ÉTUDES ROMANES DE BRNO

43/2022/2

MASARYK
UNIVERSITY
PRESS

ÉTUDES ROMANES DE BRNO

43 / 2022 / 2

http://www.phil.muni.cz/journals/erb

Redakční rada: Petr Kyloušek (předseda), Ivo Buzek a Silvie Špánková (výkonní redaktoři), José Luis Bellón Aguilera, Francisco M. Carriscondo Esquivel, Petr Čermák, António Manuel Ferreira, Giuseppe Marrani, Michael Metzeltin, Maria de Fátima Henriques da Silva, Dominique Viart, Katarzyna Wołowska

Adresa redakce: Ústav románských jazyků a literatur,
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity,
Arna Nováka 1, 602 00 Brno

Časopis je pokračováním *Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada romanistická (L).*
Vychází dvakrát ročně, toto číslo vychází 30. 10. 2022.

Vydává Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 9, 601 77 Brno, IČ 00216224
Typografická úprava, návrh obálky a sazba: Pavel Křepela
Tisk: Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

Časopis je evidován MK ČR pod č. E 18714.

Citace: Études romanes de Brno 43, 2022, 2

© Masarykova univerzita, 2022

ISSN 1803-7399 (print)
ISSN 2336-4416 (online)

Guillaume Apollinaire

Teatro

Edizione italiana a cura di Franca Bruera, 'Lingue e letterature Carocci. 301', Roma, Carocci Editore 2019, p. 283.

Renato Gendre [renato.gendre@gmail.com]
Università degli Studii di Torino, Italia

HTTPS://DOI.ORG/10.5817/ERB2022-2-25

Il teatro di Apollinaire, che ha lo stesso tasso di negazione, provocazione e riso che sostanzia il linguaggio dei dadaisti e non soltanto, ha un destinatario unico: il pubblico presente in sala, il quale però, non sempre è disposto ad accoglierlo. "Il comico sostituisce il tragico, la satira pungente la canzonetta sentimentale" scrive nel *Baraccone* V. E. Meyerhold (cfr. *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Roma, Editore Riuniti, 1962, p. 123) che fa sue certe istanze del *Manifesto dei Superpalcoscenici* di E. von Wolzogen (cfr. C. von Levetzov, *Ernest von Wolzogen's affizielles Repertoir*, Berlin, Julius Bard, 1902). Nel rispetto di questi princípii e del marinettiano 'teatro dello stupore', germoglierà il contributo del nostro Autore quando, poeta di successo e conversatore brillante, deciderà di cimentarsi con l'arte di Talia. Un approdo questo, cui certo non dovettero essere estranei due fatti. Del primo ci dà notizia in una sua lettera: "Je me souviens avec précision de Bologne, je devais avoir trois ou quatre ans… J'étais avec ma mère et mon petit frère. Ma mère pour nous amuser, voulut nous faire assister à un spectacle dans une baraque devant laquelle nous venions de voir de la Parade mais il n'y eut pas moyen de me faire entrer, les paillasses m'avaient fait peur" (*Lettera a Giuseppe Raimondi* [TP 23.2.1918], in *Guillaume Apollinaire*, *202. Boulevard Saint Germain*, *Paris*, a cura di Fr. Bruera, presentazioni di S. Zoppi e M. Décaudin in collaborazione con G. Boudar, 'Quaderni del Novecento francese. 14', Roma, Bulzoni Editore, 1991, pp. 186–187). Del fascino invece che su di lui, già piú grandicello, aveva esercitato uno spettacolo di marionette visto a Torino, al quale la madre, nel suo continuo – e non sempre volontario! – girovagare di città in città lo aveva accompagnato, c'è traccia nel *Poète assassiné*, un "«patchwork» de pièces rapportées provenant d'au moins six oeuvres ou ébauches différentes et de plusieurs articles ou chroniques" (Apollinaire, *Oeuvres en prose* I. Textes établis, présentés et annotés par M. Décaudin, 'Bibliothèque de la Pléiade', Paris, Gallimard, 1977, pp. 227–385 + 1148–1321 [*Notice. Note sur le texte. Notes et variantes*]: 1153). In questa opera, pubblicata per la prima volta dalla 'Bibliothèque des Curieux', Paris, 1916, avec un portrait de l'auteur par A. Rouveyre, couverture illustrée par Cappiello, è riproposto un testo della 'Vie anecdotique', la quale, a fare tempo dal 1° aprile 1911, compare nella "Revue de la quinzaine" del "Mercure de France" (cfr. Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes* III. Textes établis, présentés, annotés par P. Caizergues et M. Décaudin, 'Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, pp. 53–307 + 1160–1225 [*Notes et variantes*]: 1161): *Gianni Moroni*, "plus proche de la nouvelle que de la chronique" (ivi, p. 1198), in cui si legge: "La nuit nous arrivâmes à Turin. Nous couchâmes à l'auberge… je demandai: Et Giandouia?... Le lendemain, mon père me mena voir Giandouia. Je n'avais encore jamais été au théâtre… Je… ne perdis aucun des gestes des nombreuses marionettes de grandeur naturelle qui s'agitaient sur la scène; mais je ne compris rien à l'intrige de la pièce qui, autant que je me souvienne, devait en partie se passer en Orient"

