

Synesthesia and Totality in the Theatre of Paul-Napoléon Roinard (1856-1930)

Filippo Bruschi
filippobruschi@hotmail.com

11th December 1891, at Théâtre d'art, the *Cantique des cantiques* ("Song of songs"), based on a idea of Paul-Napoléon Roinard, went on stage. Roinard used the biblical text to create a form of a total theatre, through the stimulation of three of the five senses: music and scents try to concrete the poetry of the Chir ha-chirim. Unfortunately Roinard's career was marked by the folkloric character of this soirée, and most of his dramatic work, as the trilogy *Les Miroirs* (1908), *Le Donneur d'illusions* (1920), *Les Chercheurs d'impossible* (1929), is scarcely known. Yet we find in this trilogy the same synesthetic principles used in the *Cantique*, now included in a more impressive epical play. In this way, Roinard creates a "synthetic theatre", a bridge between the theatrical aesthetics of Symbolism and that of Simultaneism and Futurism.

Sinestesia e totalità nel teatro di Paul-Napoléon Roinard (1856-1930)

di Filippo Bruschi
filippobruschi@hotmail.com

11th December 1891, at *Théâtre d'art*, the *Cantique des cantiques* ("Song of songs"), based on a idea of Paul-Napoléon Roinard went on stage. Roinard used biblical text to create a form of a total theatre, through the stimulation of three of five senses: music and scents try to concrete the poetry of the *Chir ha-chirim*. Unfortunately Roinard's career was marked by the folkloric character of this *soirée*, and most of his dramatic work, as the trilogy *Les Miroirs* (1908), *Le Donneur d'illusions* (1920), *Les Chercheurs d'impossible* (1929), is scarcely known. Yet we find In this trilogy the same synesthetic principles used in the *Cantique* now included in more impressive epical plays. In this way, Roinard creates a "synthetic theatre", a bridge between the theatrical aesthetics of Symbolism and that of Simultaneism and Futurism.

Paul-Napoléon Roinard è conosciuto, almeno dagli specialisti di teatro, soprattutto per la messa in scena, l'11 dicembre 1891, del *Cantico dei cantici* al Théâtre d'Art diretto da Paul Fort: «Nessuna pièce ha più nuociuto - o giovato - alla leggenda del Théâtre d'art», scrive l'indispensabile Jacques Robichez¹. Di questa messa in scena del libro biblico sono infatti passati alla storia tanto il diletterantismo tipico della prima stagione del simbolismo quanto la novità di un ideale destinato a prolungarsi nel XX secolo, quello di un teatro della sinestesia. Anzi, non è sbagliato dire che si tratta forse dello spettacolo sinestetico più famoso del teatro europeo, nonché probabile ispiratore della celebre parodia simbolista nel *Gabbiano* di Cechov. Quanto alle reazioni immediate, se non tutti i giornali si mostrarono sfavorevoli, per una volta Francisque Sarcey trovò buona compagnia ai suoi sarcasmi. Paul Fort scriverà:

Le proiezioni luminose cambiavano di colore ad ogni scena, ritmando, per così dire, gli slanci più o meno caldi della passione e, dall'eliotropo al mughetto, dal bergamotto all'acqua di colonia, nessun profumo fu trascurato. Da tutti i palchi

¹ J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre* (1957), Eurédit, Bordeaux 2011, p. 129. Trad. it. nostra.

superiori della sala, poeti e macchinisti, premevano a più non posso dei vaporizzatori che spandevano delle onde odorose, fin troppo odorose².

Ancora nove anni dopo, in uno studio sulla sinestesia nella poesia simbolista, Victor Ségalen parlerà di « esagerazione » dovuta al tentativo di voler portare la teoria «in scena»³: lo spettacolo di Roinard veniva così classificato nel simbolismo più effimero e pacchiano.

