

“LE RÈGNE D’ORPHÉE COMMENCE”:  
CREAZIONE E MODERNITÀ NELLA POESIA DI APOLLINAIRE

*Douce poésie! Le plus beau des arts!  
Toi qui suscites en nous le pouvoir  
créateur et nous rapproches de la divinité, les  
déceptions n’ont pas abattu l’amour que je te  
portai dès ma tendre enfance<sup>1</sup>.*

Nelle forme continuamente mutevoli di un’opera che, fedele alla “vie même”, si è voluta “variable aussi bien que l’Euripe”, Apollinaire ha posto la figura del creatore al centro della scena testuale: Orfeo, Merlino, Croniamantal, Nyctor..., altrettanti “mythoportraits” attraverso i quali egli non ha cessato di ripensare la propria immagine e il proprio ruolo di artista<sup>2</sup>.

“Point d’idéal, mais invention”. Un’opera che si è proposta come un’esperienza di creazione continua, sfidando le categorie letterarie acquisite, non si lascia rinchiudere agevolmente nell’ambito dei modelli esplicativi tradizionali. Per Apollinaire, che ha inteso l’esercizio della propria arte come *poïein*, attività creatrice, la dimensione concettuale e riflessiva non è separata dalla dimensione pragmatica del *fare* poesia, ma le è intimamente conaturata<sup>3</sup>. La sua scrittura non si limita esclusivamente alla poesia, nella quale individua l’essenza più elevata della letteratura, ma si estende alle possibilità diverse della prosa, dal romanzo al racconto, dalla critica (d’arte e letteraria) al giornalismo, fino al teatro e persino al cinema. Senza ignorare le specificità dei generi, li fa interagire secondo forme nuove in cui pensiero ed azione, concezione e realizzazione si ricostituiscono nell’unità del gesto creativo. Lungi dal soccombere alla dispersività cui sembrerebbe votata, una simile impresa si rivela un *exploit* insuperato, che muta profondamente la percezione e gli esiti della letteratura contemporanea.

1. G. Apollinaire, *La Femme assise*, in *Œuvres en prose I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, p. 417.

2. La questione del ritratto è stata al centro dell’ultimo convegno di Stavelot (1999), i cui atti sono stati pubblicati in *Apollinaire et le portrait*, «Revue des Lettres Modernes», série Guillaume Apollinaire 21, Lettres Modernes-Minard, Paris-Caen, 2001.

3. Uno dei più autorevoli critici apollinariani, Claude Debon, ha sostenuto addirittura che “le caractère en partie insaisissable de son esthétique est la rançon de la richesse poétique”, *Apollinaire après Alcools*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1982, p. 183.

Nell'impossibilità di intraprendere un'indagine esaustiva all'interno di un percorso così articolato<sup>4</sup>, si è ritenuto opportuno considerare un momento specifico dell'attività di Apollinaire la fase che va dal 1912 al 1914 quando il poeta pubblica opere fondamentali come *Alcools* e *Les Méditations esthétiques* (1913) ed elabora "une esthétique toute neuve"<sup>5</sup> all'origine di composizioni sperimentali quali i *poèmes-conversation* ed i *calligrammes*.

Attraverso l'analisi delle condizioni e dei problemi concreti che si offrono alla creazione lirica in questo periodo cercheremo di chiarire la posizione di Apollinaire e il suo apporto alla definizione degli orientamenti in vigore. Tale approccio ci è sembrato il più rispettoso delle prerogative di una riflessione che, astratta da ogni concreto riferimento poetico, rischierebbe di ridursi alla vacuità ideologica cui la posterità l'ha condannata<sup>6</sup>.

La generazione di Apollinaire, che fa il suo esordio in poesia agli inizi del XX secolo, si inserisce in un circuito letterario il cui funzionamento è improntato alla concezione autonoma della letteratura, elaborata dai parnassiani e formalizzata dai simbolisti, che identifica nei valori artistici gli unici valori legittimi dell'opera, slegata da ogni finalità esterna (economica, sociale, morale).

