

E Apollinaire divise l'oca con Marinetti

Si è aperta alla
Galleria d'Arte
moderna di
Roma una
mostra che
celebra il primo
centenario della
nascita del poeta
francese

di GIULIANO BRIGANTI

ROMA — «Apollinaire non capiva nulla di pittura, tuttavia amava quella vera; i poeti, spesso, hanno delle divinazioni e, al tempo del Bateau-Lavoir, i poeti ne avevano». Così disse un giorno Picasso a Malraux, e non è invenzione di Malraux, perché anche a Leymarie, come lui stesso mi ha assicurato, Picasso disse più o meno la stessa cosa. Lo diceva senza la benché minima punta di cattiveria e, credo, non avrebbe potuto dire meglio. Non era, infatti, un giudizio negativo, era soltanto porre la questione nei suoi termini giusti.

Anche Braque, del resto, che doveva ad Apollinaire la sua amicizia con Picasso (dato che fu proprio il poeta a condurlo al Bateau-Lavoir nel 1907, quando era appeso al muro dello studio *Les Demoiselles d'Avignon*), anche Braque non la pensava diversamente: diceva addirittura che Apollinaire non era in grado di distinguere un Rembrandt da un Poussin, o peggio. Una totale estraneità, insomma, al linguaggio della pittura: a quello vero. E un giudizio non troppo dissimile può ricavarsi dai ricordi o dalle lettere di altri cubisti, come Marcoussis o Gleizes, che lo frequentarono e, naturalmente, lo amarono, felici del dono inestimabile della sua amicizia e della sua poesia. Per non parlare delle pesanti accuse di ignoranza e di incomprensione delle cose della pittura che gli rivolse, dopo la rottura dell'antico sodalizio, Robert Delaunay: accuse che non valgono del tutto perché dettate da personali rancori.

Delle lunghe notti passate in interminabili discussioni al Café des Omnis a Place Pigalle o alla Closerie des Lilas a Montparnasse, non uscì, come scrive appunto Marcoussis, in una lettera pubblicata dalla Warnod nel 1975, «né quella nuova estetica, né quella nuova etica che tutti noi sognavamo, ma un magnifico poema

del quale ebbi l'onore di essere il primo lettore». Un poema che fu subito giudicato molto «cubista», almeno nel titolo, cioè «Alcools».

«Cantava il cubismo senza penetrarlo profondamente», diceva Max Jacob. E se invece di «cantarlo» si provava ad analizzarlo, ne risultavano quelle arbitrarie classificazioni («cubismo scientifico», «orfico» e «istintivo») che riuscirono soltanto a procurargli le proteste degli artisti coinvolti e, ancora oggi, il giudizio di mancanza di penetrazione critica. Insomma, Apollinaire era un poeta, soprattutto un poeta. Ma la ricostruzione frammentaria del mondo visibile proposta dai cubisti, la loro rivoluzione linguistica, non poteva non sedurre i poeti che, da parte loro, cercavano di evadere dalle regole della versificazione, di rompere i ritmi della frase, di dare ai suoni valore di segni. E così, come André Salmon, come Roger Allard, come Max Jacob, come lo stesso Soffici (considerando quest'ultimo come poeta e letterato, non come pittore), Apollinaire, in misura maggiore degli altri, seppe difendere e diffondere con comprensione, con partecipazione vitale, con passione e sensibilità, con divinazione se vogliamo, le idee dei pittori nuovi e rivoluzionari abbandonati dalla critica professionale.

Lo spirito dell'avanguardia

Ma non si accontentava di questo: voleva qualcosa di più. Voleva essere l'«araldo», il profeta riconosciuto della nuova pittura. Voleva incarnare in sé lo spirito stesso dell'avanguardia, di tutte le avanguardie. Prima il cubismo, poi l'orfismo, infine il non troppo amato futurismo. Raccogliere sotto la stessa bandiera (la sua) le avan-

guardie unificate: questo era il suo sogno. E, nel tentare di realizzarlo, forse dimenticò almeno una volta quel naturale senso dell'equilibrio, quella finezza intellettuale, quella malinconica e poetica eleganza, quella saggezza persino (la «sagesse» di Verlaine), che insieme ad una «mente adorna e ordinata», «profondamente classica», che gli riconosceva Savinio, erano le sue doti più intime e si accompagnavano al dono di scoprire l'inatteso, alla indubbia attitudine a riconoscere concretamente, al di là delle programmatiche astrattezze, i segni misteriosi che denunciano la presenza della poesia.

Tutte queste cose, cioè la volontà (pienamente realizzata) di partecipare, in comunione di spirito con gli artisti, alla nascita delle nuove espressioni, la sua natura esclusivamente letteraria e poetica ma chiusa, in fondo, al vero linguaggio della pittura, quel suo straordinario dono di scoprire temperamenti e di misurare temperature, e infine quel suo sogno egemonico, sono le premesse necessarie per capire il senso della mostra con la quale la Galleria nazionale d'Arte moderna, nel quadro degli accordi culturali italo-francesi, ha voluto celebrare il primo centenario della nascita di Apollinaire, avvenuta a Roma, nei pressi di Piazza Mastai in Trastevere, il 26 agosto del 1880.

