]

Già nei primi due punti si rileva l'acquisizione jarryana dei due grandi modelli ideali del teatro simbolista: il teatro greco antico, attraverso l'elemento della maschera, e il teatro elisabettiano, *l'ancien théâtre anglais*, attraverso l'utilizzo d'oggetti-simbolo.

All'uso della maschera sono consacrate altre pagine di Jarry, il quale condivide coi simbolisti l'insofferenza per l'attore in carne ed ossa, insofferenza che arriva fino alla repulsione del corpo umano vivente sulla scena, coi suoi tessuti, i suoi muscoli, la sua forma, il suo movimento. Dice Jarry nell'articolo *De l'inutilité du théâtre au théâtre*:

> "On n'a pas pensé que les muscles subsistent les mêmes sous la face feinte ou peinte, et que Mounet et Hamlet n'ont pas semblables zygomatiques, bien qu'anatomiquement on croie qu'il n'y ait qu'un homme. Ou l'on dit la différence négligeable. L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage: l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes..."[2]

Insomma, le membra dell'attore devono sparire dalla contemplazione teatrale, che si fa essenzialmente astratta ed archetipica. E per Jarry, affetto da un'incorreggibile repulsione per l'altro sesso, ciò che deve sparire dalla scena è soprattutto il corpo femminile:

> "Depuis la phrase d'une préface de Beaumachais, le *travesti*, défendu par l'Église et par l'art. «Il n'existe point de tout jeune homme assez formé pour...» La femme étant l'être jusqu'à la vieillesse imberbe et à la voix aiguë,

1 Jarry1, p. 1043.
2 Ivi, p. 407.

> une femme de vingt ans représente, selon la tradition parisienne, l'enfant de quatorze, avec l'expérience de six ans de plus. Cela compense peu le ridicule du profil et l'inesthétique de la marche, la ligne estompée à tous les muscles par le tissu adipeux - odieux parce qu'il est utile, générateur du *lait*."[3]

L'indicazione di Beaumarchais a cui fa riferimento qui Jarry è in effetti il ribaltamento della tradizione antica e medievale per cui le donne sono escluse dalla scena teatrale e i ruoli femminili interpretati da ragazzi: Beaumarchais per primo sostiene, nella presentazione dei personaggi de *Le mariage de Figaro*, che una giovane donna ha da sostenere la parte del fanciullo, in tal caso Cherubino (e questo cambiamento s'impone subito come una sorta di canone, come s'evince dalle parole di Jarry):

> "CHÉRUBIN. Ce rôle ne peut être joué, comme il l'a été, que par une jeune et très-jolie femme; nous n'avons point à nos théâtres de très-jeune homme assez formé pour en bien sentir les finesses."[4]

Jarry s'oppone decisamente contro tale costume: e il gusto personale è qui supportato da una tradizione secolare, di cui il teatro elisabettiano si fa di nuovo emblema:

> "De par la différence des cerveaux, un enfant de quinze ans, si l'on le choisit intelligent (car on trouve que la majorité des femmes sont ordinaires, le plus grand nombre des jeunes garçons stupides, avec quelques exceptions supérieures), jouera adéquatement son rôle, exemple le jeune Baron dans la troupe de Molière, et toute cette époque du théâtre anglais (et tout le théâtre antique) ou l'on n'aurait jamais osé confier un rôle à un femme."[5]

Misoginia jarryana a parte, è chiaro ormai come il richiamo ora al teatro antico, ora al teatro elisabettiano, ora, come nella precedente citazione, ad entrambi, sia un *leimotiv* delle teorie dei simbolisti e, tra di essi, di Jarry, i quali lo utilizzano a volte come spunto per innovazioni antirealistiche, a volte come giustificazione di una personale sensibilità. È questo il caso di queste ultime righe jarryane, che testimoniano di una piccola battaglia all'interno della grande strategia

3 Ivi, p. 409.
4 P.-A. C. DE BEAUMARCHAIS, *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, in ID., *Oeuvres*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1988, p. 379. Per il tema del travestitismo a teatro vedi L. MARIANI, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1996.
5 Jarry1, p. 409.

ubuesca: nei mesi che precedono la creazione di *Ubu Roi* Jarry si batte, invano, per vedere il ruolo di Bougrelas, figlio minore del re di Polonia Venceslas, assegnato a un incantevole ragazzino che bazzica il quartiere di Montmartre. Anche a tal proposito la carica erotica efebica che il giovane attore assumerebbe sulla scena è annoverata tra gli elementi chiamati a destare lo scandalo delle signore e dei signori perbene. È da notare come il personaggio stesso di Bougrelas (creato da Jarry e assente ne *Les Polonais* dei fratelli Morin) sia efebicamente connotato all'interno del dramma, a partire dal nome: *bougre*, nell'uso antico, sta per debosciato e pederasta. In una lettera del luglio 1896, Jarry accenna a Lugné-Poë il suo proposito:

> "Nous avons le temps d'en reparler, mais ne pensez-vous pas qu'il serait peut-être amusant, pour que tout soit nouveau quand on montera *Ubu*, de faire jouer Bougrelas par un gosse intelligent de l'âge requis et de réagir ainsi contre une tradition de travesti que personne n'a osé démolir depuis une phrase de la préface du *Mariage de Figaro*?"[6]

E dopo questa prima mossa, assai discreta, in cui Jarry riprende il motivo dell'opposizione all'uso inaugurato da Beaumarchais, lo vediamo, in una lettera di poche giorni dopo, ritornare sull'argomento in maniera molto più esplicita:

> "Voici pourquoi j'ai confiance dans cette idée d'un gosse dans le rôle de Bougrelas: j'en connais un à Montmartre qui est très beau, avec des yeux étonnants et de cheveux bruns bouclés jusqu'aux reins. Il a treize ans et est assez intelligent pourvu qu'on s'en occupe. Ce serait peut-être un clou pour *Ubu*, cela exciterait des vieilles dames et ferait crier au scandale certaines; en tout cas, ça ferait faire attention à des gens; et puis ça ne s'est jamais vu et je crois qu'il faut que l'Oeuvre monopolise toutes les innovations."[7]

Quest'ultima frase è ben sintomatica dell'atteggiamento modernista dei simbolisti, e in essa pare risuonare il grido di battaglia rimbaudiano, *il faut être absolument modernes*. Il simbolismo, e dopo di esso le altre avanguardie, celebra il matrimonio tra le forme più antiche e le più moderne innovazioni.

In alcuni casi tra i due poli c'è coincidenza, come nella questione dell'attore fanciullo, presente in

6 Ivi, p. 1049.
7 Ivi, p. 1050.

scena nell'antichità e rimosso da un'altra tradizione; non manca certo il riferimento ad esso nel *William Shakespeare* di Hugo:

> "De temps en temps, par l'entre-bâillement de la tapisserie, on voyait passer une face grimée en morisque, épiant si le moment d'entrer en scène était venu, ou le menton glabre d'un comédien jouant les rôles de femme. *Glabri histriones*, dit Plaute."[8]

In altri casi l'antico e il moderno sono combinati in connubi che danno vita a nuove soluzioni e nuove teorie. È questo il caso della combinazione della maschera, che i simbolisti recuperano dalle suggestioni della tragedia antica, con la luce elettrica, di cui i simbolisti sono tra i primi ad avvalersi come risorsa espressiva. Su questa combinazione si sofferma Jarry:

> "Et si le caractère éternel du personnage est inclus au masque, il y a un moyen simple, parallèle au kaléidoscope et surtout au gyroscope, de *mettre en lumière*, un à un ou plusieurs ensemble, les moments accidentels.
> [...] La *rampe* éclaire l'acteur selon l'hypoténuse d'un triangle rectangle dont son corps est l'un des côtés de l'angle droit. Et la rampe étant une série de points lumineux, c'est-à-dire une ligne s'étendant indéfiniment, par rapport à l'étroitesse de la face de l'acteur, à droite et à gauche de l'intersection de son plan, on doit la considérer comme un seul point éclairant, situé à une distance indéfinie, comme si elle était *derrière* le public.
> [...] Par de lents hochements de haut en bas et bas en haut et librations latérales, l'acteur déplace les ombres sur toute la surface de son masque. Et l'expérience prouve que les six positions principales (et autant pour le profil, qui sont moins nettes) suffisent à toutes les expressions. Nous n'en donnons pas d'exemple, parce qu'elles varient selon l'essence première du masque, et que tous ceux qui ont su voir un Guignol ont pu le constater."[9]

A proposito del volume di Hugo, poi, bisogna constatare come Jarry ne condivida la romantica divisione dell'umanità in geni e persone ordinarie: se Hugo, infatti, nel suo *William Shakespeare* passa in rassegna uno per uno gli uomini straordinari che "gravissent la montagne, entrent dans la

8 Hugo, p. 23.
9 Jarry1, pp. 407-408.

nuée, disparaissent, reparaissent”[10], da Omero a Shakespeare, Jarry vuole distruggere le mediocri istituzioni teatrali del suo tempo per produrre opere fruibili non dalla massa ma dagli uomini spiritualmente superiori, “s'il y a dans tout l'univers cinq cents personnes qui soient un peu Shakespeare et Léonard par rapport à l'infinie médiocrité”[11]. E Jarry, come Hugo, associa, come ideali incarnazioni del teatro, Shakespeare ed Eschilo; ecco un passaggio da una lettera a Lugné-Poë:

> “Mais, pour éviter toute confusion, je vais rajouter quelques mots sur les épreuves et les noms de Shakespeare et Eschyle.”[12]

Aggiungiamo qui la frase che Jarry pone *in limine* nel libro di *Ubu roi*, dov'è contenuto l'ennesimo riferimento a Shakespeare:

> “Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut dupuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript.”[13]

In questa apocrifa testimonianza storica scritta in un francese antico, rabelaisiano, nella quale si vuole addirittura che Shakespeare sia uno pseudonimo di Padre Ubu, si stabilisce una fantasiosa etimologia del cognome del Bardo, forse sulla scia del solito volume hugoliano, che del nome Shakespeare fornisce significato e blasone:

> “*Shake-speare* signifie *secoue-lance*; la famille en avait le blason, *un bras tenant une lance*”[14]

Un'etimologia tanto scontata deve certo deludere il nostro Jarry, il quale ha la premura di coniarne una originale, cioè *shakes-pear*, *scuoti-pera*, la quale sta a fondamento dell'immagine della testa piriforme che assume Ubu in diverse rappresentazioni.

Gran parte delle soluzioni teatrali jarryane son dunque realizzate all'insegna dei due modelli antichi. Nel seguente passaggio, tratto dalle *Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique*, in cui Jarry

10 Hugo, p. 43.
11 Jarry1, p. 406.
12 Ubu, p. 419.
13 Jarry1, p. 349.
14 Hugo, p. 18.

saluta l'avvento d'un rinnovamento teatrale che sta avvenendo in quegli anni (da parte dei simbolisti), teatro greco antico e teatro elisabettiano sono ancora associati e messi su un piano di parentela col moderno teatro simbolista:

> "Eux[15] et quelques autres, et d'anciens maîtres qu'on traduira (*Marl*[*owe*] par G. E.), seront joués cette saison à l'Oeuvre, de même qu'à l'Odéon on traduit Eschyle, comprenant que la pensée se modifiant peut-être "en anneau" il n'y a rien de si jeune que des pièces très anciennes.
> Quelques tentatives belles ont été faites de décors par des artistes aux divers théâtres indépendants, je renvoie à un article de M. Lugné-Poë [*biffé*: à paraître ce mois] paru le 1er octobre au *Mercure* pour un projet non irréalisable d'«Elisabethan Theater»."[16]

Ritorna qui la teoria d'un tempo circolare che riallaccia i fili sospesi nella storia e fa rivivere esperienze date per defunte.

Ma soffermiamoci un momento su quest'ultimo articolo di Jarry, dov'egli veste i panni d'un critico militante partigiano del nuovo teatro; fin dall'inizio dello scritto è posta l'associazione tra le nuove scoperte e la riscoperta dell'antico:

> "... il est vraisemblable que le théâtre de ces dernières années a découvert - ou créé, ce qui est tout un - plusieurs points de l'éternité nouveaux. Et quand il n'a pas découvert il a retrouvé et recompris l'antique.
> [...] L'art dramatique renaît - ou naît peut-être en France - depuis quelques années [...]. Nous avons un tragique possesseur de terreur et pitiés nouvelles si bien à soi qu'il est inutile qu'il les exprime autrement que par le silence: Maurice Maeterlinck. [...] Nous croyons être sûrs d'assister à une naissance du théâtre, car pour la première fois il y a en France (ou *en Belgique*, à Gand, nous ne voyons pas la France dans un territoire inanimé mais dans une langue, et Maeterlinck est aussi justement à nous que nous répudions Mistral) un théâtre ABSTRAIT, et nous pouvons enfin lire sans l'effort d'une traduction quelque chose qui soit aussi éternellement tragique que Ben

15 Jarry ha appena parlato degli autori moderni protagonisti del rinnovamento letterario simbolista.
16 Jarry1, p. 411. Le parentesi quadre son dovute al fatto che l'articolo è pubblicato postumo, nel 1958, da un manoscritto inedito.