In mancanza di testimonianze iconografiche, si potrà fare riferimento al progetto. Nel primo capitolo di questa «Sinfonia d'amore spirituale in otto capitoli e tre parafrasi» si legge:

PRESENTAZIONE

del verbo: in I illuminata dall'o (bianco)
orchestrazione della musica: in do
del colore: in porpora chiaro
del profumo: incenso⁴

Per ogni capitolo («devises») era previsto un accompagnamento strumentale differente con violini, violoncelli, arpa e organi. L'ottavo capitolo riprende dal do dell'ottava superiore, dopo aver percorso la scala diatonica saltando i semitoni; la scala cromatica avanza, partendo dal porpora, dai colori caldi a quelli freddi (porpora-arancio-verde-blu, ecc.), concludendosi su un viola chiaro che anticipa il ritorno, sempre nell'ottavo capitolo, al porpora (qui «molto chiaro»). La scala vocale procede per chiusura del palato (o-e-i-u) includendo transizioni (i-e, u-e, u-i, i-u) che però non seguono tale logica e ignorando la A, che serve solo a «incurire» l'U della seconda parafrasi. Questa, contrariamente alla prima, merita un'orchestrazione a parte (la terza parafrasi avrà la stessa orchestrazione del terzo capitolo). Per quanto riguarda i profumi, invece, si fa fatica a trovare una logica. Si veda, per esempio, il sesto capitolo:

SOLITUDINE

² P. Fort, *Mes Mémoires, toute la vie d'un poète, 1872-1943*, Flammarion, Paris 1944, p. 36. Tr. it. nostra.

³ V. Ségalen, « Les synesthésies et l'école symboliste », *Mercure de France*, avril 1902, p. 66. Tr. it. nostra.

⁴ P.-N. Roinard, « *Le Cantique des cantiques de Salomon* », *Le Livre d'art* (organe du Théâtre d'art). programme de la première représentation de la saison 1891-1892. Tr. it. nostra.

del verbo: in u-i illuminato dall'o (bianco)
orchestrazione: della musica: in la
del colore: indaco chiaro
del profumo: mughetto (*Ibidem*)

Come si può notare, l'o «illumina» le vocali toniche del capitolo, qui come anche in tutti gli altri capitoli⁵.

Anche se il tatto manca a tale orchestrazione dei sensi, è certo che Roinard, con l'aiuto della compositrice Flamen de Labrely, è qui riuscito a rendere percepibile quello che i poeti suoi ispiratori avevano potuto soltanto evocare. A questo teatro della sinestesia si giunge infatti passando dalle *Correspondances* (1857) baudelairiane, dal sonetto delle vocali (1871 – pubblicato nel 1882) di Rimbaud e dall'«instrumentation verbale» (teorizzata nel *Traité du verbe*, 1886) di René Ghil, testi che registrano un crescendo di scrupolo nell'uso della sinestesia a fini poetici. Anche in campo scientifico, la sinestesia, è al centro di un vivo interesse: fonte di trattati già nel diciottesimo secolo, i principi sinestetici diventano alla moda proprio alla fine dell'Ottocento, grazie agli studi di Francis Galton e di Alfred Binet, oltre a quelli di Albert Cozanet che ispirarono Roinard⁶.

Alle fonti letterarie e scientifiche bisogna aggiungere l'opera totale wagneriana, nella quale musica, dramma e danza -recita il credo di Beyreuth ripreso da molti simbolisti sul finire degli anni ottanta- si trovano riuniti come non accadeva dai tempi della tragedia greca. Di fatto, più che riunire le arti, cosa che l'opera aveva sempre fatto, il dramma wagneriano mirava a fonderle -da qui la sua parentela con un teatro sinestetico. Bisogna tuttavia ricordare che Wagner ricorse alle arti già strutturate nel loro alfabeto, mentre nel caso di Roinard e del suo teatro sintetico sono i sensi di uno spettatore ideale, specchio di un'ipotetica scienza delle associazioni, a

⁵ Essendo in francese le lettere maschili, non è chiaro se il « blanc » tra parentesi dopo la « o » sia sostantivo o aggettivo.