(Apollinaire, *Oeuvres en prose* I…cit., pp. 320–330: 329 + 1294–1298 [*Notes et variantes*]). E una testimonianza la offre anche quella "Scena di marionette", intitolata *Un bevitore di assenzio che ha letto Victor Hugo* del 1896, ma pubblicato soltanto nel 1993 (Apollinaire, *Un buveur d'absinthe qui a lu Victor Hugo*, in *Oeuvres en prose complètes* III...*cit*., pp. 1005–1006 n. n. + 1329 [*Notes*]). Un testo che, affidato a un foglio manoscritto, illustrato e firmato ancora W[ilhelm] de Kostrowitzky, apre (p. 39) la raccolta dei suoi testi teatrali nella traduzione di Franca Bruera. Altri seguono, disposti in rigoroso ordine cronologico. *La campana di legno*, pièce in un atto (pp. 40–48) da assegnare, con qualche probabilità, al 1902, se in una lettera dell'8 ottobre di quell'anno a James Onimus poteva scrivere: "le directeur des *Bouffes* m'accepté u n a c t e qui sera joué en lever de rideau, j'espère que ça me rapportera quelque chose" (G. Apollinaire, *Oeuvres complètes*. Édition établie sous la direction de M. Décaudin, Paris, André Ballard & Jacques Lecat, 1966, t. IV, p. 716) e pubblicata anch'essa soltanto nel 1993 (*À la cloche de* [*des* è qui, come sempre, un refuso] *bois*, in Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes* III...*cit*., pp. 1007–1016 + 1329 [*Notes*]). La commedia – lo ricorda la Curatrice – "trae spunto da un episodio di vita vissuta da Apollinaire che nell'ottobre 1899 – pochi anni prima, dunque, della presunta stesura del testo – fuggí dalla locanda di Stavelot... insieme al fratello, senza pagare il conto" (pp. 16–17), avendo perso tutto al gioco. Tuttavia, ci è impossibile non vedere in Aimée, costretta alla fuga di nascosto dall'albergo, non soltanto la trasposizione scenica della madre Angelica, con cui aveva dovuto tante volte darsi alla fuga, forse allo stesso modo, sicuramente per lo stesso motivo (perdita dei soldi al gioco), ma altresí, nel perdono che gli agenti generosamente le offrono e nel bacio che in cambio ricevono, tutto l'amore reciproco, che mai è venuto meno tra Apollinaire e la madre. *La febbre* (pp. 49–55), scritta con la partecipazione organica dell'amico André Salmon, non si sa quando, ma assegnata dagli studiosi agli anni 1903–1906 (cfr. *ib.**) e pubblicata nel 1977 (cfr. Apollinaire, *La température*, *comédie en un acte*, in *Oeuvres en prose* I... *cit*., pp. 975–983 + 1457 [*Notes et variantes*]), è presentata come una commedia, ma si configura piú propriamente come "uno *sketsch* di intreccio amoroso vagamente costruito sul modello *vaudeville*" (p. 18), in cui il triangolo amoroso lui, lei, l'altro si sviluppa attraverso le vicende di un convalescente che, per pagare l'infermiera che l'accudisce e che lui cercherà di sedurre, non troverà di meglio che chiedere i soldi a un amico che n'è l'amante. Risultato della collaborazione con André Salmon è anche *Il Mercante di acciughe* (pp. 59–79), testo in due atti, non datato, ma probabilmente del 1906 (*Le Marchand d'anchois*, in *Oeuvres en prose* I... *cit*., pp. 984–1007 + 1457–1462 [*Notes et variantes*]). Il manoscritto, conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, si presenta pieno di "corrections et additions" (ivi, p. 1457), segno sicuro che Apollinaire aveva riposto in esso la speranza di ricavarne un beneficio economico tale da farlo uscire "a dire di André Salmon [*Souvenir sans fin* (*1903–1940*), Paris, Gallimard 2004, p. 63]" (p. 18), da quel certo qual "«snobismo dei buchi nei calzoni»" (*ib.*). Le perplessità dell'Amico su di un titolo "che non avrebbe attirato sufficientemente l'attenzione del pubblico" (*ib.*) però si dimostrarono piú che fondate. Opera di non facile classificazione posta com'è "tra la rivista, il caffé-concerto e il music-hall" (p. 19), andò incontro a un completo insuccesso di pubblico nel teatro 'L'Européen' di Parigi, abituato a spettacoli ben piú "spumeggianti" (p. 18). Tuttavia – non manca di sottolinearlo la Curatrice – "la *pièce* costituisce un primo tentativo di bandire ogni illusione realistica dal teatro e al contempo un'occasione eccezionale per dare vita a personaggi clowneschi, grotteschi, brutti, animaleschi, completamente privi di psicologia e dotati unicamente di espressività corporea e verbale" (p. 19), dando qui, per cosí dire, la stura al sedicente suo 'surrealismo', che sgorgherà a pieni fiotti con *Le mammelle di Tiresia*. Con *Jean-Jacques* (pp. 80–99), anche questo non datato, ma che risale probabilmente al 1912, quando cadeva il secondo centenario