Johnson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tourneur, Goethe."[17]

In quest'articolo Jarry si fa l'araldo di quelli ch'egli stesso definisce *théâtres à côté*, e che sono *Théâtre d'Art*, *Théâtre Libre*, *Oeuvre*[18], nei quali rinasce il senso del teatro antico, nei quali rinasce il *vero* teatro.

Torniamo ora all'esalogo jarryano riportato all'inizio del capitolo. Il punto 3 sintetizza in poche righe tutta l'estetica scenografica simbolista: una semplice tela di fondo è l'ambientazione di tutto un dramma, mentre i luoghi dell'azione sono indicati da cartelli che un personaggio specifico ha il compito di appendere, *comme dans les guignols*.
La superiorità della suggestione verbale evocante l'ambiente e l'atmosfera del dramma tanto rispetto all'illusione prospettica della scena classica quanto alla ricostruzione realistica della scena naturalista è elemento costante della polemica teatrale antinaturalista della schiera simbolista. In particolare, il passaggio in cui Jarry afferma l'impossibilità di ottenere mediante qualsivoglia scenografia lo stesso effetto suggestivo delle parole *l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine* sembra ricalcato su un brano dell'articolo di Pierre Quillard *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*:

> "Se parlo di «un palazzo meraviglioso», supponiamo pure che per mezzo di complicati artifici più o meno bene si rappresenti quanto di più magnifico la mente di uno scenografo può concepire, per nessuno l'effetto prodotto dall'artificio sarà l'equivalente di «un palazzo meraviglioso»; nell'anima di ognuno le due parole evocheranno un'immagine particolare e conosciuta, certo in contrasto con la grossolana rappresentazione scenica: la tela dipinta non potrà che risultare d'intralcio allora al libero gioco dell'immaginazione."[19]

Della necessità d'una scenografia astratta, simbolica, non-illusionista, Jarry parla ancora nell'articolo *De l'inutilité du théâtre au théâtre*:

> "Nous ne reviendrons pas sur la question entendue une fois pour toutes de la

17 Ivi, pp. 410-411.
18 Ivi, p. 411.
19 S. CARANDINI, op. cit., p. 75.

> stupidité du trompe-l'oeil. Mentionnos que ledit trompe-l'oeil fait illusion à celui qui voit grossièrement, c'est-à-dire ne voit pas, et scandalise qui voit d'une façon intelligente et éligente la nature, lui en présentant la caricature par celui qui ne comprend pas. Zeuxis a trompé des bêtes brutes, dit-on, et Titien un aubergiste.
> [...] Nous avons essayé des décors *héraldiques*, c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniques sur ce champ de blason."[20]

È chiaro come questa scenografia *araldica* e astratta s'inserisca in maniera molto ortodossa sulla scia dell'estetica portata avanti da Paul Fort e da Lugné-Poë. Ma Jarry non manca certo di approfondire i rapporti con le ultime tendenze delle arti figurative, senza i quali il rinnovamento scenografico del teatro simbolista sarebbe impensabile; in particolare, il sintetismo di Gauguin è il punto di svolta verso la bidimensionalità iconica, e il *gruppo di Pont-Aven*, di cui egli è il capo-scuola, il centro d'elaborazione della nuova pittura. E allora Jarry non esita a partire per la Bretagna e per Pont-Aven dove soggiorna, nel 1894, a contatto con Paul Gauguin, a cui dedica tre poesie ispirate da tre tele dell'artista, e con Charles Filiger, a cui consacra un articolo pubblicato sul *Mercure de France*. Spicca, poi, nell'interesse jarryano per i pittori moderni, il suo entusiasmo per un suo concittadino, Rousseau il Doganiere, primo pittore *naïf*, di cui apprezza l'infantile universalità, la primitiva immediatezza.

Le scenografie del teatro jarryano, allora, vanno considerate nel loro inscindibile dialogo con la nuova pittura: semplicità, astrattezza, simbolismo delle forme e dei colori. E questo dialogo si stabilisce anche attraverso uno dei grandi interessi di Jarry, come è chiaro dalla precedente citazione: l'araldica, la scienza degli stemmi e dei blasoni, esteticamente vicinissima alle preoccupazioni simboliste, con la sua stilizzazione decorativa delle figure e il suo simbolismo a tratti esoterico.

Una scenografia sintetica e araldica è un requisito scenico indispensabile non solo per la messinscena di *Ubu Roi*, ma anche per molte altre opere di Jarry, dov'essa può stare su un piano letterario o immaginario, ma non può mancare.

Nel dramma *Le Vieux de la Montagne* queste preoccupazioni sceniche s'inscrivono nel cuore della drammaturgia, e persino all'interno delle battute: Marc-Pol e Cinghis-Khan si trovano davanti alla porta del castello d'Alamout; Alaodine offre loro una coppa e soggiunge:

20 Jarry1, pp. 406-407.

> “Buvez et entrez, bien que la porte ne s'ouvre point; car qui boit, il entre.”[21]

E subito dopo la didascalia chiarisce cosa avviene in scena: la parola proferita suggestiona e suggerisce le metamorfosi simboliche a cui può andare incontro una scenografia che, pur restando fissa, ha in sé un'ambiguità semantica in virtù del suo carattere etereo ed evocativo:

> “*Ici Marc-Pol et Cinghis-Khan commencent à décrire ce qu'il voient par la force et vertu du breuvage, bien que le décor ne change point*.”[22]

Ma il grande dramma araldico di Jarry è senz'altro *César-Antechrist*, che nasce programmaticamente dalla ricerca d'un teatro simbolico e assoluto. Già alla pubblicazione de *Les Minutes de Sable Mémorial*, Jarry annuncia in fase di preparazione “*César-Antechrist* (avec des endroits où tout sera par blason, et certains personnages doubles)”[23]. In effetti, è questa la grande utopia simbolista del teatro jarryano, dove struttura, parola e scena racchiudono un densissimo universo di simboli. Qui la concezione scenografica, specie nell'*Acte Héraldique*, è inscindibile dal testo, che evoca incessantemente forme di blasone, e dai personaggi, i quali si muovono e parlano come fossero arcani tarocchi portatori d'una sapienza mistica e d'occulte profezie.

Tornando all'esalogo dell'estetica di Jarry, il punto 4, cioè la soppressione delle scene di massa, è inscrivibile al modello della pratica scenica elisabettiana (ad esempio un soldato per significare un esercito), mentre il punto 6, cioè i costumi anacronistici, rientrano nella pratica scenica di Lugné-Poë, nonché nelle idee jarryane a proposito del *tempo nell'arte*[24]. In questo campo, Jarry è un cultore dell'anacronismo, stimando volgare la verisimiglianza storica di fronte alla verità poetica, la quale non può essere che presente ed eterna, e dunque non può che contenere tutta la storia. Citiamo l'esempio e l'argomentazione che ne dà Jarry ne *Le temps dans l'art*:

> “À cette question de la reconstitution, ou, comme disent quelques-uns, de la vérité historique, il me semble qu'on peut faire une très simple réponse, il suffit de rappeler un tableau connu et admirable. *Le Massacre des Innocents*

21 Ivi, p. 895.
22 Ivi, p. 896.
23 Ivi, p. 170.
24 Si fa riferimento alla conferenza jarryana *Le temps dans l'art* - Jarry2, pp. 637 sgg.

de Breughel le Vieux.

[...] Des mousquets ou des fusils sous Hérode, eh bien, je n'y vois pas un très grand inconvénient. Breughel a représenté l'enfoncement d'une porte par une crosse de fusil, parce qu'il lui a paru que la crosse de fusil était l'instrument le plus pratique pour cet usage. Les soldats d'Hérode n'avaient pas de fusils? Tant pis, ils auraient dû en avoir. En pareil cas, du moment que le peintre a du génie, c'est le peintre qui a raison."[25]

Va da sé che l'azione di *Ubu Roi*, oltre a svolgersi in nessun luogo, si colloca in nessun tempo, o in un'eternità poetica metastorica; la documentazione storica, che emerge ad esempio nei nomi dei re polacchi scelti per la famiglia reale, è puntualmente falsificata e alterata, in modo da porre chiaramente la letteratura in antitesi con la scienza storica, dal momento che "toute «histoire» est si ennuyeuse, c'est-à-dire inutile."[26].

A titolo d'esempio, prendiamo dalla lista dei costumi di *Ubu Roi*, rimasta inedita alla morte di Jarry, la descrizione dell'abbigliamento previsto per il piccolo Bougrelas, l'efebico figlioletto del re di Polonia scampato al massacro della famiglia reale e investito della missione della vendetta:

"Bougrelas. - En bébé en petite jupe et bonnet à [*deux mots effacés*]."[27]

Di fronte a tale indicazione di costume, le scene dove il fanciullo parla ed agisce non possono più esser lette in maniera letterale o ingenua, ma sono investite inevitabilmente d'una carica tra il ridicolo e il malizioso. In questo modo, la realtà storica d'un ipotetico principe polacco di nome Bougrelas è senza importanza rispetto allo stereotipo efebico che il personaggio deve incarnare agli occhi dei contemporanei.

Per quanto riguarda il punto 5, cioè la *voce* speciale da adottare per la recitazione, bisogna fare un'incursione nella vita di Jarry. Abbiamo già parlato di come Lugné-Poë consigli all'attore Firmin Gémier, chiamato ad interpretare l'arduo ruolo di Padre Ubu, di imitare la parlata dell'autore. In effetti è lo stesso Jarry che adotta una *voix spéciale* fin dal suo arrivo a Parigi: il travaglio di Ubu *in corpore Jarry* avviene prima di tutto attraverso gl'organi fonatori, come se attraverso il *medium* Jarry transitasse la voce, l'*halitus* del dio-demone Ubu; o, al contrario, come se il personaggio Ubu s'appropriasse della loquela macchinale dello studente Alfred. È quest'ultima la versione che

25 Ivi, pp. 638-639.
26 Jarry1, p. 414.
27 Ivi, p. 404.

fornisce Rachilde:

> “Alfred Jarry avait un langage très spécial qui déroutait un peu ceux qui l'entendaient pour la première fois. Il disait: *nous* en parlant de lui et mettait le verbe à la place du substantif, imitant les tounures grecques. Exemple: *celui qui souffle* pour le vent, et *celui qui se traîne*... pour le train, fût-ce un express! Cela compliquait la conversation, surtout à cause de la rapidité de son débit, martelant les syllabes comme s'il les frappait au poinçon: *Ma-da-me*. Or ce n'était pas pour imiter son personnage, Ubu-Roi, ce masque fatal collant à sa face et pesant durement sur son cerveau. Il avouait, très naïvement, que cela provenait d'une habitude de collégien se répétant à lui-même ses leçons automatiquement. Tout était machinal chez lui et il n'avait pas d'autre prétention que de s'imposer à l'humanité en qualité de machine bien réglée.”[28]

La sostituzione della marionetta all'attore, auspicata dai simbolisti per le scene del loro teatro, si attua in Jarry ben prima di un'elaborazione teorica: al sua arrivo a Parigi la trasformazione dell'espressività umana in espressività macchinica è già compiuta. La stessa Rachilde riporta la testimonianza di un compagno di scuola di Jarry al *lycée Henri-IV*:

> “Quand il ouvrait le robinet de sa verve, il semblait suivre la sarabande de ses mots mais non pas la diriger. Ce n'était plus une personne qui parlait, mais une machine habitée par quelque démon. Sa voix saccadée, métallique ou nasillarde, ses gestes courts de pantin articulé, son masque fixe, sa loquacité torrentielle et incohérente, ses trouvailles grotesques ou brillantes, ses mots qui s'accrochaient à d'autres par tous leurs angles, ce synchronisme, dirions-nous aujourd'hui, de cinéma et de phonographe, tout cela étonnait, amusait, agaçait aussi et finissait par inquiéter.”[29]

Questa descrizione ci riconduce inevitabilmente al teatro simbolista: Jarry sembra essere l'attore ideale di Lugné-Poë, con la sua voce da macchina, il suo volto da maschera e i suoi gesti da marionetta. Dunque, nel momento in cui egli viene in contatto con le innovative teorizzazioni e

28 Rachilde, p. 119.
29 Ivi, p. 110.

pratiche teatrali dei simbolisti, non solo ha già esperienza col teatro di marionette e col teatro d'ombre, ma ha anche assimilato nel proprio comportamento le caratteristiche dell'immaginario simbolista. È del tutto naturale allora che Jarry si trovi in accordo con chi vuole bandire l'umano dalla scena per lasciar spazio ai fantasmi, ai simboli, e alle marionette. L'uso della maschera neutralizza la presenza personale dell'attore in scena e scongiura l'interferenza umana in quella che deve essere una faccenda artistica, dunque eterna. Jarry è a dir poco ossessionato dalla ricerca dell'eternità nell'arte, e manifesta la sua ossessione anche nella questione dell'attore: l'attore in carne ed ossa è destinato al naturale disfacimento del corpo tipico del tempo umano, per cui egli deve scomparire il più possibile acché la sua caducità non noccia al valore eterno del teatro. Così scrive Jarry:

> "Le système qui consiste à fabriquer un rôle en vue des qualités personnelles de tel artiste a le plus de probabilités pour être une cause de pièces éphémères: parce que l'artiste mort, on n'en trouvera pas d'exactement semblable."[30]

Per eliminare, allora, la sua effimera effige umana, occorre che l'attore indossi un'*imago* più duratura: è questo il ruolo della maschera, che può imporre il suo carattere a diversi uomini anche a distanza di secoli, a patto che essi accettino il rischio di svuotarsi della loro personalità per accogliere, come strumenti, l'anima della maschera. Jarry sottopone a questa operazione gl'attori ingaggiati per la messinscena di *Ubu Roi*, com'egli stesso rivela nella conferenza preliminare:

> "Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir."[31]

E così come è necessario rimuovere la voce e il volto personali, bisogna anche sbarazzarsi di tutti gli stereotipi e condizionamenti comportamentali, di tutte le convenzioni gestuali ascrivibili ad una moda e ad un modo sociali più o meno cangianti e contingenti, per far emergere un'universalità mimica elementare e ridotta ai minimi termini (indivisibile, immediata, cioè senza la mediazione delle convenzioni sublimanti), pronta ad accettare anche la necessità dell'immobilità e del silenzio. A tal proposito riportiamo uno straordinario passaggio di *De l'inutilité du théâtre au théâtre*:

30 Jarry1, p. 413.
31 Ivi, pp. 399-400.

“Comme ce sont des expressions simples, elles sont universelles. 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 crâne contre la coulisse.