⁶ Cozanet pubblicò il saggio sulla *Correlation des sons et des couleurs* nel 1897. Una sintesi, tuttavia, era già apparsa nel numero di giugno-luglio 1893 degli *Essais d'art libre* (pp. 253-259), diretti dallo stesso Roinard. Questi doveva conoscere le teorie di Cozanet da almeno due anni, visto che, nella premessa all'articolo, afferma di essersi ispirato alla teoria dell'«armonia cromatica» di Cozanet per comporre «l'orchestrazione colorata del *Cantico dei cantici* rappresentata al defunto *Théâtre d'Art*» (Ivi, p. 253. Tr. it. nostra). Cosa afferma in sostanza Cozanet? Una corrispondenza tra alfabeto pittorico e alfabeto musicale, tra linee, ombre e colore da un lato, ritmo, grado melodico e timbro dall'altro.

creare l'alfabeto dello spettacolo. Per questa relazione diretta col pubblico, il *Cantico* anticipa in parte l'estetica dell'*happening*⁷, quale spettacolo che non si riassume alla messa in scena di un testo drammatico e che prevede un rapporto reciproco e aleatorio col pubblico. In tal senso l'uso dei famosi vaporizzatori va al di là della comunque inabituale evocazione olfattiva, per divenire azione che rompe la barriera tra sala e platea, introducendo una dose d'imprevedibilità nello svolgersi della rappresentazione. Fu Roinard consapevole di tali novità? A giudicare dal suo saggio *Néo-dramaturgie*⁸, di poco successivo alla rappresentazione del *Cantico*, è lecito dubitare. Eccetto una lunga digressione in puro stile neo-aristotelico su come debba finire un dramma (ispirata dalla oggi dimenticata *Fin des Dieux* d'Henri Mazel, 1892), vi si trovano appena un paio di dichiarazioni teoriche, per altro simili a tante altre rilasciate in campo simbolista⁹. Come Schuré, Dujardin o Jarry, Roinard crede che il teatro possa ritrovare la propria centralità politica, il proprio carattere «supremo», protendendosi verso un'*ousia* situata al di là della realtà sensibile, capace, quale che sia il suo nome (Anima, Essere, Idea), di esprimere l'essenza umana. In *Néo-dramaturgie*, come in altri suoi testi, Roinard attribuisce a tale assoluto il nome di Sogno («Rêve»)¹⁰; non fa invece alcun cenno al procedimento sinestetico. Del resto, trentasei anni dopo, nelle note ai *Chercheurs d'impossible*, quando vorrà spiegare il termine «sintetico» col quale ha sempre definito il proprio teatro, a parte ribadire che la sintesi è un modo di rappresentare la totalità umana¹¹, Roinard si limiterà a difendere la propria tecnica «sinfonica» di

⁷ Cfr. M. Fleischer, "Incense & decadents., Symbolist theater use of scents", *The senses in performance*, (ed. by S. Banes, A. Lepecki), Routledge, New York and London 2007, pp. 110-113.

⁸ P-N. Roinard, « Néo-dramaturgie », *Essais d'art libre*, janvier 1893, pp. 285-291.

⁹ Sappiamo che il termine simbolista è generico, ma ci sembra poter essere applicato al teatro di Roinard. Diverso il caso della poesia, che i toni spesso narrativi e gli scenari sociali descritti avvicinano più al naturalismo che al simbolismo.

¹⁰«L'arte di cui si prepara l'avvento a teatro attiene soltanto al sogno, all'unico sogno che ci *astrae* e ci rende identici all'eternità» (P-N. Roinard, "Néo-Dramaturgie", cit. , p. 297. Tr. it. nostra).