Il titolo della mostra è «Apollinaire e l'Avanguardia». E per dare al tema, che agli organizzatori sarà parso troppo generico, un contenuto che avesse limiti ben definiti, si è creduto bene partire da un episodio della militanza artistica di Apollinaire, un episodio che riguarda particolarmente l'Italia; cioè dal Manifesto-Sintesi («L'Antitradizione Futurista») che fu redatto e stampato nel giugno del 1913 e poi pubblicato, tradotto dal francese, il 15 settembre dello stesso anno in *Lacerba*. La lista dei nomi di artisti citati nel manifesto come coloro che meritavano «rose» è servita di guida alla scelta delle opere.

La stesura del breve manifesto, che difficilmente può sfuggire all'accusa di essere un «pastiche» dei vari manifesti di Marinetti (il quale aggiunse di suo alcuni nomi alla lista delle «rose») non è certo uno degli episodi più felici e luminosi della vita di Apollinaire. Dico questo soltanto perché il linguaggio di cui in quell'occasione si è servito non gli assomiglia. Si sente la forzatura del tono nella violenza antitradizionalista: come una stonatura nella voce gentile e lieve del cantore di «Alcools». La preghiera, in extremis, di togliere dalla lista dei reprobis Racine, proprio Racine, è commovente. Racine fu tolto e sostituito da Marinetti, con Pascoli e Carducci. La cosa, insomma, non era troppo seria.

Giudizi taglianti

Non voglio dire che si debba attribuire quel «gesto» futurista di Apollinaire (dopo tutto, era soprattutto un gesto) soltanto al fascino esercitato da Marinetti, o al suo terrorismo in ghetta e bombetta. Né ai soldi che Marinetti mostrava di maneggiare impiegandoli nel movimento e che facevano presupporre un destino positivo allo scatenato dinamismo marinettiano. Né tanto meno al pranzo da «La Pérouse», dove di fronte ad un'«oca deliziosa» offerta da Filippo Tommaso, fu steso frettolosamente il manifesto. La ragione, naturalmente, era più profonda.

La posizione di Apollinaire nei confronti del Futurismo era tutt'altro che chiara: era anzi palesemente equivoca. In brevi note che vanno dal 1911 (novembre) quando non aveva visto ancora i quadri dei futuristi ma ascoltato soltanto i loro propositi, al febbraio dell'anno successivo, quando espose da Berheim-Jeune, e poi all'ottobre dello stesso anno, il suo giudizio su di loro è sostanzialmente critico. Li considera derivati del cubismo e li accusa di essere ancora attaccati ai contenuti, nella loro ricerca di

«stati d'animo». E i giudizi sono piuttosto taglianti: non rivelano nessuna simpatia. Molto fecero, certo, in un secondo tempo, i rapporti personali con Boccioni e con Carrà, che erano persone straordinarie, e l'amicizia e la stima che nutriva per il buon Severini. Ma c'era qualcosa d'altro. C'era quel desiderio di soddisfare il sogno di unire tutte le avanguardie sotto le proprie insegne e la tentazione di realizzarlo attraverso l'organizzazione e la spinta vitale del futurismo. La volontà, quindi, di integrare anche l'esperienza futurista in una più vasta avanguardia della quale lui, Apollinaire, voleva essere il profeta. O il papa.