della nascita di Rousseau e pubblicato soltanto nel 1977 (Apollinaire, *Jean-Jacques*, in *Oeuvres en prose* I... *cit*., pp. 1008–1029 + 1463–1467 [*Notice. Notes et variantes*]), si chiude il ciclo di opere frutto della collaborazione con André Salmon. I tre atti di cui si compone offrono, al netto di un sostanziale *mix* di storia e invenzione, con un evidente ricorso al tratto stereotipo, un profilo del filosofo in cui è bene rimarcata quella "dicotomia tra religione del sentimento e cultura dell'intelletto che ha scandito [la sua] esistenza" (p. 20). *A che ora partirà un treno per Parigi*? (pp. 100–106) – titolo che riporta il v. 33 del *Musicante di Saint-Merry* dei *Calligrammi* (1918, ma già sulla sua rivista "Les Soirées de Paris" del 15 febbraio 2014. Cfr. G. Apollinaire, *Alcool*, *Calligrammi*, a cura di S. Zoppi, traduzioni di L. Frezza, G. Raboni, V. Sereni, S. Zoppi, introduzione di M. Décaudin, 'Oscar poesia. 49', Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990 [1986[1]], pp. 274–281) – è una pantomima del 1914, ma pubblicata soltanto nel 1982 (G. Apollinaire, *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris*?, Fontfroide le Haut, Fata Morgana) che, "strutturata in sei brevi scene si compone di personaggi che, alla stregua di manichini metafisici, assecondano il poeta nella sua immaginazione e lo accompagnano nel suo percorso immaginifico insieme ad un pifferaio magico, «*L'uomo* senza occhi, senza naso e senza orecchie», che intraprende un viaggio attraverso un quartiere parigino e che con la sua musica attira un gruppo di donne che poi farà scomparire" (p. 25). Con essa, al di là dei meriti artistici che può avere o che le si può riconoscere, si conferma quel percorso sperimentale che troverà la sua piena attuazione con *Le mammelle di Tiresia* (pp. 107–153). Questo *drame*, che P. Albert-Birot, fondatore e direttore della rivista, *S*[*on*]*I*[*dée*]*C*[*ouleur*], aveva definito *surréaliste* – usato all'inizio da Apollinaire nella forma *sur-réaliste* – "con un termine che avrebbe avuto immensa fortuna (contro il «surnaturalisme» cui aveva pensato [Guillaume Apollinaire])" (E. Guaraldo, *La poesia*: *dal Simbolismo alle prime avanguardie*, in G. Macchia, M. Colesanti, E. Guaraldo *et alii*, *La letteratura francese*. V: *Il Novecento*, 'Le letterature del mondo. Le letterature francesi.5*****, Milano, Edizioni Accademia, 1987, pp. 5–113: 41), è preceduto da una *Prefazione* (pp. 108–111) in cui si precisa che "l'aggettivo surrealista non significa affatto simbolico… ma definisce abbastanza bene una tendenza dell'arte" (p. 108). Il neologismo, d'altra parte, era stato da lui utilizzato "in occasione della rappresentazione di *Parade* (18 maggio 1917), il balletto in un atto di Léonide Massine con costumi e scenografie di Pablo Picasso, musiche di Erik Satie e testo di Jean Cocteau, portato in scena dai balletti russi di Sergej Diaghilev [meglio: Djagilev]" (p. 15), quando scrive, "il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une serie de manifestations de cet esprit nouveau" ([*Parade*], in *Chroniques et paroles sur l'art*, in *Oeuvres en prose complètes* II. Textes établis, présentés et annotés par P. Caizergues et M. Décaudin, 'Bibliothèque de la Pléiade', Paris, Gallimard, 1991, pp. 865–867: 865 + 1648–1649 [*Notes et variantes*]). Un surrealismo, il suo, che tuttavia non ha niente da spartire con quello bretoniano, quale verrà a fissarsi nei famosi *Manifesti* del 1924, 1930, 1942, perché non mira semplicemente a superare la dicotomia mondo reale e mondo onirico, ma a un ritorno alla natura che non sia una pura sua imitazione e si ancori "saldamente… al reale" (S. Zoppi, *Apollinaire teorico*, 'Testi e saggi di letteratura francese. 3', Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970, p. 98). Un realismo però – è bene precisarlo – che per lui è sinonimo di cubismo: "ce réalisme, ou ce cubisme, comme on voudra est ce qui a le plus profondement agité les arts durant les dix dernières années" ([*Parade*]… *cit*., p. 866) e di ciò offre un esempio convincente nella *Préface* a *Les mamelles de Tirésias*, "quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne rassemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir" (in Apollinaire, *Oeuvres poétiques*. Préface par A. Billy, Textes établis et annoté par M. Adéma et M. Décaudin, 'Bibliothèque de la Pléiade', Paris, Éditions Gallimard, 1965, pp. 865–915: 865–866 + 1177–1180