¹¹ In quanto «sintesi dell'intima sofferenza degli uomini e controcanto al *Donneur d'illusions*», che da parte sua è una «sintesi degli amori, di tutti gli amori». (Tr. it. nostra). Cfr. *infra*, nota 25.

versificazione¹². Lacune teoriche tanto più sorprendenti se pensiamo alla fedeltà sempre mostrata da Roinard verso gli ideali sinestetici della giovinezza, sviluppati nella trilogia formata da *Les Miroirs* (1908), *Le Donneur d'illusion* (1920) e il già citato *Chercheurs d'impossible* (1929).

Per quanto possa sembrare tangente alla questione sinestetica, è fondamentale sottolineare come, in ognuno di questi tre drammi, Roinard abbia iscritto una metafora della società e del ruolo rivoluzionario che il poeta, opponendosi alla trilogia religione-finanzia-giustizia, dovrebbe occuparvi. La sinestesia partecipa a questo programma rivoluzionario. Lo si capisce sfogliando gli strati della teoria di Roinard (disseminata tra saggi, interviste, poesie) e cogliendo il legame, a prima vista incongruo -ma non per la maggior parte dei simbolisti-, tra tentativo di superare il materialismo immanente e necessità di un cambiamento sociale. Solo il raggiungimento del Sogno, infatti, permette di far esplodere la società dell'oppressione e dello sfruttamento; e il sogno, l'infinito estetico, può essere raggiunto solo attraverso il risponderci di tutti i sensi, come scriveva già Baudelaire nell'ultimo verso delle *Correspondances* e come ripeterà, *mutato verbo*, Rimbaud nella *Lettre du voyant*. In tal senso che Roinard nel *Cantico* abbia seguito più o meno fedelmente la teoria di Albert Cozanet è di importanza relativa: per quanto non privo d'idee interessanti, l'articolo di Cozanet manca di quel fine ultimo, tendenzialmente mistico, che solo poteva giustificare il mescolarsi dei sensi agli occhi di Roinard, farne una visione del mondo e non un semplice gioco combinatorio.

Quanto a definizioni teoriche, è allora più significativo il termine «sintetista» che Roinard glissa in una recensione a *L'Inquiétude* de Perrin et Couturier, andato in scena nel 1894 al Théâtre Libre¹³. Nell'articolo, lo scrittore invita Antoine ad abbandonare un naturalismo ormai logoro a favore dei nuovi autori «sintetisti»¹⁴. Di una corrente di autori teatrali con questo nome ignoriamo l'esistenza: Roinard voleva forse alludere con tatto

¹² «Così, a volte, in quanto melodista, e soprattutto sinfonista, l'autore si sforza di raggiungere una più vasta sintesi, aspira, senza dubbio invano, a questa chimera: l'impeccabilità» (P-N. Roinard, "Notes", *Chercheurs d'impossible*, Figuière, Paris 1929, p. 199. Tr. it. nostra).

¹³ Nella rubrica «Théâtres», *Essais d'art*, janvier 1894, pp. 288-289.

¹⁴ «Synthétistes». Ivi, p. 289.

alla propria persona? Il termine, ci pare, è un *hapax* nei suoi scritti, ma è bene ricordare che Roinard fu pittore e che il termine sintetisti è generalmente associato alla pittura. Apparso per la prima volta nel 1877, per distinguere gli impressionisti scientifici da quelli naturalisti (Monet, Renoir, Pissarro), il sintetismo definisce l'estetica di Gauguin e di quegli artisti (Emile Bernard, Paul Serusier, Meyer de Hann - ma potremmo aggiungervi Bonnard, Denis, Ranson e Vuillard) in seguito definiti, cloisonnisti, simbolisti, Nabis, nome col quale passeranno nei manuali. Sappiamo che alcuni di questi pittori (Bernard, Denis, Ranson, Vuillard) collaborarono alle scenografie del Théâtre d'Art e poi del Théâtre l'Oeuvre. Forse, nel 1893, Roinard pensava di trovare un equivalente teatrale dei loro principi pittorici, che non sono poi facilmente definibili, tanto più che i Nabis stessi non offrono un panorama omogeneo. Da un lato c'è il quadro-manifesto del movimento, *Il Talismano* di Sérusier; dall'altro, ad esempio, la *Visione dopo il sermone* del caposcuola Gauguin, da un lato il mescolarsi delle cose nella soggettività, dall'altro il loro stagliarsi con una nitidezza ugualmente polemica col mimetismo ottico degli impressionisti. A quale delle due ipotesi pensava Roinard all'inizio della sua carriera di drammaturgo sinestetico? Faceva davvero una distinzione tra queste due correnti? In mancanza di risposte certe, potremmo sintetizzare brutalmente dicendo che il *Cantico* si avvicina più al *Talismano* e le opere successive di Roinard, come vedremo, al cloisonnismo della *Visione dopo il sermone*. Al di là di queste ipotesi comparative, quello che conta è però il desiderio di totalità che accomuna il teatro di Roinard e le opere dei Sintetisti-Nabis. Come scriverà Maurice Denis citando Serusier: «La sintesi [...] consiste nel fare rientrare tutte le forme nel piccolo numero di forme che siamo capaci di pensare»¹⁵.