È comprensibile che i giovani dell'*Epoque 1900*<sup>7</sup> riconoscano nella lezione simbolista soprattutto uno sforzo "pour atteindre à l'essence de la poésie, pour la libérer des fonctions qu'elle a jusqu'alors assumées, descriptive, didactique, satirique ... comme des modes d'expressions qui ne lui appartiennent pas en propre"<sup>8</sup>. In effetti, il viaggio di esplorazione nell'*inconnu* che Baudelaire e Rimbaud avevano compiuto attraverso l'esperienza artistica era stato accolto dai loro successori unicamente in una accezione estetica, abbandonando l'aspetto più eversivo di quel programma, inteso nelle sue im-

4. Tra i numerosi studi che si sono occupati dell'estetica apollinariana, rimandiamo soprattutto a M.L. Lentengre, *Apollinaire le nouveau lyrisme*, Paris, J.M. Place, 1996; L. Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, 1996, e alla sintesi proposta da J. Burgos, M. Décaudin e C. Debon in *Apollinaire en somme*, Paris, Champion, 1998. Innumerevoli sono, inoltre, le letture ed i contributi critici dedicati a questa fase della traiettoria apollinariana, che ci hanno offerto occasioni di riflessione e di approfondimento ulteriore; in particolare W. Bohn, *Apollinaire visual poetry and art criticism*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993; C. Debon, *Apollinaire après Alcools*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1981; P. Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1969; M. Richter, *Apollinaire il rinnovamento della scrittura poetica agli inizi del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1991. Segnaliamo, inoltre, il recente lavoro di Anna Boschetti, *Apollinaire en homme-époque (1898-1918)*. Paris, Seuil, 2001, che offre una rilettura de Apollinaire e della sua opera nella prospettiva del suo tempo e degli sviluppi successivi della poesia.

5. G. Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 70-71.

6. Questo aspetto è stato messo in evidenza nel saggio di M.L. Lentengre, già citato.

7. È il titolo di un'opera di André Billy (Paris, Tallendier, 1954), amico del poeta che fu uno dei più celebri *courriéristes littéraires* dell'epoca.

8. M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, Genève, Slatkine, 1981, p. 502.

plicazioni più strettamente etiche<sup>9</sup>.

Apollinaire è l'erede morale della tradizione simbolista, soprattutto nella sua fedeltà ai principi costitutivi dell'arte, la "pureté", l'"unité" e la "vérité", come li designa in un celebre testo di critica d'arte, *Les Trois vertus plastiques* (1908)<sup>10</sup>, all'origine della concezione poetica che viene sviluppando. Le dichiarazioni più esplicite ai nostri fini sono esposte nel «*Poème lu au mariage d'André Salmon*», composto nel 1909, in cui definisce liricamente le competenze e i limiti che attribuisce alla propria funzione. "Fondé en poésie", il poeta detiene il potere sul linguaggio che struttura l'universo, universo mentale e linguistico ("nous avons des droits sur les paroles qui forment et défont l'Univers"); in questo contesto, il ruolo limitato, ma tangibile, che è suscettibile di esercitare sul reale ("je sais que seul le renouvellent ceux qui sont fondés en poésie") consiste in un'operazione di riconfigurazione estetica compiuta attraverso la propria creazione, vera come il simulacro da cui trae origine e falsa come ogni elaborazione artistica, "authentiques faussetés, fantômes véritables". Ossimoro fecondo di una poetica che si situa al di là delle opposizioni concettuali tra "souvenir" e "avenir", tradizione e innovazione, durata e superamento, reale ed apparenza...

Come mostrerà il sacrificio rituale di Croniamantal, la poesia, nella sua assoluta gratuità, è depositaria di una verità che la rende non solo utile, ma addirittura necessaria all'umanità<sup>11</sup>. Il poeta assume fino in fondo la sua inutilità agli occhi del mondo, che la percepisce come un insulto alla sua morale utilitaristica, e ne fa la condizione stessa della propria libertà artistica, divenuta un'acquisizione irrinunciabile e il presupposto stesso di ogni progetto letterario importante.