[*Notes*]), 'quando l'uomo ha voluto imitare la capacità di camminare, ha creato la ruota che non assomiglia affatto a una gamba. Ha fatto in questo modo del surrealismo senza saperlo' (p. 108). "*O*pera di gioventú… fatta nel 1903" (*ib.*) quando egli aveva ventitré anni, anche se sarà rappresentata con poche aggiunte e variazioni, quando di anni ne avrà trentasette (24 giugno 1917 al Théâtre Maubel a Montmartre) e data alle stampe a trentotto (G. Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, drame surréaliste en deux actes et un prologue. Avec la musique de G. Albert-Birot et sept dessins hors texte de S. Férat, Paris, Éditions 'SIC', 1918), *Le mammelle di Tiresia* sono un dramma "intris*o* di attualità politica e sociale" (p. 27), come quando deride la propaganda ufficiale a difesa delle nascite, presentando un marito che mette al mondo "40.050 bambini in un giorno" (Atto II, scena VI) perché dice "Piú bambini avrò / Piú sarò ricco e meglio potrò nutrirmi" (ivi, scena III) seguendo l'esempio del merluzzo che "produce abbastanza uova in un giorno / Tanto che quando si schiudono riescono a nutrire di baccalà e aiolí / Il mondo intero per un anno intero" (*ib.*). Al di là di questo alternarsi di slanci patriottici e di istanze femministe rimane, nonostante le urla di dissenso del pubblico presente in sala, la dissociazione subito manifestata dai cubisti e la stroncatura della stampa, quanto di meglio egli ha saputo produrre per il teatro, tanto che Roger Vitrac ha potuto scrivere con ragione che "Les Mamelles de Tirésias furent une illustration très réussie des idées du poète" (*Le théâtre de Guillaume Apollinaire*, "Comoedia", 3 novembre 1923, p. 4) e all'attenta Studiosa non è sfuggito che l'opera rappresenta l'ω di una esperienza, il cui α si deve individuare nel *Mercante di acciughe* (cfr. p. 19). Da questo testo, infatti, che ha "l'oscurità e l'assurdo... sapidi ingredienti" (*ib.*), è cominciato a dipanarsi il filo di "un'idea di teatro continuamente risemantizzata e al contempo costantemente permeata dall'urgenza estetica" (p. 28), che troverà piena espressione nel *Prologo* ed è cosí presentata nella *Préface*: "Il m'est impossible de décider si ce drame est sérieux ou non. Il a comme but d'intéresser et d'amuser. C'est le but de toute oeuvre théâtrale… J'aurais pu aussi écrire un drame d'idées et flatter le goût du public actuel qui aime à se donner l'illusion de penser. J'ai mieux aimé donner un libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature" (Apollinaire, *Ouvres poétiques… cit.*, p. 866), '[mi è] impossibile decidere se questo dramma è serio o non è. Il suo fine è quello di divertire. È il fine di ogni opera teatrale… Avrei potuto anche scrivere un dramma di idee e soddisfare il gusto del pubblico di oggi a cui piace illudersi di pensare. Ho preferito dare libertà a quella fantasia che è il mio modo di interpretare la natura' (p. 108.). Quindici giorni dopo la sua morte, il 24 novembre 1918, venne rappresentato, con una certa delusione per i suoi estimatori, *Color del tempo* (pp. 154–200). Dramma definito, non senza ragioni, 'apodittico', perché relega la pace a pura illusione, per celebrare "su toni tragici il trionfo della morte" (p. 23), per qualcuno resta "l'opera piú «pensata»" (G. Apollinaire, *Le mammelle di Tiresia. Color del tempo*. Introduzione e traduzione di S. Zoppi, 'Collezione di teatro', Giulio Einaudi editore, 1980, p. V). Il testo sarà pubblicato soltanto due anni dopo sulla "Nouvelle Revue Française" (86, 1° novembre 1920, pp. 694–743) e poi, con non piú di una ventina di varianti, nel 1949 (*Couleur du temps*. Drame en trois actes et en vers, Paris, Éditions du Bélier), edizione ristampata nel 1965 (Apollinaire, *Oeuvres poétiques… cit.*, pp. 917–962 + 1180–1182 [*Notes*]). Non venne mai rappresentato invece *Casanova* (pp. 201–259), "un livret d'opéra écrit [1918] dans l'unique souci d'en tirer un peu d'argent" (P. Pia, *Apollinaire par lui-même*, 'Écrivains de toujours', Paris, Éditions du seuil, 1965 [1954[1]], p. 161). Musicato da Henry Defosse dopo la morte dell'Autore, è pubblicato soltanto nel 1952 (G. Apollinaire, *Casanova*, comédie parodique, préface de R. Mallet, Paris, Éditions Gallimard; ristampata in *Oeuvres poétiques … cit.*, pp. 965–1024 + 1182). La sua azione scenica, dai "toni frivoli a spassosi" (p. 23) proprii di una commedia degli equivoci, scaturisce dalla "riscrittura di un