À travers tous ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant les paroles hilarantes ou graves. Ceci n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de tout temps reconnu la valeur tragi-comique.”[32]

32 Ivi, pp. 408-409.

Capitolo 3: Messinscene Storiche di Ubu Re.

Dopo aver fatto un sintetico quadro dell'estetica simbolista e dopo aver passato in rassegna, alla luce di quel quadro, le teorie teatrali jarryane, stringiamo ancora l'obiettivo per vedere com'esse s'incarnino nelle messinscene ubuesche realizzate durante la vita dell'autore.
Tali messinscene si riducono essenzialmente a due:
1 - le celebri serate della prova generale e della prima di *Ubu Roi* al *Théâtre de l'Oeuvre*, il 9 e il 10 dicembre 1896,
2 - le rappresentazioni della stessa *pièce*, nel gennaio 1898, al *Théâtre des Pantins*, effimero esperimento marionettistico promosso da Claude Terrasse in collaborazione con i fratelli Herold, Franc-Nohain, Bonnard e lo stesso Jarry[1].

Le rappresentazioni del dicembre 1896 s'aprono con la conferenza, a sipario chiuso, che Jarry tiene *ex cathedra* al pubblico. Dalle descrizioni di questa conferenza e dal suo contenuto possiamo notare come *Ubu Roi* si ponga in attitudine di stravaganza fin dall'inizio, fin da prima dell'alzarsi del sipario: la cerimoniale conferenza preliminare che l'autore tiene per venire incontro alla comprensione del pubblico viene trasformata da Jarry in una grottesca parodia, in un farsa provocatoria e surreale. Ecco come Rachilde descrive l'inquietante prologo della rappresentazione del 10 dicembre 1896:

> "Avant le lever du rideau, un petit homme noir, en habit trop grand, les cheveux plaqués à la Bonaparte, le visage pâle et les yeux sombres, des yeux d'encre ou de mare profonde, surgit de derrière une table de conférencier pour pressentir le public au sujet de la situation géographique de l'action de la pièce. Il parla exactement dix minutes, d'un ton sec et froid"[2]

E dopo aver riportato il testo della conferenza, Rachilde ci descrive l'altrettanto grottesco congedo del conferenziere:

> "Et le petit homme noir, vêtu de son habit trop grand, c'est-à-dire Alfred Jarry, salua d'un mouvement assez pareil au geste d'un pantin qui se casse, et

1 Besnier, p. 331.
2 Rachilde, pp. 64-65.

disparut derrière le rideau.”[3]

Abbiamo un'altra descrizione della conferenza jarryana da parte d'un altro testimone: si tratta del resoconto di Georges Rémond, il giornalista che fa parte della *claque* reclutata da Jarry per fomentare gli sfoghi d'entusiasmo o di dissenso del pubblico:

> “Après les trois coups frappés, Jarry parut devant le rideau, très fardé, en chandail et sans faux col, s'assit devant une mauvaise table, à demi recouverte d'une sorte de serpillière, lut, ou plutôt bredouilla, d'une voix morte et de façon inintelligible, quelque chose d'aussi effacé que sa silhouette; et, sur le même ton, termina par ces mots: «la scène est en Pologne, c'est-à-dire nulle part».
> Cela n'était pas gentil pour les Polonais!
> Aucune réaction! Pas d'applaudissements! Nul sifflet!
> Ça commençait plutôt mal!”[4]

Jarry è, insomma, risoluto a suscitare l'irritazione del pubblico, il quale, a sua volta, è predisposto all'irritazione come un adulto messo seriamente a confronto con un bambino. Un esempio di tale scontro di sensibilità è contenuto nelle parole di Rémond a proposito dell'ambientazione polacca: il riferimento alla Polonia, che per i liceali di Rennes costituisce semplicemente un paese leggendario misteriosamente sparito dalle carte geografiche, finisce per urtare il senso politico nazionale dell'adulto.

Fin dalla conferenza preliminare, dunque, le serate della rivelazione di Ubu vedono Jarry sobriamente scatenato contro il comune senso della decenza. Rachilde consiglia a Lugné-Poë di evitarla, la conferenza, in una lettera scrittagli a seguito della confidenza dell'impresario a proposito della sua apprensione sul debutto di *Ubu Roi*: Lugné vacilla un momento a causa dell'eccessiva stravaganza della *pièce* e della messinscena, ma Rachilde, “l'amie de l'Oeuvre”[5], lo esorta senz'altro ad andare avanti nell'impresa. Ma la conferenza, ai suoi occhi, è superflua, o, meglio, pericolosa:

> “*Évitez la conférence!* entre nous, je crois que ce serait dangereux parce que les bonnes pièces doivent pouvoir s'en passer, et surtout, les pièces drôles.
> On n'a pas besoin de nous expliquer de quelle façon nous devons rire... nous

3 Ivi, p. 68.
4 Ubu, p. 434.
5 Ivi, p. 425.

le savons bien."[6]

Come spiegare il corsivo di Rachilde e quell'aggettivo *pericoloso* se non ipotizzando che la scrittrice ha intuito il provocatorio stravolgimento a cui va incontro la conferenza nelle mani di Jarry? E in effetti essa diventa uno sketch grottesco, una burla estremamente seria di fronte a cui il giudizio dello spettatore non può non essere disorientato:

> "La conférence se voyait *détournée* par Jarry de plusieurs façons: théâtralisation extrême, inintelligibilité voulue, aspect lamentable du personnage. Un *one man show* déplacé, vidant de son sens la présentation qui devient le spectacle, un premier tableau de la pièce. Un débordement qui s'en prend au confort du spectateur. Selon Marguerite Moreno, «il est impossible d'imaginer le tumulte dont retentit la salle de la rue Blanche, les vociférations que l'on adressait à l'auteur [...]. Il fallut, - si ma mémoire est fidèle - projeter les feux d'une puissante lampe à arc sur l'auditoire, pour obtenir un peu de calme». La vision du fantomatique conférencier fut inoubliable pour certains: à cet instant, par exemple, Gide se forme une image de Jarry *gugusse* qui l'empêchera de jamais voir en lui autre chose. Jarry porte atteinte à l'image sérieuse de l'écrivain."[7]

Possiamo notare un'evidente divergenza tra la testimonianza dell'attrice Marguerite Moreno e quella di Rémond: l'accoglienza della conferenza da parte del pubblico è un gelido silenzio, come vuole quest'ultimo, o un trambusto d'indignazione? Besnier nota come la testimonianza della Moreno sia alquanto confusa, ma essa rientra nell'alone d'incertezza che riveste quelle leggendarie serate, dovuto sia alla confusione tra l'una serata e l'altra, sia all'impossibilità di distinguere la loro realtà storica dalla loro natura in parte leggendaria in parte scandalistica. Così come l'impatto della rivoluzione teatrale jarryana è molto meno immediato rispetto a com'esso può esser visto *a posteriori*, allo stesso modo lo scandalo effettivo di quelle serate è subito soggetto all'amplificazione della pubblicità:

> "L'équivoque sur ces soirées troublées provient d'une confusion, souvent entretenue par la presse, entre la générale et la première représentation, celle

6 Ivi, p. 426.
7 Besnier, pp. 269-270.

du 10 décembre 1896, agitée, quant à elle, dès le début."[8]

Béhar fa chiarezza su questo punto: è la serata del 10 dicembre, quella della prima ufficiale di *Ubu Roi*, ad essere fin dall'inizio percorsa dall'eccitazione nervosa d'un pubblico pronto a scatenarsi nelle opposte reazioni di approvazione o di dissenso, mentre la prova generale risulta relativamente tranquilla:

> "Contrairement à l'opinion généralement répandue, il convient de noter que cette séance se déroula normalement jusqu'au troisième acte. Au témoignage de Gémier, le public riait, soit de satisfaction, soit pour «emboîter» mais il riait, et les principales scènes passèrent très bien."[9]

È la testimonianza dello stesso Gémier a fornirci precise indicazioni sul comportamento del pubblico durante la generale del 9 dicembre, testimonianza riportata da Besnier:

> "Mais l'hostilité écata tout d'un coup et complètement à la scène qui se déroule dans la casemate des fortifications de Thorn[10]. Pour remplacer la porte de la prison, un acteur se tenait en scène avec le bras gauche tendu. Je mettais la clé dans la main comme dans une serrure. Je faisais le pruit du pène, «cric-crac», et je tournais le bras comme si j'ouvrais la porte[11]. À ce moment, le public, trouvant sans doute que la plaisanterie avait assez duré, s'est mis à hurler, à tempêter: de toutes parts jaillirent des cris, des injures, avec bordée de sifflets et accompagnement de bruits divers [...]. Cela dépassait tout ce que mon expérience connaissait. Cette expérience, je l'avais apprise avec des pièces d'avant-garde qui avaient été mal accueillies; mais jamais je n'avais eu cette sensation que le public peut en arrêter une tout net."[12]

Insomma, il carattere estremo della provocazione di *Ubu Roi* sta in questo: il gioco, la burla, la

8 Béhar, p. 101.
9 Ibidem.
10 Si tratta della quinta scena del terzo atto di *Ubu Roi*.
11 Avanziamo l'ipotesi che per questa scelta scenica possa ispirarsi ad una celebre e suggestiva trovata della compagnia d'attori all'interno del *Sogno di una notte di mezza estate* scespiriano, e cioè all'attore che interpreta il ruolo di un muro.
12 Besnier, p. 271.

plaisanterie, va fino in fondo, non ha limiti, e ingloba tutta l'opera e tutti quelli che ne sono coinvolti. Questo meccanismo elimina la distinzione tra ciò che è infantile e ciò che è adulto, tra scherzo e serietà: la provocazione inizia quando il gioco non ha fine.
A tal proposito citiamo una considerazione di Jarry riguardo alla qualità e alla natura della scenografia:

> "Le décor par celui qui ne sait pas peindre approche plus du décor abstrait, n'en donnant que la substance"[13]

In queste parole apparentemente ingenue è racchiusa una provocazione ben profonda: esse non solo mettono in discussione un sistema culturale basato sui riconoscimenti (e quindi ogni sistema culturale), ma lo ribaltano; non solo mettono in discussione la professionalità del lavoro artistico, ma conferiscono il primato alla mancanza di talento; non relativizzano i valori del bello, ma istituiscono un'estetica per la quale ogni giudizio è impossibile. Val la pena riportare anche il passaggio successivo: Jarry auspica l'utilizzo di uno sfondo "qui n'a pas de couleur"[14]:

> "On se le procure simplement et d'une manière symboliquement exacte avec une toile pas peinte ou un envers de décor, chacun pénétrant l'*endroit* qu'il veut, ou mieux, si l'auteur a su ce qu'il voulut, le vrai décor exosmosé sur la scène."[15]

Da notare quanto queste intuizioni jarryane a proposito della scenografia siano affini ai modi di operare di una grande tradizione artistica del XX secolo, dal bianco su bianco d'un Malevič alla tela rovesciata d'un Giulio Paolini.

