

*Cento Primavera*

Ferocità e feracità  
del *Sacre du Printemps*

*a cura di*

Nicoletta Betta e Marida Rizzuti



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

© 2014

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.  
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria  
tel. 0131.252349 fax 0131.257567  
e-mail: edizioniellorso@libero.it  
<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di ARUN MALTESE (bear.am@savonaonline.it)

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41*

ISBN 978-88-6274-546-8

## Una rosa per Stravinskij\*

di Franca Bruera

*C'est pourquoi sur un socle où signaient vos amours  
Je sculpte en rêve Igor ton audible statue  
Au milieu des poisons d'une jungle qui tue  
Ceux qui n'entendent pas la langue des tambours*

Jean Cocteau<sup>1</sup>

Per rendere omaggio al *Sacre du Printemps*, di cui il presente volume celebra il centenario della prima rappresentazione, l'immagine della rosa è forse tra le più adeguate: emblema di rigenerazione e fertilità, la rosa è parte integrante di quel processo di «sublime montée de la nature qui se renouvelle»<sup>2</sup> che Stravinskij ha riprodotto attraverso la propria originale lettura «dal di dentro»<sup>3</sup> della primavera. In verità, molto prima di noi – cent'anni prima di noi – fu Guillaume Apollinaire a offrire a Stravinskij una rosa, in occasione della pubblicazione del *Manifeste de l'Antitradition futuriste* redatto tra il 20 e 29 giugno 1913,<sup>4</sup> ovvero un mese più tardi, circa, della prima rappresentazione del *Sacre du Printemps* a Parigi, avvenuta, come è noto, il 29 maggio dello stesso anno.

\* A Liana, Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa, per te.

<sup>1</sup> JEAN COCTEAU, *Hommage à Igor Stravinski*, in ID., *Œuvres poétiques complètes*, a cura di Michel Décaudin, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 950.

<sup>2</sup> DOMENICO DE PAOLI, *Igor Strawinsky*, Torino, Paravia, 1934, p. 51.

<sup>3</sup> ROMAN VLAD, *Strawinsky*, Torino, Einaudi, 1973<sup>2</sup>, p. 52.

<sup>4</sup> Il manifesto reca in calce la data del 29 giugno 1913, ma è stato redatto in parecchi giorni. Sulla genesi del Manifesto e la cronologia degli avvenimenti che ne hanno accompagnato la stesura, rinviamo a GUILLAUME APOLLINAIRE, *Lettere a F. T. Marinetti con il manoscritto del manifesto ANTITRADIZIONE FUTURISTA*, a cura di Pasquale Aniel Jannini, Milano, Al-l'insegna del Pesce d'Oro, 1978 e a BARBARA MEAZZI, *Le Manifeste de l'Antitradition futuriste: Apollinaire et le Futurisme*, in *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, a cura di Michel Décaudin e Sergio Zoppi, «Quaderni del Novecento francese», 17 (1997), pp. 139-166.

Pubblicato il 3 agosto 1913 sul «Gil Blas», con una breve presentazione di André Salmon, tradotto in italiano e successivamente presentato il 15 settembre ai lettori della rivista fiorentina «Lacerba», il Manifesto rispecchia in maniera alquanto fedele i legami sempre molto controversi tra l'avanguardia parigina e quella italiana, o meglio milanese. A quell'epoca, per dirla con le parole di Marinetti, il Manifesto rappresentava «un solido ponte originale predisposto all'incontro tra le due avanguardie»;<sup>5</sup> e, sempre nel solco della metafora floreale apollinairiana, si diffondeva a macchia d'olio presso la cerchia dei giovani sperimentatori italiani. Scriveva infatti ancora Marinetti a Soffici,

Troverai forse [nel *Manifeste de l'Antitradition futuriste*] alcuni nomi non degni delle rose; ma con Apollinaire caddi finalmente d'accordo per considerazioni pratiche che ti spiegherò a voce [...]. Se scrivi ad Apollinaire copriilo di rose, perché le merita.<sup>6</sup>

E così fu, giacché Soffici non tardò a indirizzare al poeta francese parole d'encoraggio per la redazione di un Manifesto a suo dire «génial»,<sup>7</sup> all'origine della grande fortuna di Apollinaire in Italia durante gli anni della Grande Guerra: «Vous ne vous imaginez peut-être pas assez combien votre nom est répandu en Italie»,<sup>8</sup> scriveva Alberto Savinio al poeta, anche in seguito alle polemiche sulla paternità del modernismo e dello stile simultaneista che proprio a partire dall'estate del 1913 alimentavano il dialogo sempre fecondo tra le avanguardie francesi e italiane.