Ora, nel 1910 l'entrata sulla scena letteraria francese di movimenti poetici quali il dinamismo, il parossismo, il drammatismo e il futurismo, depositari di un modernismo messianico, sembra mettere in discussione lo statuto e il destino stesso della letteratura. Questa fase di rilancio dell'avanguardia è generalmente ritenuta l'atto di nascita del XX secolo in poesia<sup>12</sup>, allorché i mutamenti nella sensibilità collettiva, favoriti dall'evoluzione tecnologica e sociale, attivano un processo di rielaborazione letteraria che si traduce nella ricerca parossistica del "nuovo" a tutti i costi, in un vorticoso susseguirsi di

9. Per questo aspetto rimandiamo agli studi che Mario Richter ha dedicato all'argomento; per Rimbaud ci si riferirà soprattutto a *Viaggio nell'Ignoto*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, mentre i saggi sulla *Moralità di Baudelaire*, già editi dalla Cleup, sono stati rifusi in una monumentale *Lecture de Baudelaire*, Genève, Slatkine, 2001.

10. Prefazione alla seconda *Exposition du Cercle de l'Art moderne de Le Havre*, giugno 1908, poi ripresa nelle *Méditations esthétiques*, in *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991.

11. *Le Poète assassiné*, in *Œuvres en prose I*, cit., pp. 298-300.

12. Tra le molte dichiarazioni in tal senso possiamo riportare quella di L. Somville il quale afferma "nous tenons 1912 pour l'année liminaire du XXème siècle poétique", *Devanciers du surréalisme*, Genève, Droz, 1971, p. 49.

sperimentazioni poetiche e manifestazioni artistiche, interrotto solo dallo scoppio della guerra.

Grazie alla sua straordinaria competenza, la conoscenza delle problematiche che orientano la ricerca letteraria, Apollinaire può comprendere meglio di chiunque altro l'importanza della sfida lanciata dall'avanguardia per la definizione dei nuovi valori poetici<sup>13</sup>.

Nelle posizioni eteronome adottate dai movimenti modernisti, egli rileva i pericoli connessi ad una perdita di identità della poesia: se la sua ragion d'essere consisteva in una funzione esterna, quella di farsi portavoce di un messaggio che la trascendeva (il progresso, la macchina) o addirittura, come ritenevano i futuristi, nel divenire lo strumento di un'azione politica e sociale, essa rischiava di assimilarsi al linguaggio ordinario, ad una scrittura "simplement destinée à faciliter les relations entre les gens de la même race"<sup>14</sup>. In direzione opposta si apriva invece la tentazione dell'estetismo, di una poesia votata al canto solipsistico la quale, riducendosi ad un esercizio puramente consolatorio, contraveniva anch'essa alla verità della creazione artistica.

"Pourquoi faut-il être si moderne?" si chiedeva Apollinaire in una prima redazione di «*Cortège*»<sup>15</sup>; nel biennio che precede lo scoppio della guerra la modernità si è ormai installata al centro delle problematiche letterarie e al poeta contemporaneo si apre un altro e non meno pressante interrogativo, che concerne strettamente il *come* essere poeta del proprio tempo, senza abdicare all'autonomia dei valori artistici, o per utilizzare i termini jakobsoniani, alla funzione estetica nella quale la poesia si è riconosciuta.

Ripercorrendo le composizioni pubblicate da Apollinaire nel 1912 è agevole constatare come la sua crisi personale, innescata dall'incarcerazione per l'"affaire" della *Gioconda* e aggravata dalla rottura sentimentale con Marie Laurencin, si innesti su una fase di riflessione artistica durante la quale egli si richiama continuamente al proprio passato poetico. Henri Meschonnic ha mostrato che il ripiegamento passeistico è la forma in cui il poeta esprime

13. In effetti, il suo itinerario sin lì riassume in modo esemplare la storia letteraria dell'epoca; dagli inizi della sua attività, Apollinaire si accosta ai movimenti e alle esperienze che svolgono un ruolo significativo nella letteratura contemporanea (dal naturismo, all'umanismo sino al neosimbolismo e all'unanimismo) senza mai aderire a nessuno di essi ma assimilandone, piuttosto, gli insegnamenti. La sua produzione letteraria si è ispirata ad uno spirito di ricerca che, in un legame di continuità con la tradizione, lo ha spinto ad utilizzare in modo personale le risorse della prosa (*L'Enchanteur pourrissant*, 1909; *L'Hérésiarque et Cie*, 1910) e del verso, sia libero che regolare (*Le Bestiaire*, 1911), ad affrontare la gamma più ampia dell'espressione lirica senza rinunciare al suo ideale di perfezione artistica. Recentemente, all'attività poetica aveva anche affiancato anche quella di interprete e portavoce delle nuove tendenze artistiche.