Ma torniamo a considerare la provocatoria natura della messinscena ubuesca. Ciò che in essa disorienta, ciò per cui il sentimento del pubblico oltrepassa il limite della tolleranza, è l'impressione, che deve sentire lo spettatore d'allora, di trovarsi coinvolto in un *bluff* potenzialmente illimitato. La reazione di disapprovazione è la naturale manifestazione d'una sorta d'istinto di conservazione della normalità: se non si pone un argine ad un'arte che si autoproclama libera da ogni legge, da ogni precedente convenzione, si rischia di ritrovarsi un giorno nella terra del non-senso, dove tutto è accettato e tutto è applaudito.

13 Jarry1, p. 406.
14 Ivi, p. 407.
15 Ibidem.

Rachilde, che forse intuisce questo rischio, quando deve supportare la decisione di Lugné-Poë esitante di fronte alla rappresentazione di *Ubu Roi*, fa del tutto per mettere tale messinscena sotto una luce esclusivamente ludica: in fondo, si tratta solo di uno scherzo, e il pubblico teatrale ama gli scherzi, specie "après le succès de *Peer Gynt*"[16], cioè dopo un'opera senz'altro seria e rispettabile:

> "Il ne s'agit pas peut-être d'un succès *idéal*, mais d'une drôlerie qui prouverait merveilleusement votre éclectisme, mieux que de jouer une bonne médiocrité comme j'en sais."[17]

La scrittrice sa bene che in realtà si tratta di qualcosa di diverso, di più pericoloso di una semplice *drôlerie*, d'un leggero *divertissement*. Nella sua biografia di Jarry, infatti, riconosce a quest'ultimo il ruolo di iniziatore d'un genere, o d'uno stile, caratterizzato dall'assurdo e dal non-senso. E con gli anni il pubblico, che s'indigna di fronte a *Ubu Roi* in quanto scherzo che dura troppo, imparerà ad applaudire la demenzialità:

> "Alfred Jarry fut pourtant en France le précurseur de tous les bouffons de lettres d'aujourd'hui, et malgré sa réelle valeur littéraire il fut la première victime offerte en holocauste à la folie furieuse de ceux qui veulent du nouveau, du nouveau jusqu'à l'absurde, et même jusqu'à l'impuissance de l'absurde. Déçus, cette fois-là, parce qu'ils comprenaient trop, ils prirent leur revanche, plus tard, en applaudissant frénétiquement des choses qu'ils ne comprenaient pas du tout..."[18]

È l'assurdità del mondo ubuesco e della messinscena jarryana, dunque, ciò che incontra l'ostilità del pubblico: quella dimensione a un tempo geniale e infantile sembra fuori luogo sul palco del *Théâtre de l'Oeuvre*:

> "C'est donc la puérilité, l'aspect régressif du texte et de la mise en scène qui choque et révolte: «on se moque de nous» se disent Renard et Courteline. Les solutions proposées par Jarry redoublaient par leur radicalisme esthétique la fureur née de la puérilité grossière du texte."[19]

16 Ubu, p. 426.
17 Ibidem.
18 Rachilde, p. 70.
19 Besnier, p. 271.

Avviciniamoci dunque a questa messinscena, e vediamo cosa si profila sotto gli occhi del pubblico quando, andato via il conferenziere Jarry, s'alza il sipario.
La scenografia è una sintesi pittorica firmata dai *Nabis* Bonnard, Vuillard, Sérusier e Ranson e da Toulouse-Lautrec. Dopo la conferenza, è la seconda *assurdità* a disorientare il pubblico. Riportiamo la ricostruzione che ne fa Béhar a partire dagli articoli dell'epoca (non se ne hanno testimonianze iconografiche):

> "Effarant le public, le décor était bien, comme il le désirait, une synthèse. Toile hybride et monstrueuse, source de toute originale beauté (comme il l'affirme à propos des chimères dans *L'Ymagier*, n° 1), elle représente: côté cour, un paysage torride avec un palmier autour duquel s'enroule un gigantesque boa; au fond, un terrain vallonné planté de maigres arbustes, dominé par un soleil d'hiver, et sur lequel tombe la neige on entrevoit [*sic*] une fenêtre surmontée de hiboux; au centre, une cheminée ornée d'une pendule et de deux candélabres s'ouvre à deux battants pour les acteurs; côté jardin, un lit drapé de rideaux jaunes s'accompagne de l'indispensable pot de chambre; sur le côté, un gibet supporte le squelette d'un pendu.
> Si l'on imagine qu'un tel décor était censé situer l'intérieur d'un palais royal, l'appartement des Ubu, un champ de bataille, deux cavernes, etc., on comprendra la nature de la révolution scénografique introduite par Jarry. S'opposant au trompe-l'oeil naturaliste et, en fin de compte, au décor utilisé dans les mises en scène symbolistes, trop lourd de significations et imposant une vision univoque, il découvre le décor naïf, «décor parfaitement exact» selon lui, puisqu'il suggère un pays de nulle part."[20]

La descrizione della scenografia da parte di Arthur Symons corrisponde alla ricostruzione di Béhar, ma val la pena riportarla in quanto testimonianza d'un occhio diverso:

> "... the scenery was painted to represent, by a child's conventions, indoors and out of doors, and even the torrid, temperate, and artic zones at once. Opposite you, at the back of the stage, you saw apple trees in bloom, under a blue sky, and against the sky a small closed window and a fireplace...

20 Béhar, pp. 102-103.

> through the very midst of which... trooped in and out the clamorous and sanguinary persons of the drama. On the left was painted a bed, and at the foot of the bed a bare tree and snow falling. On the right there were palm trees... a door opened against the sky, and beside the door a skeleton dangled. A venerable gentleman in evening dress... trotted accross the stage on the points of his toes between every scene and hung the new placard on its nail."[21]

Colpisce subito l'immediato riferimento della sintesi all'universo infantile: stilizzazione e associazioni inverosimili collocano automaticamente lo scenario, agli occhi del poeta irlandese, in un mondo non adulto. Quest'associazione è del tutto in sintonia con le direttive simboliste, essendo il mondo percettivo-espressivo infantile uno dei referenti del movente primitivista. Ed essa acquisisce un carattere ancor più assoluto in riferimento a un dramma (e questo forse Symons non lo sa) scritto da adolescenti.
Jarry è d'altra parte molto soddisfatto della scenografia: se, infatti, per molti aspetti egli deve venire a compromesso con la penuria di denaro o di tempo, almeno quella risulta essere *esatta*:

> "Nous aurons d'ailleurs un décor parfaitement exact, car de même qu'il est un procédé facile pour situer une pièce dans l'Éternité, 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 plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes, et des palmier verdir au pied des lits, pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères."[22]

Passiamo ora a considerare l'attorialità della messinscena di *Ubu Roi* del 9 e 10 dicembre 1896. Se è vero che una recitazione artificiale e marionettistica è tipica dello stile di Lugné-Poë e dell'*Oeuvre* già da prima dell'arrivo di Jarry, anche qui quest'ultimo si spinge fino alle estreme possibilità. Basti tener conto che per poco gli attori non vengon fatti recitare appesi a dei fili. È questo il suggerimento che dà Rachilde a Lugné-Poë:

21 R. SHATTUCK, op. cit., p. 161.
22 Jarry1, p. 400.

> “Poussez au *guignol* le plus possible, et, au besoin, j'ai cette idée depuis que je connais la pièce, faites relier vos acteurs (si possible) aux frises de votre théâtre par des ficelles ou des cordes, puisqu'ils sont de plus gros pantins que les autres.”[23]

Jarry prende in considerazione l'idea, che alla fine non trova realizzazione per una questione di praticità:

> “Car, si marionnettes que nous voulions être, nous n'avons pas suspendu chaque personnage à un fil, ce qui eût été sinon absurde, du moins pour nous bien compliqué, et par suite nous n'étions pas sûr de l'ensemble de nos foules, alors qu'à Guignol un faisceau de guindes et de fils commande toute une armée.”[24]

Ma la mancanza di fili non impedisce un'impostazione recitativa e gestuale chiaramente marionettistica, di cui può rendersi conto anche Yeats, a digiuno di francese:

> “The players are supposed to be dolls, toys, marionettes, and now they are all hopping like wooden frogs”[25]

Jarry, insomma, riesce a dirigere gli attori secondo la sua direttiva: sbarazzarsi d'ogni elemento personale (voce, intonazione, portamento, gestualità) e farsi meccanico strumento dell'artificio del personaggio:

> “Le jeu des comédiens ne laissait aucun doute; ils étaient bien ces fantoches que voulait Jarry: Louise France «a pris le parler spécial et traditionnelles (*sic*) gestes anguleux et convenus des marionnettes» confirme un journaliste peu suspect de sympathie pour l'Oeuvre.”[26]

E marionette appaiono, dunque, nonostante l'assenza di fili e nonostante le molte rinunce e

23 Ubu, p. 426.
24 Jarry1, p. 400.
25 R. SHATTUCK, op. cit., p. 162.
26 Béhar, p. 103.

concessioni fatte da Jarry rispetto alla concezione originaria.
Il primo compromesso di Jarry riguarda la drammaturgia:

> "J'ai fait toutes les coupures qui ont été agréables aux acteurs (même de plusieurs passages indispensables au sens de la pièce) et j'ai maintenu pour eux des scène que j'aurais volontiers coupées."[27]

L'unica scena tagliata che si conosce è la sesta del quarto atto, dove avviene un comico incontro, in una caverna lituana, tra Padre Ubu e i *palotins* con un orso. Ce ne fornisce la notizia Paul Gayot, autore delle note della biografia di Rachilde:

> "Dans *L'Écho de Paris* du 12 décembre 1896, Henry Bauer déplora «qu'on ait supprimé, lâche concession, la scène du roi Ubu avec l'ours, dans les steppes glacées de l'hiver russe» (acte IV, sc. 6). Maurice Cremnitz se vantait pourtant d'avoir figuré dans cette scène!"[28]

Questa incongruenza non deve stupire, se si tien conto dell'aura di leggenda che avvolge la messinscena ubuesca (e tutto ciò che riguarda Jarry).
Le altre rinunce di Jarry riguardano le maschere e la musica:

> "La pièce ayant été montée hâtivement et surtout avec un peu de bonne volonté, Ubu n'a pas eu le temps d'avoir son masque véritable, d'ailleurs très incommode à porter, et ses comparses seront comme lui décorés plutôt d'approximations. Il était très important que nous eussions, pour être tout à fait marionnettes, une musique de foire, et l'orchestration était distribuée à des cuivres, gongs et trompettes marines, que le temps a manqué pour réunir."[29]

Ubu, dunque, non indossa la sua vera maschera, di cui non s'hanno altre notizie e che possiamo immaginare confezionata o almeno ideata dallo stesso Jarry:

> "Gémier ne supportant pas le masque s'était couvert d'un crâne piriforme et

27 Jarry1, p. 400.
28 Rachilde, p. 67.
29 Jarry1, p. 400.

d'un faux nez aux rudes moustaches”[30]

Come per la maggior parte dei particolari di quelle due serate, anche per il costume di Padre Ubu le testimonianze sono discordanti, come evidenzia Gayot:

> “Les témoignages concernant l'aspect revêtu par Gémier lors des deux représentations d'*Ubu Roi*, en décembre 1896, sont dien incertains. Au lendemain de la première, Robert Vallier, dans *La République française*, lui voyait un «masque piriforme au nez saillant et aux rudes moustaches»[31]. Dans *Fantasio*, douze ans plus tard, il est vrai, Valentin Mandelstamm ne se souvenait plus que d'un faux ventre et de bajoues en carton. [...] Il est vrai qu'au lendemain de la générale Gémier, pour la première, s'était muni d'une trompe, mais il s'agissait d'une trompe d'omnibus qu'il faisait sonner vigoureusement à chaque interruption.”[32]

Gémier si dimostra incrollabile di fronte alle reazioni del pubblico e pieno di risorse e di trovate. Ce lo dipinge Lugné-Poë nei suoi ricordi:

> “Gémier, terrible, tour à tour injurié puis acclamé, sous son masque en carton qui le gênait, imposa silence par une subite gigue effarante qu'il dansa sans s'arrêter jusqu'au moment où il tomba assis, sur le trou du souffleur, jambes ballantes devant la salle! Ce fut la trève. La salle, désarmée, lui fit crédit... Il put achever.
> Dès le lendemain, *Ubu* passa pour avoir été une grande soirée et, depuis, cette répétition générale est restée dans les annales du Théâtre.”[33]

Una danza improvvisata brillantemente in seguito alle proteste contro l'attore che interpreta il ruolo di una porta, una tromba di omnibus col cui rombo zittire gli spettatori: Gémier non è certo il tipo da subire la sopraffazione del pubblico.
E nella seconda serata, quella della prima di *Ubu Roi*, sono entrambi, pubblico e attore, più preparati allo scontro. Se, infatti, durante la generale la protesta si solleva soltanto alla metà circa

30 Béhar, p. 103.
31 Pare esser questa la fonte di Béhar.
32 Rachilde, p. 71.
33 Ubu, p. 428.

della rappresentazione, il giorno seguente tutti son pronti ad esplodere dopo la prima parola, dopo il grido di battaglia *merdre* che nessuno può ormai ignorare. Rachilde descrive la reazione del pubblico quel 10 dicembre 1896 dopo le famosa parola pronunicata da Gémier:

> "Un tel tumulte s'ensuivit que Gémier dut rester muet pendant un quart d'heure, et c'est long, un quart d'heure, à la scène!... Cela s'appelle: *un trou*. C'était même un vrai précipice! Les gens de lettres riaient, mais les profanes, surtout les dames, n'en revenaient pas. On s'interpellait d'une loge à l'autre, on s'invectivait, si bien que Willy, agitant son fameux chapeau à bord plat, de légendaire mémoire, finit par crier au public: «Enchaînons!» comme estimant la scène à faire surtout dans la salle. Chaque fois, du reste, que le mot fut dit, au courant de la pièce, et il y est dit très souvent, il reçut le même accueil: cris de colère, d'indignation ou fou rire. Gémier, le père Ubu, cette excellente Mme France, la mère Ubu, en prirent leur parti et se montrèrent vraiment merveilleux de courage et de talent."[34]

Torniamo ora alle maschere: Gémier si rifiuta d'indossare la vera maschera di Padre Ubu e preferisce un cranio a forma di pera (che, non dimentichiamo, fa comunque parte dei connotati ubueschi) e un naso finto. Secondo la testimonianza di Rémond anche gli altri personaggi principali (solo la coppia degli Ubu o anche altri?) portavano un naso finto che contribuiva a distorcere la voce:

> "Les personnages principaux portaient des masques dont le faux nez leur contractait les narines, de façon qu'ils eussent l'enchifrènement du rhume de cerveau qui fait dire «badame», pour «madame», «ibbonde», pour «immonde»; ou plus encore, l'accent, le hennissement puritain et claironnant des passagers du *May Flower*."[35]

Nonostante i compromessi dovuti alla fretta, dunque, Jarry non rinuncia alle direttive basilari della sua estetica: scenografia sintetica, maschere, timbri di voce e accenti caricati. I costumi sono

34 Rachilde, pp. 71-72.
35 Ubu, p. 434.

semplici vestiti moderni, e in questo il gusto jarryano dell'anacronismo si trova in accordo con l'esiguità dei mezzi a disposizione:

> "Les acteurs jouèrent en tenue civile, à quelques variantes près comme de retrousser leur pantalon jusqu'aux cuisses; ce n'était certes pas le costume souhaité par Jarry dans son répertoire, mais la pauvreté des moyens conduisait pourtant à la découverte du costume intemporel, le moins daté puisque actuel, dérisoire, sordide."[36]

I cavalli di cartone, "que nous avons passé la nuit à peindre"[37], testimoniano della convergenza tra l'estetica artigianale infantile e le convenzioni del teatro elisabettiano.
L'ideale orchestra da fiera immaginata da Jarry, composta di ottoni, gong e trombe marine (strumenti scelti senz'altro da Jarry per la loro suggestiva immagine più che per una reale ipotesi di realizzazione) è sostituita dal pianoforte suonato da Claude Terrasse e da diverse percussioni:

> "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."[38]

È infine da notare l'inserimento d'un personaggio estraneo all'azione, che svolge un ruolo riconducibile alla tecnica teatrale elisabettiana: si tratta d'un vecchio canuto vestito di nero che entra ad ogni cambio di scena ad attaccare un cartello con le indicazioni dell'ambientazione. La presenza di questo personaggio ha molto successo nel pubblico:

> "Ajoutons ce vénérable vieillard, fort apprécié du public qui voyait en lui le vieux Chronos, venant, entre chaque tableau, accrocher une pancarte mentionnant le lieu de la scène."[39]

Così lo ricorda Rémond:

> "La toile se leva. Il n'y avait pas de décor. Un personnage à barbe et cheveux

36 Béhar, p. 103.
37 Jarry1, p. 400.
38 Ivi, pp. 400-401.
39 Béhar, p. 103.

> blancs interminables, «le Temps», que l'on nous dit être l'acteur Lugné-Poë, promenait un écriteau, décrivant appartements ou paysages, la steppe parcourue par les armées, couverte de neige, et hantée des ours.”[40]

A proposito dell'alone d'incertezza che avvolge le informazioni circa la prima messinscena ubuesca, è da notare come Rémond ricordi addirittura che non c'era scenografia.

Dopo aver composto il quadro di ciò che devono esser state le serate del 9 e 10 dicembre 1896, passiamo ad un'altra esperienza che riguarda le messinscene di *Ubu Roi*, e cioè il *Théâtre des Pantins*, esperimento marionettistico promosso da Claude Terrasse e portato avanti “de décembre 1897 à mars 1898, dans l'atelier du compositeur, 6 rue Ballu”[41].
Dopo la rappresentazione di *Ubu Roi*, infatti, il *Théâtre de l'Oeuvre* comincia il suo declino: nonostante la sua breve vita, è ormai stanco delle sue rutinarie battaglie e dei sui coinvolgimenti ideologici. Coloro che vi collaborano cercano dunque altri spazi ed esperienze più fresche. Nel dicembre 1897 Terrasse convoca Jarry e gli altri amici per discutere dell'impresa:

> “Le 8 décembre 1897, Terrasse invite Jarry à venir parler du théâtre des Pantins en déjeunant avec Alphonse Herold, le décorateur, frère d'André-Ferdinand: «il est urgent que ns puissions causer marionnettes tous ensemble, le théâtre est monté». C'est l'aboutissement d'un désir collectif avivé par les représentations d'*Ubu Roi* à l'Oeuvre, exactement un an plus tôt: outre les frères Herold, Franc-Nohain est déjà, depuis le mois de septembre, en rapport avec Terrasse pour la réalisation du projet. La participation de Bonnard et de ses amis peintres allait sans dire.
> Le déjeuner du 8 décembre avait lieu chez Terrasse, qui demeurait à Montmartre, rue Ballu, entre la rue Blanche et la rue de Clichy. Toute proche est la rue Victor-Massé où, jusqu'en janvier 1898, se trouvait le *Chat Noir* de Rodolphe Salis et son théâtre d'ombres. Terrasse avait à sa disposition un vaste atelier qui allait devenir la salle du théâtre des Pantins.”[42]

40 Ubu, p. 434.
41 Béhar, p. 196.
42 Besnier, pp. 331-332.

Nonostante la natura domestica del progetto e la sua breve durata, il *Théâtre des Pantins* porta avanti le preoccupazioni estetiche più moderne. In particolare, esso si propone di trovare delle soluzioni ai problemi che hanno causato il decadimento del *Théâtre de l'Oeuvre*. La tradizione marionettistica, infatti, è passata attraverso quest'ultimo, e gli animatori dei *Pantins* sono amici e collaboratori di Lugné-Poë:

> "Sous ses dehors artisanaux, amicaux et familiaux, l'entreprise est ambitieuse. Six mois après la rupture collective avec Lugné-Poe, cette scène nouvelle proposera des solutions aux problèmes posés par la révolution commencée un an plus tôt: il y a bien ici une suite à la soirée du 9 décembre 1896, un aboutissement des désirs de Jarry, mais aussi du groupe auquel il est lié: c'est un travail collectif. À ce point de vue, le théâtre des Pantins est une réalisation plus passionnante qu'*Ubu roi* à l'Oeuvre, où le scandale et l'opération publicitaire ont brouillé les pistes. La plupart des participants étaient d'ailleurs proches de Lugné-Poe, à commencer par Terrasse et Bonnard, de même que le directeur du théâtre des Pantins, Georges Roussel."[43]

Si tratta innanzitutto d'un'esperienza più genuina rispetto all'*Oeuvre*, lontana dai meccanismi scandalistici e pubblicistici che, come ben sottolinea Besnier, si mescolano fin troppo con le scelte di quello. Eppure, l'esistenza dei *Pantins*, certamente marginale rispetto ai palchi ufficiali, non è affatto oscura. Mentre Lugné-Poë cerca invano di dare all'*Oeuvre* più fertili direzioni, dopo che la collaborazione coi simbolisti è andata scemando, Terrasse e compagni possono contare sulla continuità del suo prestigio e dei suoi amici:

> "Les Pantins s'inscrivent dans la tradition des scènes marginales, de ces *théâtres d'à côté* où se cherchaient des formules différentes du théâtre commercial aux spectacles souvent stéréotypés et fonctionnant autour d'une poignée de grandes vedettes. Au moment où Lugné-Poe venait de dissocier l'Oeuvre d'un symbolisme en crise, les Pantins proposent un renouvellement possible. Si les responsable semblent n'avoir jamais songé à monter une oeuvre de Maeterlinck ou d'Ibsen, la continuité existe. En outre, le soutien vient des mêmes amis qui, au *Mercure* comme à *La Revue blanche*, assurent de l'écho à l'entreprise.

43 Ivi, p. 332.

> En somme, les Pantins prennent acte de la fin de l'Oeuvre «symboliste» et reprennent une partie de son héritage, mais d'une façon modérée, non radicale."[44]

Jarry partecipa all'esperienza più come artista-marionettista che come autore: è lui a decorare il teatro ed è lui l'espertissimo manipolatore dei fili. Ma a parte le riprese di *Ubu Roi*, il repertorio dei *Pantins* è costituito per la maggior parte da opere del più moderato Franc-Nohain.

Ubu Roi è montato sulla scena dei *Pantins* almeno sette volte[45]. La marionetta di Padre Ubu è realizzata da Jarry, le altre da Bonnard. È da notare la presenza di Louise France, che ha interpretato Madre Ubu all'*Oeuvre*, a prestare la sua voce allo stesso personaggio. Le musiche di Terrasse sono eseguite a due pianoforti dal compositore e da sua moglie; c'è anche un gong, appartenente a Herold e da lui suonato.
Come è stato per la rappresentazione all'*Oeuvre*, anche qui Jarry deve accettare dei tagli al testo, questa volta ben più gravi:

> "Comme tous les textes joués aux Pantins, *Ubu roi* fut soumis à la censure, qui exigea la suppression du mot *merdre* en ses multiples occurrences. Pour ne pas trop abréger la pièce, Jarry proposa le substitut *Sangsudre* - qui ne fut pas accepté... - ou l'elliptique *Dre*."[46]

Quello del *Théâtre des Pantins*, dunque, è un *Ubu Roi* più composto e controllato; inoltre, agli occhi del pubblico parigino frequentatore dei teatri, si tratta senz'altro della rievocazione del grande scandalo di poco più di anno prima. Quello che più si ricorda sono le pregiate marionette di Jarry e Bonnard e la notevole perizia di Jarry marionettista.

A conclusione del capitolo, accenniamo ad un'altra rappresentazione di *Ubu Roi*, senz'altro la più leggendaria, di cui non abbiamo trovato altre notizie se non un breve riferimento ne *La Vie anecdotique* di Apollinaire:

44 Ivi, pp. 332-333.
45 Ivi, p. 342.
46 Ibidem.

“Jarry parlait avec complaisance du sultan qui avait fait représenter *Ubu roi* sur son théâtre particulier et s'était diverti. Le fait m'a été affirmé, non seulement par Alfred Jarry, mais encore par Edmond Fazy, qui avait vécu en Turquie. Toutefois, l'un d'eux affirmait que la pièce avait été jouée par des acteurs vivants, tandis qu'à en croire l'autre, elle aurait été représenté au moyen de marionnettes.”[47]

47 G. APOLLINAIRE, *Oeuvres en prose complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard (Pléiade), 1993, p. 98.

Appendice: Ubu sulla Collina.

Prendiamo in esame nel presente capitolo il testo relativo alla terza e ultima messinscena parigina di *Ubu Roi* durante la vita di Jarry, dopo quella del *Théâtre de l'Oeuvre* nel dicembre 1896 e quella del *Théâtre des Pantins* nel gennaio 1898. Nel novembre 1901 il fantasma di Ubu trova una nuova forma sotto cui rivelarsi: dopo essersi incarnato nelle sembianze di attori, di marionette e di ombre, eccolo farsi burattino. La scena della nuova rivelazione è una piccola sala di Montmartre, la collina (*butte*) di Parigi per antonomasia: quando, nel 1906, l'editore Sansot pubblica questa nuova versione di *Ubu Roi*, l'autore sceglie per essa un nuovo titolo, *Ubu sur la butte* (*Ubu sulla collina*), in riferimento al luogo in cui essa è rappresentata. È questo il testo stabilito da Jarry per la pubblicazione, sebbene esso si discosti non poco da quello della rappresentazione del 1901, il quale è conosciuto per via della mediazione della censura:

> "Grâce à la demande d'autorisation faite à la Censure théâtrale, on connaît le texte de la représentation de 1901, texte très différent de celui publié en 1906. Le manuscrit soumis à la Censure se présente sous l'aspect d'un exemplaire mutilé de l'édition 1900 de l'*Ubu roi* de la Revue blanche, sur lequel Jarry a biffé les répliques supprimées, révisé quelques passages et collé des papiers sur lesquels sont écrites les scènes entièrement revues, et les chansons nouvelles."[1]

Il titolo della *pièce* che va in scena nel 1901 è dunque *Ubu Roi*, e sul frontespizio di *Ubu sur la butte* del 1906 è posto come sottotitolo *Réduction en deux actes d'UBU ROI*[2]. Si tratta in effetti di una versione ridotta del dramma di *Ubu Roi*, ma la riscrittura appare un vero e proprio adattamento per uno spettacolo di burattini, poiché essa include nella nuova drammaturgia tante convenzioni di quello.