episodio della *Storia della mia vita* di Giacomo Casanova. Qui una bella ragazza travestita da uomo (Bellino)… cerca di attirare l'attenzione del grande libertino" (p. 23) al quale "Apollinaire affianca quello della bella Rosinella che si traveste da uomo per sfidare a duello Casanova" (*ib.*). Nel contempo, una compagnia teatrale recita *La metamorfosi galante*, in cui un pastore, chiamato sempre Bellino, "si traveste da donna per sedurre una duchessa" (*ib.*). Per completare il suo meritevole impegno, Franca Bruera affida a una precisa sezione del libro (*Frammenti e progetti*, pp. 260–265) la traduzione dei "testi di frammenti di progetti di difficile datazione ritrovati tra le carte di Apollinaire e pubblicati in Apollinaire, *Oeuvres en prose* I […*cit*., pp. 1033–1041]" (p. 260) e cioè, i quattro atti (I frammentario; II, III, IV in sintesi) della *Colombella* (pp. 261–267). *Primo Atto* e *La fine del mondo* che rappresentano, secondo Michel Décaudin, rispettivamente "la prima parte dell'Atto II" (p. 260) e "un possibile sviluppo" (*ib.*) della *Colombella* (p. 268). *Tragedia* (p. 269) ch'è un semplice appunto, fissato in data 19 aprile 1918 da Apollinaire sul suo diario, in cui è tracciata, a grandi linee, la trama: la storia di una regina che vuole offrire la sua verginità a chi saprà conquistarla con una ardita prova di coraggio. Un tema certo non molto originale, per chi ha un minimo di cultura letteraria, ma con un finale, questo sí, invece, inedito: chi riuscirà nell'impresa scomparirà, lasciando nella disperazione la regina.