14. *Les Peintres cubistes, Œuvres en prose complètes II*, cit., p. 8; cfr. anche *L'ancien tailleur* in "Le Printemps des Lettres", *ibid.*, pp. 1206-1208.

15. G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 1051.

liricamente le proprie angosce, esistenziali e letterarie<sup>16</sup>. Così, questo ciclo di testi, improntati al tono malinconico, all'atmosfera crepuscolare del ricordo e del rimpianto, non commemora solo la fine di un amore («*Le Pont Mira-beau*», «*Marie*», «*Cors de chasse...*»), ma anche la conclusione di una stagione poetica (“au déclin de l'été”; “à la fin de l'été”, «*Le Voyageur*»). Apollinaire, che per scongiurare lo scorrere del tempo si è affidato al potere salvifico della parola poetica<sup>17</sup>, deve fronteggiare la minaccia del proprio *dépassement*, il timore di passare oltre ai cambiamenti che si imponevano al poeta per adempiere ai propri compiti, e dunque per durare, anche nell'epoca contemporanea. È una disposizione che emerge nettamente in una lettera a Gide in cui confessa: “j'ai peur que mon époque me surpasse sans même m'émouvoir”<sup>18</sup>. Non è un caso, allora, che il tema del *passer*, declinato in tutte le sue gamme, ricorra ossessivamente nelle composizioni apparse a quest'epoca:

Passons passons puisque tout passe  
je me retournerai souvent  
(“*Cors de chasse*”)

Si direbbe che dietro il simulacro dell'amore perduto, inseguito nelle sue molteplici maschere femminili (Rosemonde, Marizibill, Clotilde, Annie, Marie), la voce lirica non cessa di inseguire l'ombra fuggevole della poesia, che si sottrae ostinatamente al suo sguardo cristallizzante: “Passe il faut que tu poursuives / cette belle ombre que tu veux” («*Clotilde*»). In questa fase di incertezza sul proprio futuro di uomo e di poeta, Apollinaire affida il suo destino ai valori perenni dell'arte («*Per te præsenti aruspex*», «*Merlin et la vieille femme*»), alle attrattive di un lirismo garantito dal retaggio della tradizione, al suo stesso passato poetico e alle sue acquisizioni principali, come il “quintil d'octosyllabes” della «*Chanson du Mal-Aimé*» ripreso, talvolta modificato, in «*Marizibill*», «*Marie*», «*Cors de chasse*». Di fronte alla minaccia del silenzio, morte simbolica della poesia (“je vivais à l'époque où finissaient les rois / Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes”, «*Vendémiaire*»), il lirismo ribadisce la fiducia nel proprio potere creatore: “Parce que c'est dans toi que Dieu peut devenir” («*Vendémiaire*»)<sup>19</sup>.

16. Cfr. *Signifiance de “Vendémiaire”*, «Revue des Lettres Modernes», série Guillaume Apollinaire, n. 11, 1972 e, inoltre, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

17. “Rien ne détermine plus de mélancolie chez moi que cette fuite du temps. Elle est en désaccord si formel avec mon sentiment, mon identité, qu'elle est la source même de ma poésie”, G. Apollinaire, *Lettres à sa marraine*, Paris, Gallimard, 1951, p. 72.

18. Lettera citata da P. M. Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1968, p. 197. È la medesima angoscia che in una circostanza simile connota un testo come «*La Victoire*», cfr. Mario Richter, *Apollinaire, il rinnovamento della scrittura poetica agli inizi del Novecento*, op. cit., pp. 287-328.