Al di là degli incontri e degli scontri in merito alla priorità – francese o italiana? – nel campo del rinnovamento artistico e letterario di quegli anni, è interessante soffermarsi sul Manifesto apollinairiano e cercare di individuare le motivazioni che hanno indotto il poeta a inserire nella “rosa” degli eletti il nome di Stravinskij. Va innanzi tutto premesso che l'*Antitradition futuriste* si allinea alle modalità di scrittura ‘pamphletaria’ futurista perché concepita, in quel preciso momento, in funzione della costituzione di un grande movimento europeo d'avanguardia, come la maggior parte della corrispondenza che Apollinaire ha intrattenuto in quel periodo con gli Italiani ha dimostrato.<sup>9</sup> Che il documento si faccia portavoce

<sup>5</sup> Lettera di Filippo Tommaso Marinetti ad Ardengo Soffici, 1 agosto 1913, in *Archivi del Futurismo*, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma, De Luca, 1959-1962, p. 255.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Lettera di Ardengo Soffici a Guillaume Apollinaire, in *Guillaume Apollinaire, 202, boulevard Saint Germain - Paris*, a cura di Lucia Bonato, Roma, Bulzoni, 1991, vol. I, p. 73.

<sup>8</sup> Lettera di Alberto Savinio a Guillaume Apollinaire, del 24 dicembre 1916, in *Guillaume Apollinaire, 202 boulevard Saint Germain - Paris*, a cura di Franca Bruera, Roma, Bulzoni, 1991, vol. II, p. 69.

<sup>9</sup> Rinviamo a entrambi i volumi sopra citati in nota 7 e 8, e al volume FRANCA BRUERA, *Apollinaire & C.*, Roma Bulzoni, 1991.

di segni di irriverenza nei confronti dei futuristi o al contrario di segnali di intesa, non è importante in questa sede;<sup>10</sup> quel che invece ci preme sottolineare, è il forte internazionalismo che pervade il documento, quasi a voler rimarcare l'importanza di una visione europea, in particolare, della sperimentazione primonovecentesca che, indipendentemente da criteri di contiguità affettiva o culturale, non escludesse dal palcoscenico internazionale delle Avanguardie alcuna delle proposte più audaci e più aggressive della coeva generazione di artisti, musicisti e letterati.

Anello di congiunzione di movimenti e tendenze diverse di quell'anno di grazia che è stato il 1913, il Manifesto accoglie le soluzioni tecniche ed espressive avanguardistiche più diffuse del momento e si fa portavoce delle coeve istanze di rinnovamento attraverso l'enumerazione dei principali movimenti d'avanguardia. Prevede un atteggiamento di “distruzione”, protesta e negazione di stilemi, tradizioni e strutture portanti – tra le quali l'orchestra – e annuncia al contempo una fase di “costruzione”, in cui vengono schematizzati modalità e metodi di rinnovamento estetico e poetico: musicalmente parlando, il Manifesto suggerisce percorsi di ricerca orientati all'approfondimento della «musique totale» e della futuristica «art des bruits», quali modelli di «continuité / simultanéité / en opposition / au / particularisme / et à la / division». L'ultima pagina del documento prevede sempre in linea con le coordinate di distruzione e costruzione, l'attribuzione di una «mer...de» musicale a un fitto elenco di artisti e letterati, tra cui compositori quali Wagner e Beethoven e, contestualmente, l'omaggio di una «rose» a un altrettanto folto pubblico di autori tra i quali compare Igor' Stravinskij, sola presenza musicale insieme ai compositori futuristi.<sup>11</sup>

Tutti coloro a cui è destinata la rosa sono direttamente legati a uno dei movimenti elencati in apertura del Manifesto o a una delle soluzioni sperimentali citate da Apollinaire e a essi connesse; ciascun autore è protagonista della vita artistica di quegli anni o, ancor più precisamente, di quell'anno 1913 così tanto denso di soluzioni artistico-letterarie sorprendenti: in ambito musicale, va ricordato il *Manifesto della pittura dei suoni dei rumori e degli odori* di Carlo Carrà, pubblicato l'11 agosto, o ancora *L'arte dei rumori* di Luigi Russolo, risalente all'11 marzo dello stesso anno. In generale, il 1913 è un anno particolarmente fecondo per le Avanguardie storiche, poiché prevede la pubblicazione di numerosi manifesti quali per esempio, in Italia, il *Manifesto del controdolore* di Aldo Palazzeschi, *Distruzione della sintassi; L'immaginazione senza fili e le parole in li-*

<sup>10</sup> Rinviamo in particolare a PASQUALE ANIEL JANNINI, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, Roma, Bulzoni, 1979.

<sup>11</sup> *Manifeste de l'Antitradition futuriste*, in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes II*, a cura di Pierre Caizergues e Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1991, pp. 937-939.



MER . . . . . DE . . . . .

aux

Critiques  
Pédagogues  
Professeurs  
Musées  
Quattrocentistes  
Dixseptièmesièclistes  
Ruines  
Patines  
Historiens  
Venise Versailles Pompei Bruges Oxford Nuremberg Tolède Bénarès etc.  
Défenseurs de paysages  
Philologues

Essayistes  
Néo et post  
Bayreuth Florence  
Montmartre et Munich  
Lexiques  
Bongoutismes  
Orientalismes  
Dandysmes  
Spiritualistes ou réalistes (sans sentiment de la réalité et de l'esprit)  
Académismes

Les frères siamois,  
D'Annunzio et Rostand  
Dante Shakespeare Tolstoj Goethe  
Dilettantismes merdoyants  
Eschyle et théâtre d'Orange  
Inde Égypte Fiesole et la théosophie  
Scientisme  
Montaigne Wagner Beethoven Edgard Poe  
Walt Whitman et Baudelaire

ROSE

aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauvuin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derème Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.