Ma procediamo con ordine. Dopo la fine dell'effimera esperienza del *Théâtre des Pantins* nel marzo del 1898, Jarry trova un altro teatro marginale sulla cui scena Ubu può avere una nuova epifania:

> "En effet, un théâtre d'«à côté» lui permet de renouer avec le monde des

1 Ubu, p. 495. Poiché si farà spesso riferimento alle note di questo volume, più dettagliate rispetto a quelle della Pléiade, utilizziamo lo stesso anche per le citazioni del testo *Ubu sur la butte*.
2 Ivi, p. 259.

> marionnettes. Rien de l'avant-garde cette fois comme au temps de l'Oeuvre, rien non plus de la grande salle des boulevards qu'était la Renaissance, mais une petite scène de Montmartre: grâce à Jehan Rictus, Jarry entre en rapports avec François Trombert, directeur du Théâtre des Quat'z'Arts."[3]

Si tratta di un teatro di stile cabarettistico, fondato da Trombert nel 1893, in cui, come nel non lontano *Chat noir*, trovano spazio *chansonniers* e giovani poeti. Jarry rimaneggia, dunque, il suo *Ubu Roi*, adattandolo al nuovo contesto, mentre il *Théâtre des Quat'z'Arts* ingaggia il celebre burattinaio Anatole:

> "Anatole, guignoliste lyonnais[4], de son vrai nom Ernest Labelle, exerçait alors au Guignol du Jardin des Champs-Élysées."[5]

Ubu si trova ora ad essere un burattino, e della ricetta burattinesca nel testo non manca nessun ingrediente: dialogo tra il burattino e il vero direttore del teatro, bastonate a volontà, frequenti episodi canzonettistici, concorso dei gendarmi.

Partiamo dunque dall'inizio per vedere quale nuova veste prende questa volta il dramma *Ubu Roi*. Nel testo di *Ubu sur la butte*, dopo l'elenco dei personaggi (già sfoltito di numerosi elementi rispetto a *Ubu Roi*), ci troviamo di fronte ad un prologo esterno all'azione del dramma, in cui si svolge una scena metateatrale tipica degli spettacoli di burattini, dove il pupazzo dalla testa di legno dialoga col conduttore della scena. In questo caso *Guignol*, appena giunto a Parigi dalla sua città natale di Lione, si rivolge direttamente al direttore dei *Quat'z'Arts* Trombert per reclamare i duecentocinquantamila franchi pattuiti in cambio dello spettacolo.
Come apprendiamo dalla *notice* di Noël Arnaud e Henri Bordillon, questo prologo è assente dal testo sottomesso da Jarry alla censura nel 1901. Si può ipotizzare che tale sketch fosse improvvisato dal direttore e dal burattinaio senza il concorso della parola scritta, e che poi Jarry l'abbia trascritto a distanza di cinque anni per ricostruire il carattere *ghignolesco* della *pièce*.

Già a partire dal prologo possiamo notare come l'ossessione jarryana per l'eternità, l'intemporalità e l'anacronismo sia qui fortemente ridotta. D'altra parte, scegliendo di creare un'opera su misura per il

3 Besnier, pp. 468-469.
4 *Guignol*, termine con cui si designa correntemente il burattino in francese, è inizialmente il nome del personaggio principale di questa forte tradizione burattinaia di origine lionese.
5 Ubu, p. 497.

teatro di burattini, Jarry accetta di aver a che fare con una dimensione fortemente connotata dal punto di vista degli accidenti spazio-temporali. *Guignol* viene da Lione, e insieme alla sua origine porta con sé tutto un repertorio di convenzioni che appartengono alla sua tradizione, come l'immancabile riferimento agli eventi e ai personaggi dell'attualità.

Cionondimeno *Guignol* è un pupazzo dalla testa di legno, le cui convenzioni gestuali non umane ben rispecchiano l'estetica attoriale ricercata da Jarry. A quest'ultimo proposito richiamiamo l'attenzione su un'indicazione gestuale del prologo:

> "LE DIRECTEUR,
> *reculant, se heurte à un portant.*
> Aïe! je me suis fait mal!"[6]

Questa sembra essere un'applicazione letterale della teoria gestuale esposta nell'articolo *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, dove parla della natura universale della gestualità della marionetta (o dell'attore-marionetta):

> "Exemple de geste universel: la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse."[7]

Vediamo ora, invece, i compromessi di questa nuova drammaturgia di *Ubu Roi* con la dimensione accidentale, non universale.

Le bastonate hanno senz'altro, da un lato, un carattere univesale, che le accomuna all'urto della testa contro un ostacolo. Ma dall'altro lato esse costituiscono pure un elemento tipicissimo dello spettacolo di burattini. E nel nostro prologo, *Guignol* si serve profusamente del suo bastone per ottenere tutto ciò che vuole, dal denaro che secondo lui gli spetta alle parole che vuole sentir pronunicare da Trombert. Il bastone, in legno come il burattino, non è solo un immancabile accessorio, ma costituisce la sua stessa identità:

> "GUIGNOL
> Mes papiers, les voici, en pâte de bois.
> *Il lui présente un bâton.*"[8]

6 Ivi, p. 267.
7 Jarry1, pp. 408-409.
8 Ubu, p. 263.

E subito dopo, alla richiesta di Trombert di congedare il doloroso strumento, Guignol afferma la sua consustanzialità:

> "C'est mon ami, mon frère, un autre Guignol: nous sommes faits du même bois"[9]

Ma ciò che lega più d'ogni altra cosa questo prologo alla dimensione accidentale del tempo è il riferimento a persone reali. Jarry, nel resto della sua produzione e nei suoi scritti teorici, vuole bandire dal teatro la seppur minima ingerenza di elementi personali relativi agli attori o, in generale, alle persone umane: morte queste, egli effema, l'opera ne risulterà irrimediamilmente intaccata nel suo valore.

Nel nostro prologo vediamo addirittura un uomo reale, François Trombert, costiruire un personaggio dialogante all'interno della *pièce*. Inoltre, vi trova spazio anche la nominazione di qualche personaggio d'attualità. Alla richiesta di Trombert di esporre la sua genealogia, *Guignol* vuole esser sicuro che come testimoni di tali segreti di famiglia ci siano in sala "trois ou quatre honnêtes gens ou tout au moins trois ou quatre personnes, comme vous dites, considérables"[10]. Il direttore, prontamente, esaudisce il desiderio del burattino:

> "Qu'à cela ne tienne!
> *Il nomme un certain nombre de spectateurs, en affectant de confondre les physionomies connues les plus opposées*."[11]

Nella seconda metà del prologo le battute parlate s'incastrano alle canzonette intonate da *Guignol*, in una sequenza cabarettistica dove si tratta degli uomini dalla testa di legno, del vino e del gentil sesso, sequenza culminante in una *danse burlesque* con due *petites femmes*.

Entriamo ora all'interno del vero e proprio rimaneggiamento del testo di *Ubu Roi*, ma prima di esaminarne la struttura vediamo quali sono gli elementi marcatamente *ghignoleschi* che entrano a far parte del dramma.

Anche qui le bastonate sono elargite a profusione, e sostituiscono tutte le torture che Ubu suole

9 Ivi, p. 265.
10 Ibidem.
11 Ivi, p. 266.

riservare ai suoi nemici (o semplicemente a chi gli sta davanti). Il re Venceslas è ucciso a bastonate, e i nobili polacchi sono gettati nella *trappe* con la *trique à Nobles*: la *trique* è il randello, tipico anche dei burattini italiani.
Persino lo scontro tra Ubu e lo zar si condensa in uno scambio di bastoni e di bastonate. Ecco la didascalia che indica il ribaltamento delle sorti della battaglia:

> "*Le Czar lui arrache son bâton et risposte.*"[12]

Il pestaggio d'un piede, con cui Padre Ubu fa iniziare l'assalto al re, è un gesto che va senz'altro sosituito nella nuova versione, essendo i burattini sprovvisti di piedi. Il nostro Ubu dalla testa di legno darà al re un "*coup de tête dans le ventre*"[13].
Una scena, non sviluppata ma solo accennata nella drammaturgia, è inserita in omaggio alle convenzioni degli spettacoli di *Guignol*:

> "*Scène du lit, avec apparition de souris, araignées, etc., classique à Guignol.*"[14]

Ma la connotazione burattinesca più marcata la troviamo alla fine del dramma, con l'ingresso di due personaggi inseparabili dal mondo dei burattini: i gendarmi. In questa presenza a un tempo derisa e spaventosa s'incarna un'inquietudine profonda del popolo di fronte all'imposizione del potere esecutivo nazionale, basti pensare ai terribili gendarmi nella storia del più famoso burattino italiano, Pinocchio. Ebbene, anche nel finale di *Ubu sur la butte* essi compaiono nella loro duplice natura comica e tragica. Il loro ingresso è senz'altro irridente, preparato com'è da una battuta di Bougrelas il cui effetto comico è dovuto all'accostamento paradossale dello sterminio da parte di Ubu dell'intero *establishment* polacco alla sopravvivenza della gendarmeria nazionale (evidentemente francese):

> <BOUGRELAS
> Misérable Père Ubu, tu as tué mon père le roi Venceslas (*le Père Ubu gémit*), tu as tué ma mère, la reine Rosemonde (*le Père Ubu gémit*), tu as tué toute ma famille, tu as tué la noblesse, tu as tué la justice, tu as tué la finance, mais il y a une chose que tu n'as pas tuée, car elle est impérissable:

12 Ivi, p. 297.
13 Ivi, p. 273.
14 Ivi, p. 301.

la gendarmerie nationale!
Entrent deux gendarmes."[15]

Se i gendarmi sono, come al solito, presi in giro (come si fa oggi in Italia con i carabinieri), nondimeno essi compiono, goffi e inquetanti automi, il loro compito di esecutori degl'ordini della legge ufficiale. Diversamente dal finale dei drammi della trilogia ubuesca, dove Ubu torna sulla nave della fantasia, nel mitico limbo che lo traghetta ad altri lidi, verso altre avventure, la chiusura di *Ubu sur la butte* vede il mostruoso eroe ignominiosamente scortato dai gendarmi a subire la pena capitale per i suoi leggendari delitti. Il supplizio scelto è della più rudimentale logica giudiziaria:

> "BOUGRELAS
> Et vous, gendarmes, accompagnez le Père Ubu. Conduisez-le à Paris, dans une prison ou plutôt dans un abattoir, où, en punition de tous ses crimes, il sera décervelé!"[16]

Pare che qui Padre Ubu sconti le conseguenze dell'incursione di Jarry nella dimensione temporale, sociale e politica dello spettacolo di burattini. I gendarmi, insomma, non gli permettono di tornare impunemente nel suo mitico aldilà. Egli, che è l'Anticristo in terra, doppio uguale e contrario di Cristo, subisce così il suo martirio per mano della legge umana. L'uscita di Ubu in stato di arresto tra due gendarmi non è prevista dal testo sottomesso alla censura del 1901: probabilmente è quest'ultima a far rivivere la condanna del Santo Sinedrio:

> "Cette fin d'*Ubu sur la butte* est fort différente d'*Ubu roi* et du texte présenté en 1901 à la Censure théâtrale. Conformément aux finals moralisateurs des séances de Guignol, un personnage - et quel! - est fait ici prisonnier par les gendarmes. Ceux-ci n'apparaissent pas dans le texte soumis à la censure. S'agit-il d'une modification autorisée - voire recommandée - par la Censure à la dernière minute? Toujours est-il que Pierre Quillard [...] nous parle bien du «départ d'Ubu, entre deux gendarmes, vers les rives de France»."[17]

Se la trilogia ubuesca si costruisce sul trionfo delle leggi della fantasia, qui sono le leggi della società a trionfare: Ubu è riconosciuto come *bestia* e condotto al mattatoio. Simbolicamente, i

15 Ivi, p. 303.
16 Ivi, pp. 303-304.
17 Ivi, pp. 503-504.

gendarmi sequestrano a Jarry la marionetta Ubu, suo gioco d'infanzia. Jarry non giocherà più con il suo personaggio:

> "De fait, il cessera de s'intéresser à lui après *Ubu sur la butte*."[18]

Passiamo ora ad analizzare la nuova costruzione del dramma di *Ubu Roi*. L'evidente riduzione strutturale è quella degli atti, che da cinque diventano due. I personaggi e le azioni sono, ovviamente, sfoltiti. I due atti di *Ubu sur la butte* spartiscono lo scenario del dramma in altrettante ambientazioni: il primo atto si svolge in *une salle du palais du roi de Pologne*, il secondo atto, che vede l'armata polacca muoversi e scontrarsi con l'esercito russo, in un esterno così disposto:

> "*A droite, un moulin à fenêtre praticable, à gauche, rochers, au fond, on découvre la mer*."[19]

In questo ambiente esterno avviene la partenza di re Ubu e dei suoi, la marcia dell'esercito, lo scontro con i russi, l'incontro con l'orso e il confronto finale con Bougrelas e i suoi fedeli. Nel considerare la semplicissima corrispondenza di due atti e due scenari, all'opposto rispetto agli schizofrenici cambi di scena dell'*Ubu Roi* originale, vien da pensare com'essa sia funzionale alla realizzazione burattinesca: durante la pausa tra i due atti, si può effettuare il cambio della scena. Eppure, da un'interessante testimonianza di un collaboratore di Trombert riportata da Besnier, veniamo a sapere che gli scenari impiegati per la rappresentazione del 1901 sono quattro:

> "le 1er, *Le logis d'Ubu*. Le 2e, *Le palais*, où se font l'assassinat du roi et les apparitions de Bougrelas, ainsi que le massacre des notables. 3e, *Le champ de bataille*, où manoeuvraient les Russes et les Polonais, équipés par 6 et défilant en soldats de cirque. Ces équipes de 6 soldats se rangeaient de front, de flanc, et faisaient demi-tour. Ubu apparaissait à cheval, un cheval de bois qui ruait. Il y avait le combat de l'ours, pendant que Ubu, prisonnier dans le moulin, regardait par la fenêtre en récitant «Pater Noster». Le moulin avait des ailes qui tournaient pendant la durée du tableau. Pour le 4e et dernier, le

18 Béhar, p. 202.
19 Ubu, p. 285.

> vaisseau était représenté par un bateau à voile, dans lequel étaient Ubu, la mère Ubu et des officiers polonais: le tableau était terminé par un choeur nautique bien connu: «Vers les rives de France, voguons en chantant...», avec les répliques «Voui!» et rideau. Il y eut soixante-quatre représentations, au grand scandale des chansonniers de la Butte."[20]

Dunque, la nave finale non è scomparsa, seppure Ubu non vi possa più prendere comicamente le veci di capitano e sia sotto la scorta dei gendarmi.
La differenza più evidente, comunque, risiede nell'*incipit* del dramma di *Ubu Roi*, che, con il suo scatologico motto d'ingresso, cosituisce un elemento di rilievo nell'economia della *pièce*. Il testo di *Ubu sur la butte* si apre sulla scena del colpo di stato di Ubu, quando egli, nel palazzo reale, compie il regicidio e s'impossessa della corona: l'istigazione di Madre Ubu, il complotto dei due coniugi e la congiura con Bordure sono soppressi. E con essi è soppressa la perentoria esclamazione-presentazione di Ubu. Ma dalla *notice* fornitaci da Noël Arnaud e Henri Bordillon, che concorda con la testimonianza qui sopra riportata a proposito degli scenari, apprendiamo che il testo della rappresentazione del 1901 si apre con la prima scena del primo atto dell'*Ubu Roi* originale, cioè la scena, nell'abitazione degli Ubu, in cui Madre Ubu istiga il consorte al regicidio. Questa parte iniziale è dunque eliminata al momento della pubblicazione di *Ubu sur la butte* nel 1906. E non possiamo che esprimere, a tal proposito, la nostra perplessità per il fatto che Jarry, nel momento in cui ha a disposizione un mezzo artistico, la parola scritta, molto più malleabile rispetto ad una baracca di burattini, pare semplificare ancor più le esigenze sceniche del dramma.

Il finale d'attualità, che riconduce Ubu dal mondo del nonsenso all'interno di un orizzonte in cui il pubblico può riconoscere i referenti del suo mondo politico-sociale (tali i gendarmi, doppiamente riconoscibili in quanto figure sociali e in quanto stereotipi dello spettacolo di burattini), serve anche a rendere a sua volta riconoscibile la chiusura della *pièce*: il personaggio principale s'allontana scortato da due gendarmi mentre tutti intonano l'ultima canzone, dunque è il momento degli applausi.
La stessa strategia si può riscontrare alla fine del primo atto, prima che il sipario si chiuda per l'intervallo e il cambio di scenario: anche qui si fa qualcosa per suscitare l'applauso. Ed in effetti Jarry inserisce proprio in questo punto un'altra incursione nell'attualità, assente nell'*Ubu Roi* originale: si tratta di un prolungamento della scena in cui Padre Ubu, divenuto re, perfeziona il funzionamento del suo governo gettando tutti i nobili, i magistrati e i finanzieri polacchi nella

20 Besnier, pp. 469-470.

trappe. In *Ubu sur la butte*, la sanguinaria epurazione continua con il coinvolgimento di figure ben più vicine al pubblico di Montmartre:

> "PÈRE UBU
> Eh merdre! Dans la trappe! Amenez tout ce qui reste de personnages considérables! (*Défilés d'actualités et texte* ad libitum.) Toi qui ressembles étrangement à un célèbre piqueur de l'Élysée, dans la trappe! Et vous préfet de notre police, avec tous les égards qui vous sont dus, dans la trappe! dans la trappe ce ministre anglais, et pour ne pas faire de jaloux amenez aussi un ministre français, n'importe lequel; et toi notable antisémite, dans la trappe; et toi le juif sémite et toi l'ecclésiastique et toi l'apothicaire, dans la trappe, et toi le censeur et toi l'avarié, dans la trappe! Tiens, voici un chansonnier qui s'est trompé de porte, on t'a assez vu, dans la trappe! Oh! Oh! celui-ci ne fait pas de chansons, il fait des articles de journal, mais ce n'en est pas moins toujours la même chanson, dans la trappe! Allez, passez tout le monde dans la trappe, dans la trappe, dans la trappe! Dépêchez-vous, dans la trappe, dans la trappe!
>
> RIDEAU. - FIN DU PREMIER ACTE"[21]

Il sipario si chiude su un crescendo d'irriverenza, di sarcasmo e d'idiozia, in cui domina la convenzione satirica: son presi in giro il clero, gli organi di sicurezza, la religione, l'ambiente giornalistico. Ma ciò che pone Ubu nel cuore della Parigi contemporanea è la chiamata in causa delle *actualités*, probabilmente le stesse persone a cui è chiamato a rivolgersi Trombert nel prologo. E a restringere ancor più l'individuazione topografica in questa tirata di fine atto emerge l'appello allo *chansonnier* che ha sbagliato porta: è davvero il momento in cui Ubu scende maggiormente nel *milieu* sociale contemporaneo, azione agli antipodi della ricerca simbolista dell'eterno e dell'astratto (ma non dimentichiamo la teoria tanto a cara a Jarry della coincidenza dei contrari): Ubu si trova in questo momento oggettivamente in un cabaret di Montmartre, è inequivocabilmente *Ubu sur la butte*. Ma avvicinandosi tanto al sole della chiarezza e dell'inequivocabile, Ubu, come Icaro, forse perde le ali, ed è per questo che alla fine, non potendo più volare nei suoi cieli di leggenda e di simbolo, viene catturato dai gendarmi e giustiziato.

21 Ubu, p. 284.

All'interno, poi, di questa nuova drammaturgia di *Ubu Roi* c'è un altro, ancor più esplicito, riferimento alla sala di cabaret in cui si svolge la rappresentazione: esso è contenuto nella filastrocca declamata o intonata da Padre Ubu in onore del bel paese di Francia. Anche questi versi sono giocati sulla satira contro le istituzioni statali: clero, esercito, burocrazia, magistratura, governo. E alla fine della poesia il campo geografico si stringe sempre più per andare a delimitare di nuovo la collina di Montmartre con il suo cabaret:

> "La France est le pays des lettres et des arts:
> Le nombre de ceux-ci s'élève jusqu'à *quartre*:
> Aussi la nomme-t-on le pays de 4-z'Arts,
> Antique cabaret célèbre dans Montmartre!"[22]

Notevole il riemergere della distorsione *quartre*: nel momento in cui la censura impedisce all'identificativo *merdre* di risuonare durante questo spettacolo, la sua eco pare qui affacciarsi all'orecchio sbeffeggiando le buone norme della rima.

Oltre a questa filastrocca, sono tre le canzoni inserite nella *pièce* (a parte quella del prologo), tutte e tre nel secondo atto, il quale risulta in questo modo fortemente caratterizzato in direzione musicale e canzonettistica. Esso, infatti, s'apre e si chiude su due cori cantati: inizia con una *chanson de route* cantata sulla melodia della *Marche des Polonais* di Terrasse, e finisce con la *chanson finale* che corrisponde al famoso coro di marinai ricordato nella testimonianza prima citata sugli scenari dell'*Ubu Roi* del 1901. A circa metà atto, poi, Padre Ubu e il suo esercito intonano la *chanson polonaise* durante la pausa che precede lo scontro con l'armata russa.

Un'altra curiosa differenza con l'*Ubu Roi* originale è che l'unico *palotin* che qui compare, Giron, è *un nègre*. Quando Padre Ubu ordina infuriato che gli venga condotto un cavallo, la didascalia dà la seguente indicazione:

> "*Le Palotin Giron, figuré par un nègre, amène un énorme cheval*."[23]

Le note al testo ci permettono di capire come il *palotin nègre* sia il risultato sintetico dopo uno stadio intermedio: nel testo dell'*Ubu Roi* del 1901, infatti, al suo posto c'è un *nègre* di nome Arthur.

22 Ivi, p. 302.
23 Ivi, p. 287.

All'interno dell'opera di Jarry non è certo l'unica volta che compare un *nègre*: nell'*Almanach illustré du Père Ubu* del 1901 (è lo stesso anno della versione burattinesca di *Ubu Roi*), una sezione è intitolata *Ubu colonial*, e vi si fa, ovviamente, la parodia della colonizzazione. Le seguenti linee sono una sorta di prologo a tale sezione:

> "*Les nègres, n'ayant point de père officiel, s'évertuent à découper dans les jouraux illustrés des portraits de gens en renom, mais parfois sans aveu, qu'ils affichent sur les murailles de leur case afin de se constituer une galerie d'ancêtres. Désirant mettre fin à cet abus nous offrons à nos fils les nègres, l'image de notre gidouille.*"[24]

La metamorfosi del *palotin* Giron in *nègre* è possibile grazie alla natura mobile dello status, dell'identità e della nazionalità dei *palotins*. Al principio del mito ubuesco, infatti, ai tempi del liceo di Rennes e dell'elaborazione da parte dei fratelli Morin, i tre assistenti del *P.H.* sono "Don Juan d'Avilar, Don Pedro de Morilla et Don Guzman Alvarez"[25], di nazionalità evidentemente spagnola. Dopo che Charles Morin finisce il liceo, i *palotins* subiscono la prima trasformazione:

> "En fait, Morin l'aîné avait quitté Rennes et cessé de collaborer à la geste hébertique quand Jarry et Henri Morin faisaient de nos trois hidalgos les Palotins Quatrezoneilles, Merdanpot et Mouchedgog (*Les minutes de sable Mémorial* et *Ubu cocu*) sur le modèle rabelaisien des capitaines picrocholistes Merdaille, Basdefesses, etc., et des cuisiniers Mouschelardon, etc., ou encore à l'imitation des trois estafiers, soudards et filous dont est flanqué Falstaff dans les *Joyeuses Commères* de Shakespeare: Bardolph, Nym et Pistol, ce qui, entre parenthèse, tendrait à prouver que ni Rabelais ni Shakespeare n'étaient inconnus des lycéens de Rennes malgré l'affirmation contraire des frères Morin."[26]

Jarry, poi, finisce con l'assegnar loro una denominazione araldica: Giron, Pile e Cotice.
Non è, dunque, solo la loro nazionalità a cambiare, ma la loro connotazione e persino il loro status sociale: a volte essi appaiono chiaramente come gli sgherri di Padre Ubu, altre volte sembrano quasi suoi figlioli adottivi; per lo più essi appartengono alla famiglia di Ubu in senso allargato, sono suoi

24 Jarry1, p. 599.
25 Ubu, p. 448.
26 Ivi, pp. 448-449.

domestici. È più che logico, allora, in epoca di colonialismo, vedere uno di questi esseri schiavizzati prendere almeno per una volta le sembianze di un *nègre*.

Notiamo, infine, come questa messinscena di *Ubu Roi* del 1901, nonostante sia la meno celebre e la meno ricordata, abbia riscosso molto più successo delle altre due, stando ai numeri: se, infatti, essa non provoca lo scandalo del *Théâtre de l'Oeuvre* e non si propone di esplorare nuovi orizzonti estetici come aveva fatto il *Théâtre des Pantins*, resta il fatto che viene proposta per sessantaquattro rappresentazioni, facendo restare scandalizzati gli *chansonniers* di Montmartre.