19. Cfr. M.J. Durry, *Guillaume Apollinaire. Alcools III*, Paris, SEDES, 1964, p. 42.

«Zone» è il punto di arrivo di questo sofferto itinerario di ricerca. Il suo celeberrimo *incipit* (“A la fin tu es las de ce monde ancien”) non è solo la constatazione della fine di un mondo, inteso metaforicamente come un universo poetico, ma anche e soprattutto delle coordinate estetiche che lo governano (“C’était au déclin de la beauté”). L’inerzia di un modello formale e concettuale immutabile, quello greco-romano, sul quale si era edificata tutta l’arte occidentale<sup>20</sup> (“tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine”) aveva finito per neutralizzare ogni sforzo innovativo: “Ici même les automobiles ont l’air d’être anciennes”. Come non leggere nel verso un’allusione esplicita alla “modernolatria” dei gruppi d’avanguardia e soprattutto dei futuristi, passeisti nella loro esaltazione puerile della macchina? Per Apollinaire, il nuovo lirismo a cui tutto il movimento poetico aspirava, seppure in modo confuso e spesso incoerente, non era questione di soggetti, ma di un rapporto diverso tra il reale e le sue modalità di rappresentazione artistica (“tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux”).

Nel naufragio di una modernità poetica condannata inesorabilmente a ripetere il proprio passato, Apollinaire individua un unico relitto al quale aggrapparsi: “La religion seule est restée toute neuve la religion”. Non ci sembra di spingerci troppo oltre avanzando che l’alterità della religione – che qui designa apertamente il cristianesimo – rispetto alle esperienze letterarie contemporanee (“L’Européen le plus moderne c’est vous Pape Pie X”) risiedeva soprattutto nella sua capacità di elaborazione linguistica, nella creazione di una parola assoluta, il Verbo, che si era voluta produttrice di un senso e di coordinate proprie, la buona novella. Se, come ha affermato Marie-Louise Lentengre, le immagini del Cristo in «Zone», diversamente dalle *Pâques* di Cendrars, figurano l’apoteosi immaginaria del poeta, tale celebrazione sollecita direttamente il suo potere di trasfigurazione linguistica. Poco importa che il messaggio giudaico-cristiano fosse stato integrato nel modello logico del pensiero occidentale e che il programma rimbaldiano si fosse infranto sul tentativo sovrumano di cambiare il mondo con la parola poetica<sup>21</sup>. Alle ambizioni più modeste del poeta contemporaneo, per il quale “trouver une langue” significava ripensare il proprio tempo attraverso la rappresentazione artistica, bastavano i feticci primitivi dell’Africa e dell’Oceania, “Christ d’une autre forme et d’une autre croyance”, “Christ inférieurs des obscures espérances”.

È come se al termine di un serrato dibattito interiore Apollinaire avesse

20. Cfr. la convergenza con le affermazioni riportate nelle *Notes d’art* delle “Soirées de Paris” n. 4, p. 114: “finies les influences grecques et italiennes. Voici la renaissance de l’art français, c’est à dire de l’art gothique”.

21. “Je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens”, “Alchimie du verbe”, *Une saison en Enfer*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, p. 106.

infine compreso che la crisi della poesia non dipendeva certo dalla dimensione transitoria e contingente propria alla civiltà contemporanea, quanto piuttosto dal suo concretarsi in un ordine mentale ed estetico, la cui immobilità condannava al fallimento ogni volontà di reale cambiamento<sup>22</sup>. Nuove aspirazioni richiedevano altre modalità espressive, derivate da altre coordinate formali (“une autre forme et une autre croyance”) che, senza cancellare le precedenti, inaugurassero prospettive inedite. Abbandonando le sicurezze offerte dal passato ed assumendo fino in fondo la condizione intrinsecamente effimera del nuovo all’interno dell’esperienza poetica, Apollinaire spera così di durare, un paradosso che riassume la logica sovversiva dell’avanguardia la quale, per affermarsi, deve superare continuamente le proprie acquisizioni: “passe et dure sans t’arrêter” («*Les Collines*»). Così, «*Zone*» si compie su un’immagine sfolgorante di morte, separazione traumatica da quella tradizione sulla quale il poeta aveva costruito la propria identità: “Adieu Adieu / Soleil cou coupé”<sup>23</sup>.