PARIS, le 29 Juin 1913, jour du Grand Prix, à 65 mètres au-dessus du Boul. S.-Germain

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE  
Corso Venezia, 61 - MILAN

GUILLAUME APOLLINAIRE.

(202, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS)

Guillaume Apollinaire, *Manifeste de l'Antitradition futuriste*, 29 giugno 1913

bertà, *Il Manifesto del teatro di Varietà* di F. T. Marinetti, in concomitanza con la fondazione da parte di Giovanni Papini della rivista «Lacerba». Parallelamente in Francia Blaise Cendrars diffonde la sua celebre *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* insieme a Sonia Delaunay, che ne illustra i contenuti, mentre Apollinaire pubblica la sua prima raccolta di versi *Alcools*. Albert Gleizes e Jean Metzinger, sempre nel 1913, propongono il manifesto *Du Cubisme* e Marcel Duchamp presenta a Parigi il suo primo *ready-made*, *Roue de bicyclette*, «une ouverture sur autre chose que la vie quotidienne».<sup>12</sup>

Proprio in questo clima di euforia creativa, Igor' Stravinskij assiste all'esecuzione del suo *Sacre du Printemps*, conoscendo uno straordinario successo di pubblico attraverso quello che è stato definito come il più «memorabile scandalo che la storia della musica abbia mai registrato».<sup>13</sup> Apollinaire non pare prestare particolare attenzione all'evento; così come si può supporre che non abbia neppure assistito alla prima rappresentazione dell'opera. Ne fornisce una prova anche il fatto che nella sua prolifica attività di giornalista e critico sempre attento a ogni forma di innovazione artistica, non si riscontra alcuna traccia dell'esecuzione del *Sacre*. Eppure da anni ormai, e in particolar modo proprio nel corso del 1913, Apollinaire stava lavorando nella direzione di uno sperimentalismo ispirato a un'idea di poesia da intendersi come officina linguistica e artistica, come vera e propria architettura capace di grandi trasformazioni: al 1913 risale infatti la pubblicazione di *Alcools*, i cui versi sono il frutto di una ricerca che coniuga l'antico e il moderno attraverso lo studio di nuove forme che si ottengono attraverso la scomposizione e ricomposizione dell'oggetto artistico. «A la fin tu es las de ce monde ancien / Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin / Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine / Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes» recitano i primi versi di *Zone*,<sup>14</sup> esprimendo una percezione del reale non più lineare e armonica, ma frammentaria e simultanea. Sempre all'anno 1913 risalgono inoltre le sue *Méditations esthétiques*, *Les Peintres cubistes*, in cui il poeta tenta una definizione di Cubismo: assenza di soggetto vero e proprio, senso dell'osservazione a discapito dell'imitazione della natura, sono gli assi principali della sua riflessione attorno al Cubismo,<sup>15</sup> corredata da medaglioni dedicati a Picasso e ad altri pittori coevi.

<sup>12</sup> ANDRÉ GERVAIS, *Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes*, «Cahiers du MNAM» n° 30 (inverno 1989), pp. 59-80.

<sup>13</sup> R. VLAD, *Stravinsky* cit., p. 51.

<sup>14</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *Zone*, in *Alcools*, in ID. *Œuvres poétiques*, a cura di Marcel Adéma e Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1959, p. 39.

<sup>15</sup> Rinviamo a *Méditations esthétiques, Les peintres cubistes*, in ID., *Œuvres en prose complètes II*, a cura di Pierre Caizergues e Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1991, pp. 5-52.

Tutto ciò accadeva nel marzo-aprile di quel 1913, che avrebbe portato contemporaneamente Stravinskij a spianare la strada a una nuova idea di musica in cui il mesciamento di tradizione e invenzione, di ordine e avventura – per far uso di una terminologia tutta apollinairiana<sup>16</sup> – fosse prioritario: nel *Sacre du Printemps*, la Russia della tradizione pagana festeggia infatti l'esplosione della primavera in un contesto di sperimentazione coreografica e musicale molto vigoroso, nel quadro di una ricerca in cui la musica è un ordine raggiunto che sorregge il presente dell'uomo. «La musica è il solo dominio in cui l'uomo realizza il presente»,<sup>17</sup> ha scritto Stravinskij nelle sue memorie, sottolineando quanto a causa dell'incompletezza della sua natura l'uomo sia destinato a «subire il trascorrere del tempo – delle sue categorie del passato e dell'avvenire – senza poter mai rendere reale, e pertanto stabile, quella del presente». <sup>18</sup> Se alla riflessione inerente il tempo affianchiamo l'importanza dell'articolazione ritmica che imprime un dinamismo sfrenato all'opera sostituendosi al tradizionale dettato discorsivo del discorso sonoro, non sarà difficile reperire motivi di convergenza estetica e poetica con l'Apollinaire di *Alcools*. Infatti, quanto al tempo, il gioco di giustapposizione tra passato e presente che caratterizza la raccolta di versi è quel che consente al poeta di riattivare il ricordo del passato vivendolo come se fosse presente: ne sia un esempio il presente dell'enunciazione di *Zone*, un tempo grammaticale in costante movimento perché testimone sia del poeta che cammina tra le vie di Parigi, sia del passato e dei ricordi del poeta stesso, ovvero del tempo vissuto che trova una sua collocazione nel presente della formulazione poetica.<sup>19</sup>

Che il rapporto dell'uomo con il tempo abbia assunto le caratteristiche di metafora ossessiva e mito personale per l'Apollinaire di *Alcools*, è cosa nota; ma ancor più evidente è la preoccupazione per lo sviluppo del discorso poetico, che

<sup>16</sup> Ci riferiamo ai versi della *Jolie rousse*, «Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention / De l'Ordre et de l'Aventure», in *Calligrammes*, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques* cit., p. 313.