Il volume però, non mette soltanto comodamente a disposizione di chi non è in grado di accedere al non sempre facile suo francese, la produzione teatrale completa di Guillaume Apollinaire, che sarebbe comunque già molto. Ma consente di gettare un po' piú di un raggio di luce sull'Autore, non soltanto con il cenno su vita e opere (cfr. *G. Apollinaire*: *breve profilo bio-bibliografico*, pp. 33–36) e una essenziale indicazione bibliografica (cfr. *Bibliografia*, pp. 277–279), ma sopra tutto grazie ai due contributi critici, che nel titolo riportano entrambi una citazione dalla 'Scena unica' del *Prologo* (cfr. rispettivamente pp. 119 e 121), il primo della stessa Curatrice, «*È giunta l'ora di riaccendere le stelle*»: *il teatro di Guillaume Apollinaire* (pp. 9–31); l'altro, dello studioso di Canterbury, Peter Read, «*Far sorgere la vita stessa*»: *Guillaume Apollinaire drammaturgo* (pp. 271–276) che precede l'*Indice dei nomi* (pp. 177–179) che chiude il volume.

Resta da dire della riflessione che fa Franca Bruera sulla sua traduzione (*A guisa di conclusione*..., pp. 28–31). Non c'è dubbio che "l'idea di dare voce a personaggi destinati a essere rappresentati sulla scena *abbia* sollevato un nugolo di problemi di resa traduttiva" (p. 28). E tra di essi non ci sono soltanto quelli determinati dai "diversi linguaggi che Apollinaire mobilita nella sua drammaturgia" (*ib.*) e "dal dilemma canonico dell'approccio cosiddetto *sourcier* o *cibliste* a seconda che s'intenda privilegiare la lingua d'origine o quella d'arrivo" (*ib.*), secondo la terminologia di Jean-René Ladmiral (cfr. *Sourcier ou cibliste*, 'Traductologiques', Paris, Les Belles Lettres, 2014, ma già in *Sourciers et ciblistes*, "Revue d'estethique", 12 [1986], pp. 33–42, che si può leggere anche in *Sourciers et ciblistes*, a cura di F. Scotto, "Testo a fronte", 13 [1995], pp. 19–35), che però la utilizza in un senso piú sottile: "l'opposition [entre *sourciers* et *ciblistes*], n'est pas entre une fidélité plus ou moins grande, mais entre deux modes de fidélité et, plus précisément, entre deux modes de gestion de la discrépance qui existe entre les langues telles qu'elles se réalisent dans des paroles d'auteurs irréductiblement individués" (*Sourciers et ciblistes*… cit., cap. I, pp. 3–27: 18). Infatti, come ha chiosato bene Georgiana Lungu-Badea nella recensione al volume, "Jean-René Ladmiral ne pose pas *une* question dans le livre et ne livre pas *une* réponse dans son ouvrage" ("Translatione", 7 [2015], pp. 169–173: 172. Corsivo dell'Autrice). Piú semplicemente – si fa per dire – mira a convincere il lettore, che intenda intraprendere il non certo agile cammino del traduttore, ad affidarsi a questo principio: "traduire aussi près qu'on peut et aussi loin qu'il faut" (*Dialectique du littéralisme*, in *Sourciers et ciblistes*… cit., cap. VII, pp. 175–223: 221). C'è anche quello piú raffinato – non del tutto sfuggito all'attenta