Tra il 1912 e il 1914 il dibattito intorno al simultaneismo catalizza le ricerche dell’avanguardia letteraria ed artistica fino a designare la modernità *tout court*<sup>24</sup>. I protagonisti della competizione che si accende per la definizione dei nuovi valori poetici, Cendrars, Barzun, i futuristi, lo stesso Apollinaire la interpretano con una libertà ed un’audacia di realizzazione che non conosce uguali nella storia letteraria.

Lungi dall’essere semplicemente una tematica alla moda, un’idea che era “nell’aria” o una tecnica formale, il simultaneismo (o simultaneità) contribuisce ad apportare soluzioni precise alle esigenze creative del poeta. Dietro l’asserzione che i ritmi vertiginosi della civiltà moderna esigevano una rappresentazione poetica simultanea si profilava un approccio suscettibile di incrinare l’impianto logico sul quale si fondava il pensiero occidentale, che si esprime, sul piano linguistico, nella prospettiva sintattica, governata dal principio della successione. Così, sfidare la sequenza successiva del testo in favore di una sua resa simultanea significava sottrarlo alla gerarchia dell’ordine (“ordre fatal où nous ne sommes que des animaux”, «*Cortège*») e del senso, che presiede all’elaborazione linguistica.

È indubbio che la struttura circolare della poesia, basata sul *versus*, il

22. Cfr. le riflessioni esposte già nelle “Trois vertus plastiques” (1908) e riportate in apertura alle *Méditations esthétiques*: “En vain, on bande l’arc-en-ciel, les saisons frémissent [...], la science défait et refait ce qui existe, les mondes s’éloignent à jamais de notre conception, nos images se répètent [...]. Ce monstre de la beauté n’est pas éternel” in *Œuvres en prose complètes II*, cit., p. 5.

23. Un addio al proprio passato e a se stesso che conclude anche l’ultima opera del poeta, *Couleur du temps*: “Adieu Adieu il faut que tout meure”.

24. Per gli approfondimenti relativi al simultaneismo rimandiamo al saggio di P. Bergman, “*Modernolatritia*” et “*Simultaneità*”. *Recherches sur deux tendances dans l’avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962.

principio di ricorrenza, costituisse già un'alterazione della continuità discorsiva del testo. Tuttavia, il processo di semplificazione del linguaggio poetico in atto dal secolo precedente, che lo aveva privato delle sue tradizionali peculiarità espressive – il “ronron” del verso regolare, gli schemi ritmici, i dispositivi di ridondanza sonora, l'apparato stilistico-retorico –, stava delineando una tendenza alla prosaizzazione della poesia che poteva mantenere la propria identità solo nel rafforzamento della sua funzione estetica. Emancipata dalla funzione comunicativa, in primo luogo dalla schiavitù della sintassi, la poesia moderna era in grado di elaborare autonomamente le proprie coordinate, riaffermando la supremazia simbolica sugli altri generi letterari.

Con l'abolizione della punteggiatura dalle sue ultime composizioni poetiche («*Vendémiaire*», «*Zone*») e poi dalla raccolta di *Alcools*, un procedimento che mirava ad allentare la rigidità della costruzione sintattica con una modulazione interna propria alla scansione dei versi, Apollinaire aveva intrapreso un primo passo in quella direzione. Nei testi successivi, poi riuniti nella sezione “Ondes” dei *Calligrammes* (1918), egli non abbandona solo la logica successiva, che soggiace inevitabilmente alle disposizioni grammaticali e sintattiche, “*déjà condamnées par l'usage dans toutes les langues*”<sup>25</sup>, in favore di una resa simultanea, ma incrina l'organizzazione stessa del discorso, in quanto emanazione di un ordine esteriore alla creazione poetica. Certo, come rileva Jean Burgos, la simultaneità è una disposizione radicata nell'immaginario del poeta, attiva nella sua pratica creativa sin dalle sue prime prove letterarie<sup>26</sup>, tuttavia riteniamo riduttivo minimizzare la novità di una scrittura che in quelle modalità era una virtualità latente nel suo percorso ed attendeva gli stimoli e le problematiche del momento per attuarsi nelle forme specifiche dei *poèmes-conversation* e degli ideogrammi lirici.