<sup>17</sup> Scrive inoltre Igor' Stravinskij: «Il fenomeno della musica ci è dato al solo scopo di stabilire un ordine nelle cose, ivi compreso, e soprattutto, un ordine fra l'“uomo” e il “tempo”. Per essere realizzato, esso esige necessariamente e unicamente una costruzione. Fatta la costruzione, raggiunto l'ordine, tutto è detto», in *Id.*, *Cronache della mia vita*, Milano, SE, 1999, p. 59.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> «Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant / Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc / Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize / Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise», recita *Zone*, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques* cit., p. 40, seguendo il movimento del poeta che ritraccia e rintraccia l'itinerario del proprio passato attraverso l'evocazione del ricordo evocato come se fosse attuale, sebbene lontano nel tempo e nello spazio.

per il poeta non deve assolutamente prevedere alcun indicatore di ordine logico sintattico. L'abolizione della punteggiatura è la grande novità di una raccolta di versi che viene accolta in un clima di corale incompiutezza: Apollinaire conta sul ritmo del verso, come scriveva a Henri Martineau nel luglio 1913: «[...] le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre». <sup>20</sup> Anche in Apollinaire quindi il significato ritmico si sostituisce agli strumenti logico-razionali del linguaggio poetico, nel solco di un'operazione di rinnovamento che investirà tutte le arti ai principi del Novecento, sempre all'insegna della commistione di antico e moderno, come Apollinaire stesso ebbe a dire; e come seppe originalmente osservare Claude Debussy dalle pagine del «Figaro», quando in occasione dell'esecuzione del *Sacre du Printemps* sottolineò la capacità di Stravinskij di creare «de la musique primitive avec tout le confort moderne». <sup>21</sup>

Queste rapide osservazioni consentono di cominciare a tracciare un percorso interpretativo che pone sullo stesso piano il gregge di ponti che pascola di fianco alla Tour Eiffel citato poc'anzi, ai riti d'iniziazione della Russia pagana che celebra il mistero della forza creatrice della primavera. Se Apollinaire trasporta il lettore in una dimensione di giustapposizione di spazi e tempi incompatibili attraverso un modello prototipico di antilirismo e, soprattutto, di ricercata anti-narratività lirica, Stravinskij conduce il pubblico attraverso un percorso che rifiuta gli abbellimenti formali e lungo un discorso musicale quasi senza melodia e senza intrigo, come ebbe a dire egli stesso nel febbraio del 1913 e poi ancora nelle cronache della sua vita;<sup>22</sup> un componimento anch'esso senza pretese di narrazione, empaticamente legato al movimento dei corpi sulla scena ma slegato da un'idea di musica o balletto intesi come veicoli di formulazioni narrative. E riguardo al nesso evidente tra la ricerca poetica e la ricerca musicale di quegli anni, le pagine che Jacques Rivière dedicò alla fine del 1913 al *Sacre du Printemps* ci paiono particolarmente eloquenti:

Par là [*Le Sacre du Printemps*] Stravinsky opère en musique, avec un éclat et une perfection inégalables, la même révolution qui est en train de s'accomplir en littérature: plus humblement et plus péniblement, en littérature il passe du chanté au parlé, de l'invocation au discours, de la poésie au récit. <sup>23</sup>

<sup>20</sup> Lettera di Apollinaire a Henri Martineau, 19 luglio 1913, in MICHEL DÉCAUDIN, *Le Dossier d'Alcools*, Paris, Droz, 1960, p. 40.

<sup>21</sup> «Le Figaro», 31 maggio 1913.

<sup>22</sup> Cfr. l'intervista al «Daily Mail» del 13 febbraio 1913 e I. STRAVINSKY, *Cronache della mia vita* cit., p. 43.

<sup>23</sup> JACQUES RIVIÈRE, *Le Sacre du Printemps*, «Nouvelle revue française», 1 novembre 1913, consultabile sul sito del SARMA - Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation, <http://sarma.be/docs/621> (26/06/2014).