Curatrice, se scrive che la sua traduzione mira anche "a sollecitare la creatività di lettori esperti capaci di darle vita sulla scena" (p. 28) – di sapere individuare l'"articolazione scenica 'nascosta' in vari modi nel testo drammatico, nel suo linguaggio *apparentemente* tutto letterario" (A. Serpieri, *Tradurre teatro* [*Shakespeare*]: *la resa linguistica e la trasmissione dell'energia*, in *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, a cura di G. Calabrò, 'Linguistica e Linguaggio. 13', Napoli, Liguori Editore, 2001, pp. 159–172: 160. Corsivo dell'Autore). Comunque, per restare nel campo delle categorizzazioni, di fronte alla resa di un testo teatrale, piú che a quella di Jean-René Ladmiral, forse sarebbe stato meglio partire dalle tre forme di traduzione (*endolinguista*, *interlinguistica*, *intersemiotica*) che offre Roman Jakobson (*Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, 'I fatti e le idee. Saggi e biografie. 153', Milano, Feltrinelli Editore, 1970 [1966[1]; trad. di 1963], cap. IV, pp. 56–64). Perché la traduzione drammatica è sí una "traduzione *interlinguistica*, come tutte le altre… ma anche traduzione delle virtualità *intersemiotiche* cui puntano i dispositivi testuali dell'originale… in quanto deve cercare di inscrivere nel suo linguaggio un *progetto* di trasposizione intersemiotica, consegnando cosí agli operatori teatrali specifici – regista, attori, ecc. – un testo già volto, rivolto, alla scena" (A. Serpieri, *art. cit.*, p. 162. Corsivo dell'Autore). In quelle tre pagine, Franca Bruera offre altresí esempii "di resa traduttiva degli elementi culturali della lingua d'origine" (p. 30) di grande interesse per la maestria che mette in mostra. Proprio questo 'stato di grazia' provoca però una certa delusione, per la mancanza – si può dire totale – di note esplicative al testo che avrebbero permesso, specie agli 'apollinairiani dilettanti' – ma non soltanto a loro! – di godere appieno della restituzione nella nostra lingua di un linguaggio drammatico, che ha pochi eguali, a causa del lussureggiare di espressioni lessicali di difficile decriptazione e delle allusioni frequenti e troppo spesso tutt'altro che facilmente individuabili. Uno stato di cose ben illustrato dagli esempii selezionati. Nel dramma *Les mamelles de Tirésias*, atto II, scena settima, rr. 74–75, Thérèse dice: "Je ramène dans une voiture de déménagement / Le piano le violon l'assiette au beurre", 'Riporto in un furgone da trasloco / Il piano il violino il frigidaire' (p. 152). Franca Bruera, dunque, avendo riconosciuto nell'espressione "assiette au beurre", al di là del suo significato letterale, un'allusione all'omonima rivista satirica pubblicata e molto seguita in Francia negli anni 1901–1912, ha pensato di renderla con "frigidaire", che richiama anch'esso un omonimo periodico, non meno caustico e noto, diffuso in Italia tra il 1980 e il 2008. Il secondo dei tre esempi che la Curatrice offre, è quello rappresentato dal termine *agrache* che compare nell'Atto II del *Mercante di acciughe*, quando *Zidore la Pilule*, "Air: Bonjour, mon ami Vincent" (Apollinaire, *Oeuvres en prose* I… cit. p. 997). 'Sull'aria di *Buongiorno, caro amico Vincent*' (p. 70), cosí comincia "Quand on voit un étranger / Qui n' parl' pas mêm' l'agrache" (ivi), 'Se incontrate uno straniero / Che non parla neanche il grammelot' (ivi). *Agrach/agrache*, sia come sostantivo, sia come aggettivo, è di attestazione rarissima nella letteratura 'alta' (un esempio offre Georges Feydeau, *La Puce à l'oreille* [1914], atto 1, scena quarta) mentre un maggiore suo utilizzo si riscontra nei testi giornalistici, sopra tutto del primo quarto del secolo scorso (cfr., p. es., L. Métivet, *L'agrach qu'elles parlent*, "Le Rire", n°140, 07 ottobre 1905). Il termine sta a significare un tipo di parlata incomprensibile, qualcosa come il *charabia*, con cui s'indica propriamente il francese degli alverniati, perché pronunciano il *s* come *ch*, ma familiarmente un *Kauderwelsch* (cfr. E. Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*. 2., vollstandig neu bearbeitete Auflage, Heidelberg, Carl Winter · Universitätsverlag, 1969, *s. u.*). La resa dunque di *agrache* con 'grammelot', parola pseudofrancese in uso specialmente nel linguaggio teatrale per imitare voci dialettali o straniere senza usare però parole di senso compiuto, è stata felice, perché copre bene il significato del termine francese ed è