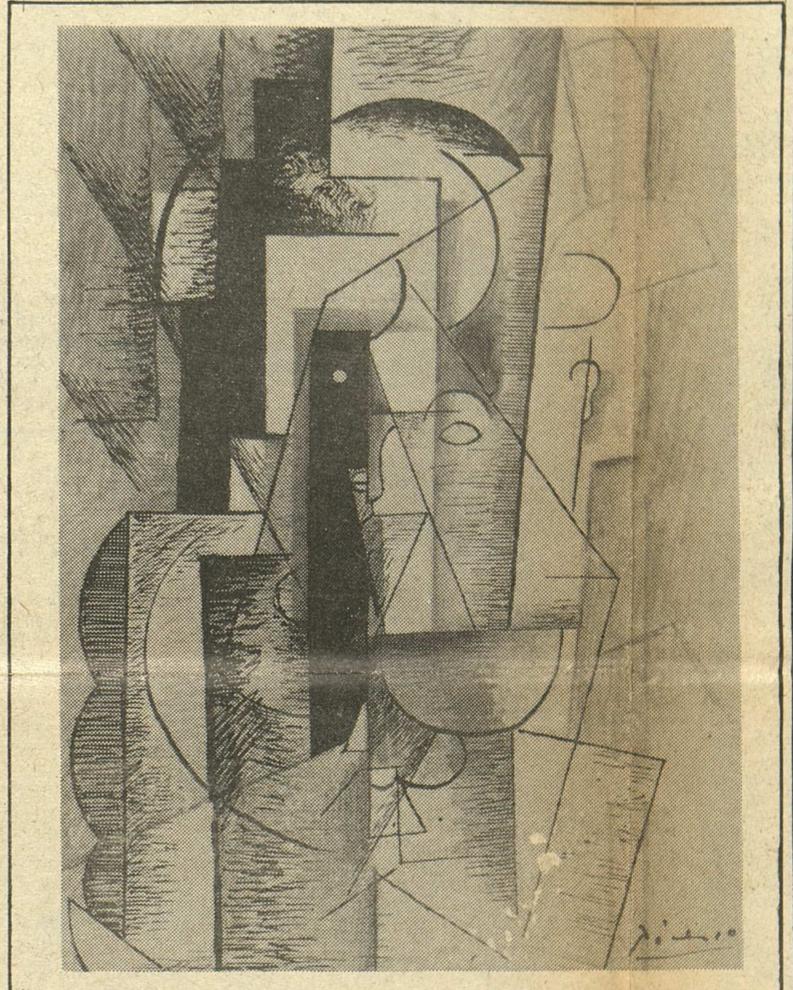
Manca De Chirico

Bisogna dire che in questo suo disegno, poco o nulla lo avevano sino ad allora aiutato i suoi amici cubisti, Picasso e Braque soprattutto, che rifiutarono sempre di essere «embrigadés» in un movimento, che odiavano le parole d'ordine tipiche dei manifesti e tutto avrebbero rischiato pur di non rinunciare alla propria indipendenza. L'ironia non era mai disgiunta, in loro, dalla volontà e dal candore, dall'orgoglio e dal coraggio. «Quando abbiamo fatto del cubismo non avevamo alcuna intenzione di fare del cubismo», diceva Picasso, «ma volevamo soltanto esprimere quello che era in noi». E Braque sosteneva addirittura: «Non ho mai preso coscienza del cubismo e se l'ho fatto e ho creato un nuovo ordine è stato senza alcuna idea né di rivoluzione né di reazione». In quanto poi a Delaunay, sul cui «orfismo» Apollinaire aveva tanto puntato nel 1917, pochissimi anni dopo questi fatti scriverà: «Tutte quelle fumisterie, futuriste, cubiste, tutte quelle cosiddette meditazioni estetiche, pitture di stati d'animo, quarte dimensioni, non erano né pittura né arte». Non era vero, naturalmente, ma possiamo farci un'idea del tipo.

Come era possibile, dunque, fare il papa con un clero così riluttante, indisciplinato e, poco ci manca, ateo? Meglio rivolgersi altrove; e l'efficienza propagandistica marinettiana, insieme all'apparente unità che, nel '13, legava ancora in un solo credo i futuristi, potevano dargli qualche speranza. Ma Apollinaire era sempre Apollinaire e non potevano mancare le esitazioni, le contraddizioni, le ambiguità.

Non credo, quindi, che aver raccolto diligentemente in una mostra opere di tutti gli artisti citati nel manifesto dell'Antitradizione Futurista equivalga ad aver ricostruito una sorta di Museo Immaginario di Apollinaire. Forse nemmeno il Museo Immaginario che avrebbe pensato, in fondo al suo cuore, in quel giorno d'estate del 1913 davanti all'«oca deliziosa» e al Bordeaux di annata da La Pérouse. Quell'insieme, ora raccolto con indubbio rigore storico e scelta appropriata, ci riporta ad un tentativo, diciamo così, ideologico del poeta polacco (ma tanto francese d'animo e di mente) che, come ho detto, non corrisponde alla sua immagine più vera. Anche perché una simile impostazione, fra l'altro, non ha permesso la presenza alla mostra di opere metafisiche di De Chirico, in particolare di quel «ritratto premonitore» (uno dei più famosi fra i settanta e più ritratti che ci restano di Apollinaire) che il poeta amò enormemente.

E' tuttavia una mostra importante, di taglio indubbiamente europeo, ed è un'ottima occasione per vedere opere straordinarie come sei stupendi Picasso (fra i quali l'ovale cubista del '12 del Museo di Praga), sei opere di Boccioni, quel capolavoro di Carrà che è *Ritmi di oggetti* del '12 di Braque, e poi opere importanti e ben scelte di Derain, di Matisse, di Soffici, di Duchamp, di Severini, di Braque, di Juan Gris, insieme ad altre di cubisti e di futuristi minori. Quanto basta, insomma, per invitare ad un viaggio a Roma.



Dell'autrice di
L'EUNUCO FEMMINA
11 milioni di copie
vendute in tutto il mondo

Germaine Greer
LE TELE
DI PENELOPE

le donne e la pittura
attraverso i secoli

Una storia della pittura ai
femminili che le storie dell'arte
non raccontano. Una lettura
fantasiosa, divertente, stimolante
e, naturalmente, anche
provocante.

Bompiani