Nonostante la possibilità di individuare queste e altre affinità tra lo sperimentalismo (anche grafico) di Apollinaire a quello musicale di Stravinskij, non sembra possibile asserire che l'uno abbia mai destato l'interesse dell'altro: se è vero che Stravinskij non è presente nelle pagine di Apollinaire, è altrettanto vero che Apollinaire non trova spazio nelle pagine di Stravinskij. È probabile, come poc'anzi abbiamo ricordato, che Apollinaire non abbia assistito alla prima de *Sacre du Printemps*. Tuttavia, era molto verosimilmente presente alla seconda esecuzione dell'opera, stando almeno a quanto Gertrude Stein scrive nell'*Autobiografia di Alice Toklas*:

Florence Bradley nous invite à venir avec elle à la seconde représentation du *Sacre du Printemps*. [...] Devant nous [...] se trouvait Guillaume Apollinaire, en vêtements de soirée et très occupé à baiser la main des dames. [...] C'était la première fois que nous le voyons faire cela. Après la guerre ils firent tous de même, mais ce fut la seule fois que je vis un artiste agir ainsi avant la guerre [...] La représentation commença; à peine avait-elle débuté que l'agitation commença. [...] A peine la musique avait-elle pré-ludé, et la danse débuté, que l'on commença à siffler.<sup>24</sup>

Queste pagine non costituiscono certo una fonte di verità storica. Anzi, sembrano al contrario più intrise di finzione che di realtà, sovrapponendo peraltro la prima rappresentazione del *Sacre* alla seconda. In quanto scrittura di memoria, fondata sul racconto di ricordi, la testimonianza di Gertrude Stein concorre piuttosto alla progressiva diffusione dell'evento, contribuendo insieme alle numerose altre testimonianze che potremmo trarre dalle memorie dei protagonisti di quella stagione culturale parigina alla mitizzazione di quella celebre serata del 29 maggio 1913.

Al di là del fatto che possa aver assistito alla rappresentazione – con o senza frac e baciamani – o che al contrario non sia stato presente tra il pubblico, è certo che Apollinaire non presta attenzione esplicita a Stravinskij; eppure, la sua attività di giornalista lo induce a occuparsi anche di musica, ma per lo più a riguardo di iniziative che provengono dal proprio *entourage*. Forse crede che la musica sia rimasta un'arte legata alle accademie? Georges Auric, interrogato sulle doti di critico musicale di Apollinaire non ebbe timore di dichiarare quanto il poeta fosse poco competente in materia; scriveva infatti, «pourquoi aurait-il feint la connaissance et l'amour d'un art dont il ne niait point la grandeur, mais auquel il était insensible?»<sup>25</sup> Certo, come ha suggerito Michel Décaudin,<sup>26</sup> Apollinaire non era né

<sup>24</sup> GERTRUDE STEIN, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 2002 (1934<sup>1</sup>), p. 145.

<sup>25</sup> GEORGES AURIC, *Apollinaire et la musique*, «Revue Musicale», n. 210 (Gennaio 1952), p. 148.

<sup>26</sup> «C'est un fait qu'il n'était pas mélomane, ni même très sensible aux séductions de l'art

melomane né particolarmente sensibile alle sollecitazioni della musica, che considerava quasi estranea ai principi della sperimentazione avanguardista. Sia d'esempio l'articolo *Musique nouvelle*, che pubblica nel 1914 per le pagine del «Paris-Journal»:

Nous connaissons quelques peintres, nous connaissons un petit nombre de poètes qui méritent à notre époque l'appellation de «nouveaux»; mais nous étions habitués à considérer la musique comme un art désuet et presque tombé dans le marasme. Tout y était ténébreux, vide, privé de vie, immobile et asservi à l'esthétique et à la beauté, abstractions pour lesquelles nous n'avons plus aucune sorte de considération. Si pauvre est la musique aujourd'hui, et si mince est le rôle qu'elle joue parmi les autres arts, que bien des fois j'ai entendu dire que la faute en était à la musique elle-même plutôt qu'aux musiciens.<sup>27</sup>

Nel celebrare le esequie della musica a suo dire asservita, Apollinaire preparava il pubblico ad accogliere le sperimentazioni musicali di Alberto Savinio, l'unico tra i compositori del tempo, secondo il suo punto di vista, in grado di salvare la musica dal *marasme* in cui versava. L'articolo annunciava, infatti, il famoso concerto di Savinio che si sarebbe tenuto la sera stessa del 24 maggio 1914 presso la sede delle «Soirées de Paris»,<sup>28</sup> in cui il musicista avrebbe distrutto la tastiera di uno o più pianoforti e la cui eco sarebbe stata percepita anche in Italia, attraverso le pagine di «Lacerba».

Insomma, Apollinaire ignora, o finge di ignorare Stravinskij, preferendogli chiaramente il fascino travolgente del giovane Savinio;<sup>29</sup> eppure c'era chi come Romain Rolland aveva intuito invece ben prima del 1913 quanto anche la musica a Parigi procedesse nella giusta direzione della sperimentazione, vantando,

[...] une petite légion de musiciens, où brillent, au premier rang, ce grand peintre de rêves, Claude Debussy, et ces maîtres constructeurs, Dukas et Florent Schmitt, ce penseur passionné Albéric Magnard, et ce poète ironiste, Ravel, ces écrivains délicats et précis, Albert Roussel et Déodat de Séverac; – pour ne citer, parmi les jeunes, que

musical», MICHEL DÉCAUDIN, *Apollinaire et la musique*, Stavelot, Éditions Les Amis de G. Apollinaire, 1967, p. 9.