Anche i Nabis, o almeno la maggior parte di essi, vedevano nel confondersi dei sensi il passaggio verso un al di là, che però, nel loro caso, a differenza di Roinard, assumeva spesso sfumature religiose. Ma, in quel contesto storico e culturale, in pieno rigetto del Positivismo, dire Sogno o Dio non era forse la stessa cosa, almeno da un punto di vista estetico-filosofico?

¹⁵ M. Denis, *Théories, 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Bibliothèque de l'Occident, Paris 1912, p. 171. Tr. it. nostra.

In entrambi i casi si trattava di un'entità posta al di là della materialità quotidiana e esperibile solo mediante una visione soggettiva e deformante della materia.

Ritorniamo all'indomani del *Cantico*. In un'altra recensione apparsa negli *Essais*¹⁶, Roinard biasima la povertà di mezzi a disposizione dal Théâtre d'Art per la realizzazione del *Cantico*, considerandola come prima responsabile del fatto che la serata sia scaduta a semplice curiosità. Da qui la lunga attesa di una regia ideale, tanto più necessaria perché nel frattempo Roinard aveva pubblicato i ben più ambiziosi *Miroirs*¹⁷. L'armamentario sinestetico vi è molto più ricco che nel *Cantico*, includendo pietre, fiori e frutta, tutti associati, al pari dei profumi, a uno stato mentale o a un sentimento. Per raggiungere tali effetti, come nel 1893, Roinard si avvale abbondantemente delle proiezioni:

Orchestración dell'atmosfera simbolica

Musica della Glossa : Solenne

Proiezione sulla scenografia : arancio fiammeggiante

Proiezione sui costumi : Malva rosseggiante

Fiore : Girasole (Protezione)

Piere preziose : Ametista (Umiltà)

Profumo : Incenso (Pietà)

Frutto : Arancia (Desiderio)¹⁸

Sebbene, nella *Nota al testo*, Roinard affermi, con audacia, che «esiste un'ottava d'odore come un'ottava musicale»¹⁹, quindici anni sembrano avere smussato il rigore scientifico delle teorie di Cozanet. Così, in una lettera a Daniel Rogérie, autore delle musiche dei *Miroirs*, Roinard precisa che la sua teoria degli odori e dei suoni non nutre velleità scientifiche, limitandosi a considerare le proprie orchestrazioni come «accessori fantasiosi e lussuriosi destinati solo ad abbellire i quadri scenici»²⁰. La sua fonte d'ispirazione sono

¹⁶ Recensione alla *Belle au bois dormant* di Bataille et Humière. *Essais d'art*, juillet 1894, p. 116.

¹⁷ In realtà *Les Miroirs*, al tempo considerato il capolavoro di Roinard, furono iniziati prima del *Cantico*, conclusi nel 1896 e pubblicati solo dodici anni più tardi. Il loro ciclo si concluse nel luglio 1918, quando la compagnia *Art e liberté* di Autant e Lara ne diede parziale lettura all'Atelier Jane Rosnay.