Congedo

Fantasia sul ritorno di Ubu

Fin dall'inizio Ubu ha avuto il potere non solo di esercitare un fascino magnetico su chiunque lo guardasse (che poi poteva tanto esaltarlo quanto esecrarlo), ma di catalizzare tutte le interpretazioni e le teorie possibili. Forse ciò è dovuto all'essenziale vuoto del suo personaggio e della sua maschera, un vuoto integrale: intellettuale, psicologico, morale. Se Ubu è un personaggio che fa parlare di sé, ed è allo stesso tempo un'effigie senza contenuto, ne risulteranno senz'altro discorsi discordanti che si propongono di riempirlo di qualche giustificazione: se la cultura, con i suoi meccanismi (stampa, teatro), ha dato credito all'ignobile mostro, non potrà certo constatarvi l'assenza d'un qualche valore o significato; Ubu sarà sempre grande abbastanza per poterli accogliere tutti. E il senso di Ubu travalica subito i confini della letteratura: diventa presto l'immagine della guerra[1], poi delle dittature totalitarie[2]...

Se Ubu dovesse scegliere oggi una terra leggendaria, mitica, politicamente inesistente ma evocatrice d'un vivido immaginario, s'avrebbe certo a che fare col quel non-luogo che è l'informazione mediatica globale, entità insieme virtualissima e concretissima, evanescente e onnipresente, di cui il vile gigante si ritroverebbe fortunosamente a capo, a plasmare la forma dell'umanità alla stregua di un dio. Ubu raggiungerebbe in questo modo la dimensione totalizzante che gli è propria e, istituendo il Regno de Male su tutta la terra, mostrerebbe il suo vero volto, quello dell'Anticristo, discendente di Nerone[3] e di Gengis Khan, figure care a Jarry. Ubu giungerà questa volta dalle fogne, per imbattersi, nel bagno d'un albergo, nel Regista della Democrazia (sorta di Ministro della Propaganda), il quale quotidianamente produce lo Spettacolo della Democrazia, nel quale vive tutta

---

1 "L'idée qu'*Ubu Roi* anticipait la guerre de 1914-1918 était chère à Rachilde, qui l'avait déjà exprimée dans *La Vie* en mai 1915. Le *Mercure* du même mois (Vallette) avait renchéri: « Ubu c'est la monstrueuse Allemagne [...] D'ailleurs Ubu boit [...] c'est la race allemande. »" (Rachilde, p. 70).

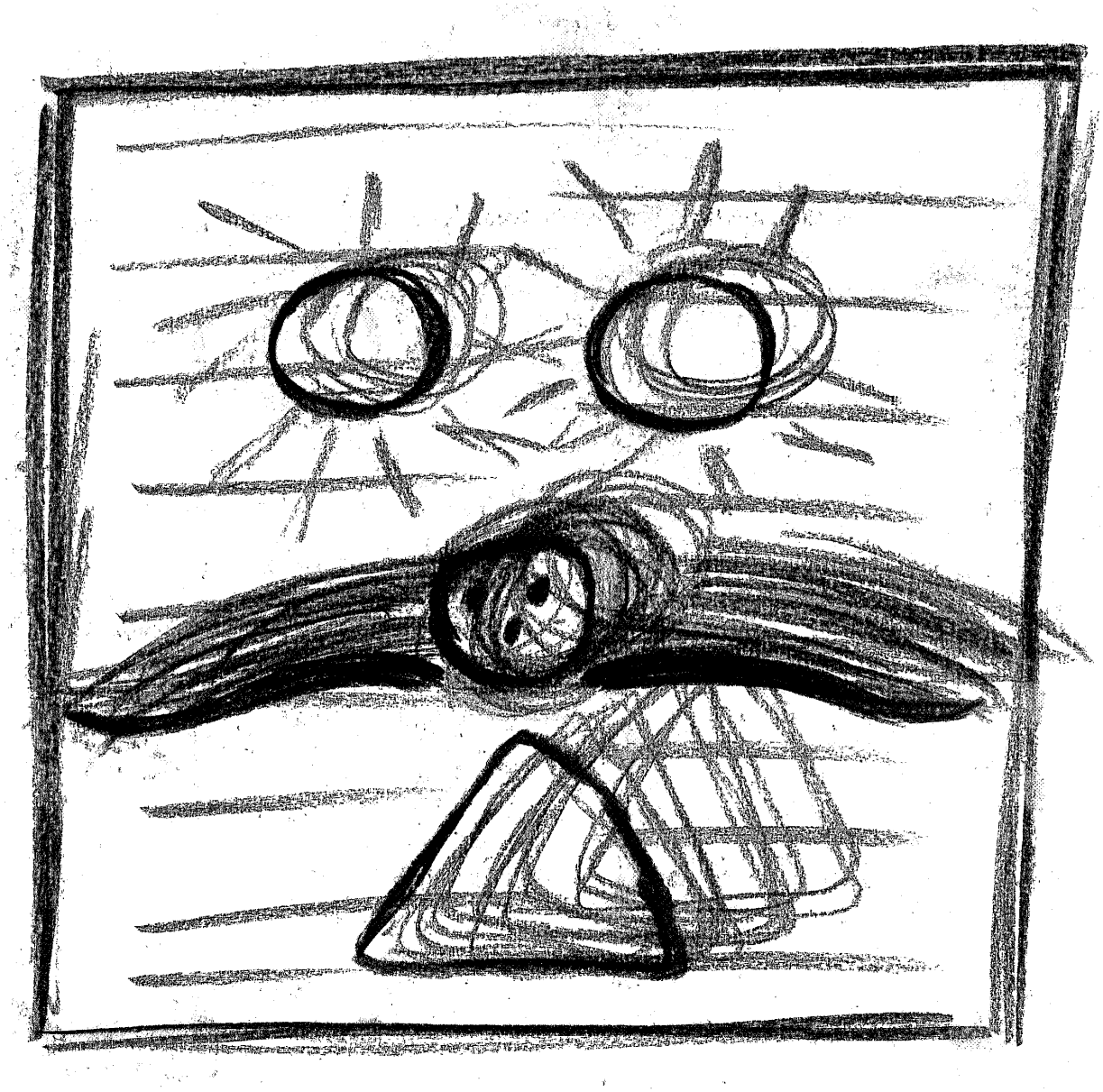
2 Come per esempio nell'allestimento di *Ubu enchaîné* ad opera di Sylvain Itkine in collaborazione con il gruppo dei surrealisti (vedi Béhar, pp. 143 sgg.).

3 Noël Arnaud, svelando un enigma, e fornendo una delle molteplici letture di *César Antechrist*, ci mostra la presenza della figura di Nerone dietro le parole del testo jarryano: "Qui est l'Antechrist? Ernest Renan et quelques autres avant lui, mais d'une moindre autorité, ont répondu. A l'acte prologal de l'oeuvre de Jarry, la Fleur de Lys dit, reprenant les termes de l'Apocalypse:

> ... l'apôtre qui à la Porte Latine fut oint d'un sacre d'huile bouillante y écrivit: «C'est ici la sagesse: que celui qui a de l'intelligence compte le nombre de la Bête; car c'est un nombre d'homme, et ce nombre est six cent soixante-six.»

Il fallait donc compter le nombre de la Bête et y découvrir, mieux qu'un nombre d'homme, un nom d'homme. Les lettres hébraïques formant les mots César Néron, si on en retranche les voyelles brèves qui, en hébreu, ne s'écrivent pas, nous donnent: K 100 + S 60 + R 200 + N 50 + R 200 + O 6 + N 50, soit 666." - N. ARNAUD, op. cit., p. 161.

l'umanità schiava senza più padroni. Il delitto sarà anticipato da un sogno premonitore della moglie del Regista, alla quale apparirà il volto di Ubu trasfigurato come di seguito. Il Regista sarà quindi gettato nella *trappe*, che, dato il luogo, sarà la tazza del bagno, e morirà soffocato negli escrementi. Ubu goffamente s'impossesserà della telecamera-scettro-fallo e girerà i video *avanguardistici* che costituiranno lo Spettacolo del suo Regno. Il fotogramma distorto del suo volto sarà per sbaglio riconosciuto da tutti come l'emblema del suo impero: un'aquila in volo, sovrastante un monte, tra due soli.



Bibliografia

Bibliografia generale

ALONGE Roberto - DAVICO BONINO Guido (a c. di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2001

APOLLINAIRE Guillaume, *Oeuvres en prose complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard (Pléiade), 1993

ARTAUD Antonin, *Oeuvres complètes*, vol. 7, Paris, Gallimard, 1967

ARTIOLI Umberto (a c. di), *Il teatro di regia*, [2004], Roma, Carocci, 2007

ID., *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, vol. 1 (Dai Meininger a Craig), Firenze, Sansoni, 1972

BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1951

ID., *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Oeuvres*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1988

BIMONTE Ada, *Alle fonti dell'avanguardia (da Alfred Jarry a Arthur Adamov)*, Roma, La Navicella, 1979

CARANDINI Silvia, *La melagrana spaccata*, Roma, Valerio Levi, 1988

CARLSON Marvin, *Theories of the theatre*, New York, Cornell University, 1984

DOMENACH Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969

FAZIO Mara (a c. di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico (dallo sturm und drang a Victor Hugo)*, Roma, Bulzoni, 1993

HUGO Victor, *William Shakespeare*, Paris, Nelson, 1864

KNOWLES Dorothy, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934

LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010

MARIANI Laura, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1996

MAZZOCCHI DOGLIO Mariangela, *Il teatro simbolista in Francia*, Roma, Abete, 1978

MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1951

MORTEO Gian Renzo, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Bologna, Cappelli, 1960

QUILLARD Pierre, *La Lyre héroïque et dolente*, Paris, Mercure de France, 1897

RACINE Jean, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1950

RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933

RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Générale Française, 1998

ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957

ROLLAND Romain - COPEAU Jacques - PUPPA Paolo, *Eroi e massa*, Bologna, Pàtron, 1979

SHAKESPEARE William, *Oeuvres complètes*, traduction de M. Guizot, voll. 2 e 5, Paris, Didier, 1865

SHATTUCK Roger, *The banquet years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1958

STEINER George, *Morte della tragedia*, [1961], Milano, Garzanti, 1992

VITTORI Maria Vittoria, *Il clown futurista: Storie di Circo, Avanguardia e Café-chantant*, Roma, Bulzoni, 1990

Bibliografia relativa all'opera di e su Alfred Jarry

JARRY Alfred, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1872

ID., *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard (Pléiade), 1987

ID., *La Revanche de la Nuit*, Paris, Mercure de France, 1949

ID., *Ubu*, préface de Noël Arnaud, Paris, Gallimard, 1978

ACCAME Vincenzo, *Alfred Jarry*, Firenze, La Nuova Italia, 1974

ARNAUD Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, Table Ronde, 1974

ARRIVÉ Michel, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, éd. Klincksieck, 1972

ID., *Lire Jarry*, Bruxelles, Complexe, 1976

BEAUMONT Keith, *Alfred Jarry: a critical and biographical study*, Leicester, Leicester university press, 1984

BÉHAR Henri, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003

ID., *Les cultures de Jarry*, Paris, Presses universitaires de France, 1988

BESNIER Patrick, *Alfred Jarry*, Paris, Flayard, 2005

BORDILLON Henri, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, Siloë, 1986

CARADEC François, *A la recherche de Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974

CHASSÉ Charles, *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1947

CHAUVEAU Paul, *Alfred Jarry, ou la Naissance, la Vie et la Mort du Père Ubu*, Paris, Mercure de France, 1932

DAVID Sylvain-Christian, *Alfred Jarry, le Secret des Origines*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003

ERULI Brunella, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982

LEBOIS André, *Alfred Jarry l'irremplaçable*, Paris, Le Cercle du Livre, 1950

LEVESQUE Jacques-Henry, *Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1963

LOT Fernand, *Alfred Jarry, son oeuvre*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1934

MOLLET Jean, *Jarry inconnu*, Paris, Collège de 'pataphysique, 1962

PERCHE Louis, *Alfred Jarry*, Paris, Ed. Universitaires, 1965

RACHILDE, *Alfred Jarry, le Surmâle de lettres*, [1928], Paris, Arléa, 2007

RONFANI Ugo, *Lo stuzzicadenti di Jarry*, Napoli, Tempo lungo, 2002

Indice

Introduzione.....2

PARTE PRIMA: STORIA E TESTI DI UBU

Capitolo 1 - Incipit Ubu: Gettato sulla Scena.....8
Capitolo 2 - Il Travaglio di Ubu.....26
Capitolo 3 - L'Incubazione di Ubu.....40
Appendice - La Drammaturgia di Ubu.....54

PARTE SECONDA: LE SCENE DI UBU

Capitolo 1: Il Teatro dei Simbolisti.....82
Capitolo 2: La Poetica Teatrale di Jarry.....97
Capitolo 3: Messinscene Storiche di Ubu Re.....111
Appendice: Ubu sulla Collina.....128

Congedo.....140

Bibliografia.....142