<sup>27</sup> *Musique nouvelle*, in «Paris-Journal», 24 maggio 1914, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes II* cit., p. 723.

<sup>28</sup> Si veda l'articolo *Alberto Savinio*, in «La vie anecdotique», 1 giugno 1914, *Ivi*, p. 211.

<sup>29</sup> Scriveva Savinio a proposito del suo primo soggiorno parigino: «voglio passeggiare nelle piazze e nelle vie ove non inciampi nell'opprimente tradizionalismo o nei paralitici e irrigiditi canoni dell'estetica buffona. Io voglio vivere a Parigi», in ALBERTO SAVINIO, *La realtà dorata. Arte e storia moderna. Guerra. Conseguenze*, «La Voce», anno III, n. 2 (26 febbraio 1916). Sul rapporto Apollinaire-Savinio si veda FRANCA BRUERA, *Ancora su Apollinaire e Savinio*, in EAD., *Apollinaire & C.* cit., pp. 40-106.

quelques-uns de eux qui marchent à l'avant-garde – toutes ces forces poétiques, non pas les plus vigoureuses, mais les plus originale de l'Europe actuelle.<sup>30</sup>

Tornando a quel 29 maggio 1913, così come Apollinaire trascura l'esecuzione del *Sacre du Printemps*, anche la cosiddetta *Bande à Picasso*<sup>31</sup> cui egli appartiene – Pablo Picasso, Max Jacob, Blaise Cendrars, Georges Braque, Pierre Reverdy, Manolo, ecc. – non gradisce l'eleganza e il lusso del Théâtre des Champs-Élysées: è Jean Cocteau ad affermarlo, quando ricorda che gli spettacoli di Djagilev risultavano troppo sofisticati agli occhi del *noyau dur* delle avanguardie parigine. Scriveva Jean Cocteau nel 1918:

Il convient de signaler ici une particularité de notre salle: l'absence, sauf deux ou trois exceptions, de jeunes peintres et de leurs maîtres. Absence motivée, je le sus beaucoup après, pour les uns par leur ignorance de ces pompes où Djaghilev, ne les flairant pas encore, ne les invitait pas, – pour les autres, par le préjugé mondain. Ce blâme du luxe, que Picasso professe comme un culte, a du mauvais et du bon [...] Picasso entendit du Stravinskij pour la première fois, à Rome, avec moi, en 1917.<sup>32</sup>

In quegli anni, Apollinaire e gli artisti e letterati della sua "banda" hanno lasciato Montmartre per raggiungere Montparnasse e di tutto fanno, fuorché condividere l'ambiente culturale di Djagilev e dei suoi balletti russi: a quasi un anno dalla rappresentazione della prima del *Sacre*, Apollinaire non esita a tacciare di superficialità gli allestimenti di Djagilev, lamentando l'assenza nel suo progetto culturale di quel che definisce molto futuristicamente come coscienza artistica «progressiva, rapida e eroica»:

Nous jugeons [...] de reprocher ici à M. de Diaghilev le peu d'intérêt que sa récente saison à l'opéra suscita parmi nous. Sauf les décors de Mme Gontcharova trop de fa-daises! Un art trop *superficiel* et falot, et que nous eussions à peine supporté il y a dix ans. Nous demandons des œuvres musicales et dramatiques plus conformes à ce que, en d'autres branches de l'art, nous sommes accoutumés de voir à Paris. Nous demandons une conscience artistique plus proche du mouvement, sans cesse progressif, rapide et héroïque, de l'époque moderne.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> ROMAIN ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1919 (1908<sup>1</sup>), p. 277.

<sup>31</sup> La definizione è di ANDRÉ SALMON, in *Souvenirs sans fin. Première époque (1903-1908)*, Paris, Gallimard, 1955.

<sup>32</sup> JEAN COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique*, Paris, Ed. de la Sirène, 1918, p. 67.

<sup>33</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, «Paris-Journal», (7 luglio 1914). Dal 1917 l'atteggiamento di Apollinaire nei confronti di Djagilev comincerà a cambiare, in relazione alle collaborazioni di *Parade* e a progetti ulteriori mai portati a compimento causa la morte prematura del poeta (9 novembre 1918).

Come avrebbe potuto Stravinskij attirare veramente l'attenzione di Apollinaire e del suo gruppo di artisti e amici, tutti mossi da uno spirito anti-intellettualistico senza precedenti, che forse consideravano la musica come la più raffinata manifestazione intellettualistica dell'arte e che proprio per questa ragione ne auspicavano un'immediata metamorfosi, ispirata ai più chiassosi principi di anti-formalismo accademico, all'esperienza non figurativa, alla contestazione dei sistemi estetici e simbolici della società capitalistica di massa? Come avrebbe potuto inoltre *Le Sacre du Printemps*, con quel pubblico che Cocteau definisce «mondain, décolleté, harnaché de perles, d'aigrettes, de plumes d'autruche [...] avec les fracs et les tulle, les vestons, les bandeaux»<sup>34</sup>, con le sue «[...] mille nuances de snobisme, sur-snobisme, contre-snobisme»<sup>35</sup> coinvolgere quegli artisti e letterati che, come scriveva André Salmon, ostentavano invece con orgoglio «le snobisme des trous à la culotte»?<sup>36</sup>