¹⁸ P-N. Roinard, *Les Miroirs*, La Phalange, Paris 1908, p. 23. Tr. it. nostra.

¹⁹ P-N. Roinard, "Lettre au compositeur Daniel Rogérie", Ivi p. 222. Tr. it. nostra.

²⁰ Ivi, p. 226.

ora le cattedrali gotiche in cui musica e luci servono piuttosto ad arricchire «la struttura»²¹. Tale ripiego verso il decorativo non significa tuttavia che gli ornamenti non raccontino la sostanza (Roinard scrive che fisionomia e costumi contribuiscono a svelare le « anime»²² dei personaggi) né rimettere in discussione che la corrispondenza dei sensi sia funzionale all'evocazione dell'infinito²³ e della totalità²⁴.

La costruzione drammaturgica dei *Miroirs*, ben più elaborata di quella frammentaria del *Cantico*, potrebbe fare pensare che Roinard si sia allontanato dall'idea di un teatro dell'*happening* per ripiegare su un più tipicamente simbolista teatro letterario, dalle didascalie tanto sontuose quanto difficili da concretare. Una recensione di Apollinaire alla lettura parziale della *pièce* fatta dalla compagnia *Art e Liberté* nel luglio 1918 sconfessa tale ipotesi e conferma la volontà di Roinard di essere autore totale, quasi il *performer* del proprio teatro: «l'autore aveva dipinto le scenografie simboliche ed era presente in sala vaporizzando il pubblico coi profumi indicati nel testo. E questo fu, crediamo, l'unico concerto di profumi che abbia mai avuto luogo»²⁵. Sull'opera successiva il *Donneur d'illusions*²⁶, di cui fu data lettura alla Maison des étudiants il 23 marzo 1919 (tra gli attori: Louise Lara e Suzanne Méthivier), non si hanno recensioni che testimonino di simili imprese; d'altronde l'opera comporta un passo indietro dei principi sinestetici, essendo priva di qualsiasi accenno a profumi e vaporizzatori. Certo, le didascalie pullulano di effetti fotici e cromatici²⁷, una

²¹ P-N. Roinard, "Orchestration de l'ambiance symbolique", Ivi, p. 225. Tr. it. nostra.

²² Ivi., p. 226.

²³ «Prima glossa: [...] tutti questi flutti di Fatti che c'investono in masse disparate senza alcun legame apparente/che non siano profumi e colori nell'infinita/e totale sinfonia/della Vita». (P-N. Roinard, *Les Miroirs*, cit., p. 22).

²⁴ «Specchio di Tutto che è il mio dramma», P-N. Roinard, "Orchestration de l'ambiance symbolique", cit., p. 224.

²⁵ Apollinaire si firma « L'écolâtre ». "Echos et on dit des lettres et des arts", *L'Europe Nouvelle*, 27/07/1918, p. 1396. Tr. it. nostra.

²⁶ «Pièce scritta ben prima della guerra». P-N. Roinard, "Dédicace a Henri Strentz" (1916), *Donneur d'illusions. Synthèse de l'amour, de toutes les amours. Féerie tragique en 3 parties, 5 actes, 20 tableaux, 2 chœurs récités en vers et en prose rythmée*, Imprimerie de Coeurde-roy, Neufchâtel-en-Bray 1920, p. 11. Tr. it. nostra.

²⁷ «La nuvola a destra prende la forma di un volo di colombe dalle ali incrociate in mezzelune bianche e bluastre, dalle zampe e dai becchi dorati. La nuvola cade e quasi sparisce dietro i cespugli fioriti al centro della scena, poi si trasforma in un volo di corvi che si perde a sinistra, sotto il celetto». (P-N. Roinard, *Donneur d'illusions*, cit., p. 195. Tr. it. nostra).

battuta musicale in due quarti è iscritta nel testo, ma si resta nel decorativo. Roinard appare timoroso di varcare il confine tra sensismo e sinestesia.