certo conosciuta dai destinatari del lavoro, grazie anche all'opera teatrale di Dario Fo. L'ultimo esempio "è quello che scaturisce dalla scelta di tradurre il titolo della *pièce À la cloche de bois* [cfr. Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes* III… cit.., pp. 1007–1116 + 1329 (*Notes*)], che per la 'prima', che si tenne a Stavelot con gli attori del Teatro universitario di Liegi, si dovette attendere il 30 agosto 1990, in *La campana di legno*" (p. 30), invece che "alla chetichella", come richiederebbe il significato proprio della locuzione che incontriamo diverse volte nelle battute di Blanche, come nelle due ultime della scena I: "cette nuit… on déménagera à la cloche de bois" e "un déménagement à la cloche, ce n'est pas un crime!" che correttamente Franca Bruera rende 'questa notte… ce ne andremo insieme alla chetichella', '[un] andarsene alla chetichella non è mica un delitto!' (p. 42) o, nella penultima della scena IV: "J'aide une de mes amies qui déménage à la cloche de bois", 'sto aiutando una mia amica che se ne va alla chetichella' (p. 46). Nell'ultima battuta invece, pronunciata da 'Tous ensemble', prima che cali il sipario, "Tinte, sans bruit, cloche de bois", l'espressione è resa giustamente con 'suona, campana di legno, suona piano' (p. 48), che, per un refuso, compare anche in chiusura di quella precedente di Blanche. La scelta operata trova la sua motivazione nel fatto che, ameno a partire dalla *Ballata della campana di legno* (pp. 44–45), della scena III si fa fitta, "la rete di riferimenti alle campane" (*ib.*) oltre ad altre allusioni che Franca Bruera coglie (cfr. p. 30). *In cauda* una considerazione e un auspicio. La sensibilità e la capacità della Traduttrice ha potuto offrire al lettore italiano un prodotto davvero egregio, che dà "voce al respiro e al carattere dei protagonisti delle scene apollinairiane" (p. 31), in virtú anche della lunga sua frequentazione dell' 'arcipelago Apollinaire'. Tuttavia, com'è bene noto, una traduzione non può mai sostituire l'originale, perché il passaggio da un universo linguistico a un altro segna, sempre e comunque, una degradazione. Convinti, come tutti, di ciò, riteniamo che l'ideale resti: testo originale a sinistra, traduzione a destra e in mezzo il lettore che, attraverso il secondo, cerca di cogliere il piú possibile del primo, avvalendosi anche di un buon apparato di note esplicative che, per un Autore come il nostro, diventa indispensabile. Per questo, ci sia consentito fare voti perché – per dirla con Petronio (45.1) – "quod hodie non est, cras erit"!

This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.