Eppure Apollinaire era consapevole della genialità e della portata rivoluzionaria del *Sacre*, ed è proprio la genesi del *Manifeste de l'Antitradition futuriste* a fornirci le tracce di una possibile lettura in questo senso. La versione manoscritta del Manifesto riportava, infatti, al posto del nome di Stravinskij quello di Herwarth Walden, fondatore della celebre rivista berlinese «Der Sturm». È noto che l'*Antitradition futuriste* è stata scritta in un clima di euforica condivisione di progetti culturali tra Francia e Italia. Ricorda infatti Marinetti in *Una sensibilità italiana nata in Egitto* come il Manifesto sia stato redatto d'intesa con Apollinaire in una taverna parigina, assaporando «un'oca delizianta»;<sup>37</sup> e Carlo Carrà conferma il contributo di Marinetti anche nella scelta della rosa di nominativi cui attribuire la «mer...de» o la «rose».<sup>38</sup>

Naturalmente il dibattito attorno alla responsabilità del depennamento del nome di Herwarth Walden in favore di quello di Igor' Stravinskij è tutt'ora aperto. Quel che in questa sede è importante, è la presa d'atto di una presenza, quella di Stravinskij, non prevista in sede (allargata) di redazione del Manifesto, ma presente nelle versioni a stampa francese e italiana firmate da Apollinaire. Forse il successo del *Sacre* aveva indotto Apollinaire a superare convinzioni e pregiudizi anti-djagileviani e a constatare la capacità di Stravinskij di abbattere con la sua ri-

<sup>34</sup> J. COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin* cit., p. 66.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> A. SALMON, in *Souvenirs sans fin. Première époque (1903-1908)* cit., p. 55.

<sup>37</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1969, pp. 288-289.

<sup>38</sup> Lettera di Carlo Carrà a Pasquale Aniel Jannini del 30 novembre 1958, in G. APOLLINAIRE, *Lettere a F. T. Marinetti con il manoscritto del manifesto ANTITRADIZIONE FUTURISTA* cit., pp. 10-11.

cerca i sistemi estetico-simbolici convenzionali? Forse il successo del *Sacre* aveva convinto Apollinaire della necessità di cominciare a correggere le proprie critiche progressiste che accusavano la musica e i musicisti di essere troppo asserviti alle scuole o a un concetto di bello ormai frusto e obsoleto?

Forse, invece, con il suo *Sacre du Printemps*, Stravinskij celebrava il primo grande successo delle Avanguardie storiche all'interno di quella stessa cultura capitalistica di massa da cui le Avanguardie stesse avevano preso le mosse, e Apollinaire dimostrava di averlo capito. La reazione del pubblico era, a quei tempi, tanto importante quanto le intenzioni dell'artista. Nel 1913 l'arte, come ha scritto Modris Eksteins, «[...] a transcendé la raison, le didactisme et la finalité morale: l'art est devenu provocation et événement»<sup>39</sup> e di questo Apollinaire era pienamente cosciente, come dimostrano i suoi testi (soprattutto teatrali), molto più intrisi di musica popolare – notoriamente rivolta al vasto pubblico – che di musica colta.<sup>40</sup> In conclusione, se la raccolta poetica di Apollinaire, *Alcools*, era stata accolta nell'aprile del 1913 con un grande insuccesso di pubblico e critica, qualche mese più tardi il *Sacre* di Stravinskij era stato invece davvero in grado di rivolgersi a un folto pubblico, generando una pleora di recensioni critiche, giudizi e opinioni negli ambienti privati e pubblici che quantitativamente avrebbero potuto forse soltanto rivaleggiare con il grande scandalo della stagione 1912, ovvero *L'Après-midi d'un faune* di Claude Debussy.<sup>41</sup>

Insieme alla rosa di Apollinaire, molte altre furono le espressioni di plauso e stima che Parigi tributò al *Sacre du Printemps*. Da Ricciotto Canudo e le sue travagliate relazioni con Stravinskij,<sup>42</sup> alle notissime testimonianze di Jean Cocteau, il cui rapporto con Stravinskij non fu meno contrastato.<sup>43</sup> Scriveva Canudo nel suo *Manifeste de l'art Cérébriste*,

<sup>39</sup> MODRIS EKSTEINS, *Le Sacre du Printemps, la grande guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1989, p. 30.

<sup>40</sup> Sull'attenzione precipua che Apollinaire rivolge all'arte popolare, si vedano i seguenti nostri contributi, FRANCA BRUERA, *Due personaggi in cerca di allori: il teatro scanzonato di Apollinaire e Salmon*, in *Lingua Cultura e Testo*, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Milano, Vita e Pensiero, 2003, I, pp. 153-163, e FRANCA BRUERA, *Des expériences théâtrales oubliées: Apollinaire, Salmon et l'échec du Marchand d'anchois*, in *Les oublié(e)s des avant-gardes européennes*, a cura di Barbara Meazzi e Jean-Pol Madou, Chambéry, Université de Savoie, 2007, pp. 9-22.