La tendenza alla profusione visiva caratterizza anche *Les Chercheurs d'impossible* (di cui fu data lettura il 6 maggio 1928 nella sala di *Art et action*, ancora con Louise Lara e Suzanne Méthivier) e torna anzi a unirsi con un desiderio di ricorrere a quattro sensi dello spettatore e fare della sinestesia un elemento, quando non un corrispettivo, dell'opera totale. Eppure anche nei *Chercheurs* il ricorso alla sinestesia è meno convinto che nel *Cantico* e nei *Miroirs*, al punto da essere confinato nei due interludi «coreografici» che formano il quarto atto. Ecco come inizia il primo :

ORCHESTRAZIONE E MESSA IN SCENA DELL'INTERLUDIO
FASE 1

Musica di ronda (in sordina e dalle quinte) che si gonfierà in un crescendo fino al concludersi della fase.

Profumo: viola alba

Proiezione luminosa di nubi malachite su un cielo opalescente mentre che fugge da glauchi ocelli delle paludi una danza spettrale di brume²⁸.

Resta insomma l'impressione, come già nei *Miroirs*, che il ricorso a più sensi dello spettatore sia più decorativo che strutturale, più simile, tornando a paragoni pittorici, alla tersa *Visione dopo il sermone* di Gauguin che al mescolarsi di linee e colori nel *Talismano* di Sérusier.

Les Chercheurs d'impossible concludono la carriera teatrale di Roinard. Questa fu senza dubbio marcata, per non dire marchiata, dalla serata dell'11 dicembre 1891, che, per volontà di molti simbolisti desiderosi di smarcarsi dai peccati di gioventù, si caricò col tempo di una crescente aurea goliardica. Essa nocque senza dubbio alla fama di Roinard, impedendo ai critici di vedere che in fondo il *Cantico* era solo il primo prodotto di una poetica che non rinnegò mai interamente se stessa. Tale poetica non si caratterizzò solo per il ricorso alla sinestesia ma anche per la volontà di creare un'opera d'arte capace di arricchirsi di tutti mezzi espressivi, compresi i più moderni (proiezioni cinematografiche, proiezioni luminose,

²⁸ P-N. Roinard, *Chercheurs d'impossible. Contre-partie du "Donneur d'illusions", féerie tragique, 5 actes, 11 tableaux, en vers*, Figuière, Paris 1929, p. 149. Tr. it. nostra.

uso di musiche registrate), come emerge anche dalla lettura dei testi meno noti di Roinard (*La Légende rouge, La Ronde des fleurs*)²⁹. Per questo suo aspetto, l'opera drammatica di Roinard può essere considerata un ponte tra il teatro simbolista del verbo e il teatro della materialità scenica proprio di certe avanguardie, come il Simultaneismo e il Futurismo. Non a caso Roinard tornò a essere parzialmente rappresentato grazie a *Art e Liberté* – dal 1919 *Art e Action* –, la compagnia che per prima rappresentò questi due gruppi d'avanguardia sulle scene francesi. Scelta di cartellone dalla quale forse non fu estraneo lo stesso Roinard, giacché faceva parte del comitato fondatore di *Art et Action*. Questo non significa fare di Roinard l'ideologo nascosto delle regie di Autant e Lara, tanto più che, negli archivi di *Art et Action*³⁰, quale teorico della sinestesia, il poeta occupa un posto affatto marginale, soprattutto rispetto a René Ghil e Georges Polti.

È tuttavia innegabile che tracce di «roinardismo» si trovino in Henri Barzun³¹, che fu l'autore drammatico più importante del Simultaneismo e della prima fase di *Art e Action*. Il suo *Hymne des forces*, caratterizzato da cori di sapore roinardiano-simbolista, è sottotitolato «synthèse dramatique». La terza parte di questa trilogia ha per titolo “L'Universel”, e Barzun la definisce attraverso due parole-chiave del teatro di Roinard: «sintesi» e «totalità» («Synthèse psychologique totale»).

Ancora più interessante è notare come termini propri al teatro di Roinard, quali «sintesi», «atmosfere» o «fasi», siano ripresi dal teatro futurista. Se il primo termine non appartiene specificamente a Roinard, egli fu probabilmente il primo a cercare di adattarlo a teatro, ben prima di Marinetti, che da parte sua seppe conferirgli un significato meglio definito.

²⁹ Entrambe scritte nel 1921. La prima si apre e chiude con una proiezione cinematografica e ricorre abbondantemente alla musica. La seconda, un balletto/mimodramma, porta già inscritta nel nome il desiderio di una collaborazione tra le arti. A testimonianza del suo interesse per la tecnologia e per le sue possibilità di amplificare la parola poetica, Roinard volle che al suo funerale un disco trasmettesse una lettura fatta dallo stesso poeta della sua poesia più famosa: *Fidèle souvenir*. I necrologi testimoniano che il fatto suscitò un certo scalpore.

³⁰ Vedi *Catalogue de la collection Art et action* (redatto da M. e Mme Autant-Lara e Akakia –Viala, 1952) e M. Corvin, *Le Laboratoire de théâtre Art et Action*, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille, Lille 1973.

³¹ Barzun stesso definisce Roinard “précurseur” (“Revue de la quinzaine”, 1-11-1913, p. 615, in *Recueil factice d'article de presse sur Paul-Napoléon Roinard*).

Inoltre, conoscendo la prolungata giovinezza simbolista di Marinetti, non è assurdo pensare che la ricerca sinestetica del contatto con il pubblico, una costante nei manifesti futuristi, sia debitrice in qualche modo della messa in scena del *Cantico*, con il famoso fumo delle sigarette del *Teatro di varietà* a prendere il posto dei profumi vaporizzati come collante tra scena e platea. Non a caso, quando, al principio degli anni 1920, Marinetti vorrà rinnovare rispetto alle regie di *Art et Action*, dovrà ricorrere al tatto, l'unico senso che Roinard non aveva osato mettere in scena – o su carta³².

Più precisamente, possiamo osservare come fin negli ultimi manifesti del teatro futurista si trovi traccia degli ideali propri al teatro di Roinard, delle sue parole chiave, dei suoi gesti fondanti. Così, nel *Teatro totale*, manifesto del 1933, l'eponimo desiderio di totalità si sposa con un teatro «Sintetico, polisensazionale [...] olfattivo tattile rumorista», dotato di «profumatoio a tastiera i cui odori sono ogni volta cancellati da speciali aspiratori»³³. Un anno dopo, nello *Spettacolo nella vita morale dei popoli*, Marinetti userà di nuovo termini perfettamente roinardiani, chiedendo al teatro di essere «una sintesi della vita trasfigurata nel sogno»³⁴. Siamo in piena fioritura dei totalitarismi e delle utopie estetiche che li scortarono, un tempo che sembra molto lontano dalla serata del *Cantico*, dal suo diletterismo e anarchismo *fin de siècle*; eppure la vita e la carriera di Roinard, conclusesi pochi anni prima dell'ultimo manifesto marinettiano, mostrano che questa distanza è forse meno grande di quanto possa sembrare. Osiamo dirlo: qualcosa di quella serata continua a vivere in molto teatro dell'oggi.

³² F.T. Marinetti, *Il tattilismo*: manifesto futurista letto al Théâtre de l'Oeuvre (Parigi), all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna (Ginevra), e pubblicato da "Comoedia", gennaio 1921, Direzione del movimento futurista, Milano, 1921.

³³ F.T. Marinetti, «Il Teatro totale» (1933), *Teatro*, II, a cura di J.-T. Schapp, Mondadori, Milano, 2004, p. 776.

³⁴ F.T. Marinetti, «Lo spettacolo nella vita morale dei popoli» (1934), *ivi*, p. 780.