<sup>41</sup> Sul grande successo del *Sacre*, rinviamo a M. EKSTEINS, *Le Sacre du Printemps, la grande guerre et la naissance de la modernité* cit.

<sup>42</sup> Per un approfondimento di Ricciotto Canudo ai tempi della fondazione di «Montjoie!», rimandiamo a ANNA PAOLA MOSSETTO CAMPRA, *Montjoie! Ou la ronde des formes et des rythmes*, Fasano, Schena, 1979.

<sup>43</sup> La bibliografia di Jean Cocteau concernente Stravinskij è nota e facilmente reperibile nei volumi monografici dedicati al compositore. In questa sede ci limitiamo a citare il vo-

La musique s'est libérée à la fois des chaînes molles et visqueuses de la mélodie sentimentale à l'italienne et du grand symbolisme sentimental de Wagner, dans les œuvres de Debussy, Paul Dukas, Erick Satie et Igor Stravinskij.<sup>44</sup>

Ogni omaggio alla moderna letteratura musicale non avrebbe più potuto, da allora, prescindere da Igor' Stravinskij, che Jean Cocteau non ha mai smesso di ricordare nei suoi scritti e neppure nei suoi versi: agli anni '50 risale infatti *Hommage à Igor Stravinskij*, poesia resa nota in occasione della pubblicazione in Francia della raccolta completa delle opere poetiche di Cocteau<sup>45</sup> e la cui genesi compositiva è tutt'ora poco nota alla critica. La proponiamo in conclusione del nostro contributo, come ulteriore omaggio a Stravinskij innanzi tutto, e con l'auspicio che la ricerca in ambito stravinskiano possa anch'essa contribuire all'approfondimento filologico e critico del testo.

### HOMMAGE À IGOR STRAVINSKIJ

#### I

La beauté lasse enfin du charme d'être laide  
Trompant la route avec une course à l'envers  
Nous vîmes sur un sol bombardé de fruits verts  
Tordre ses bras la lyre et m'appeler à l'aide.

Nous vîmes inconnus d'une ville qui dort  
Sept anges incliner leurs trompettes de cuivre  
Et par désœuvrement la fatigue de vivre  
Dans le cœur du silence enfoncer un clou d'or.

Veillez tendre vers nous vos feuilles mortes, sourdes,  
Votre pain de ma cage insulte les barreaux  
Ici-bas vous déplaie est le sort des héros  
Riches de n'avoir point bu le lait de vos gourdes.

lume che raccoglie parte della corrispondenza in francese che Cocteau ha intrattenuto con Stravinskij: FRANCIS STEEGMULLER, *Jean Cocteau*, Paris, Buchet Castel, 1997.

<sup>44</sup> RICCIOTTO CANUDO, *Manifeste de l'art cérébriste*, in «Montjoie!», n. 1-2 (1914).

<sup>45</sup> In J. COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes* cit., pp. 949-951.

## 2

C'est pourquoi sur un socle où signaient vos amours  
Je sculpte en rêve Igor ton audible statue  
Au milieu des poisons d'une jungle qui tue  
Ceux qui n'entendent pas la langue des tambours.

## 3

Aube d'Avril était la fin de notre monde  
Dernier luxe d'un jeune animal fabuleux  
Car ce monstre marchait comme on dit sur des œufs  
Préadamite né d'une mère inféconde.

Mandragore en un mot de ce siècle charmant  
Où fiers d'être vaincus ensemble nous vécûmes  
Serviteurs de Vénus en sa robe d'écumes  
Et de la vérité belle dame qui ment.

Apôtre d'un évangile pour les aveugles  
Stravinski goutte à goutte analysait les suc  
De cette nuit plus douce aux regards des grands ducs  
Que le soleil noir peint sur l'écusson des aigles.

## 4

Ô musique ô silence à l'envers ô verso  
D'un silence bâti par l'énigme des nombres  
Voici pâle et sortant de moisissures sombres  
La vérité frileuse assise dans un seau.

## 5

Lorsque d'un sang royal une écorce mal teinte  
Collait l'écorché vif à la gomme du pin  
On croyait sur le bois que son emblème peint  
Sacer l'incendiaire avec sa torche éteinte.

Mais non. Ivre à toi-même Igor de t'arracher  
Une grâce autre en toi t'oblige à redescendre  
Pareil à cet oiseau qui renaît de ses cendres  
Et cherche la fraîcheur dans le feu d'un bûcher.

## APPOGIATURE

Embelli de pourpres farouches  
Et par sa jeune éternité  
Un dieu grec fier d'avoir été  
Afin d'être de bouche en bouches

Délirait debout sur un roc  
De Delphes arme d'une harpe  
Semblable à quelque blanche écharpe  
D'aurore autour des cris du coq

Voilà ce que tout bas me chante  
Un mortel des ciels inconnus  
Et ce dieu dont les orteils nus  
Laissent une empreinte méchante

Dans les sables d'un Sahara  
Où des Atlantides d'essence  
Nous promettent la renaissance  
D'une antiquité qui sera

Double soleil de tes cymbales  
Nul astre Igor d'elles ne rit  
La fable cherchant un mari  
Digne de nouer nos sandales.