Nelle poesie simultanee come «*Les Fenêtres*», «*Arbre*», «*Liens*», «*Lundi rue Christine*», «*A travers l'Europe*», pubblicate tra il 1913 e il 1914, il verso o il gruppo di versi non rappresentano solo la misura formale del testo, ma ne costituiscono addirittura l'unità autonoma produttrice di senso<sup>27</sup>. La costruzione per piani alternati ed associazioni analogiche annulla ogni uniformità prospettica, e insieme ad essa, la coerenza del discorso, inteso come struttura che presiede al pensiero e alla sua espressione linguistica. La mol-

25. *Il Manifesto tecnico della letteratura futurista*, pubblicato da Marinetti nel 1912, aveva condannato “l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée de Homère”, rinvenendo nelle “parole in libertà” lo strumento più idoneo ad attivare il processo di liberazione della poesia dalla logica discorsiva. Anche Apollinaire, a sua volta, nel manifesto dell'*Antitradition futuriste*, pubblicato nell'agosto 1913, reclama la “suppression des syntaxes”. A partire da un dato analogo, la scrittura poetica apollinariana realizza opzioni diverse.

26. Cfr. *L'Enchanteur pourrissant*, édition établie, présentée et annotée par Jean Burgos, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1972 e, più recentemente, le riflessioni proposte in *Apollinaire en somme*, già citato.

27. “Quand on a le temps on a la liberté”; “il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile / Nous l'enverrons en message téléphonique”, “*Lundi rue Christine*”.



teplicità dei discorsi operanti nella polifonia del verso dissolve la supremazia dell'unicità discorsiva, il *logos*, apportando al testo una diversa coerenza tematica e metaforica. Tale procedimento, tuttavia, non si istituisce con il rigore di una pratica normativa che rischierebbe di diventare un ennesimo letto di Procuste per la libertà del poeta, un sistema estetico diverso da sostituire al precedente; così testi come «*Un Fantôme des nuées*», «*Sur les prophéties*», «*Le Musicien de Saint-Merry*», che sono metafore della creazione poetica, contravvengono, almeno formalmente, alle tendenze sopra descritte, preservando lo sviluppo successivo e il principio della coerenza logica.

Gli esiti della ricerca apollinariana possono essere più chiari alla luce delle riflessioni in materia di critica d'arte esposte nelle *Méditations esthétiques*, apparse egualmente nel 1913, dove il poeta enuncia liricamente i canoni della nuova arte, e per affinità di intenti, anche della poesia. Apollinaire vi formalizza la distinzione tra il linguaggio poetico tradizionale, soggetto al principio della razionalità, e il nuovo linguaggio che lui ed altri poeti come Cendrars andavano elaborando, fondato su una visione estetica autonoma dai modelli impostisi nella tradizione letteraria occidentale. L'esempio dei grandi eresiarchi della pittura come Picasso, Delaunay, Duchamp, che avevano superato la convenzione della verosimiglianza, "l'art des illusions d'optique", per ricercare "la grandeur des formes métaphysiques", lo conforta ad una rifondazione poetica operata su basi alternative alle "harmonies du langage humain fondées sur la raison et non sur l'esthétique"<sup>28</sup>. Il nuovo realismo che Apollinaire persegue lungo il suo percorso sotto diverse denominazioni (*orphisme, surnaturalisme, surréalisme, Esprit nouveau*) implica l'abbandono di un ordine falsamente naturale, derivato da una costruzione ideologica plurisecolare.

Nell'evoluzione poetica di Apollinaire così come si attua in questo periodo la dimensione discorsiva posta alla radice stessa del linguaggio verbale, lascia spazio alla rappresentazione lirica del reale, colto nella sua profonda verità da una testualità che integra la dimensione transitoria, rendendone le infinite mutazioni. E nulla sembra essere più fuggevole di una "conversazione" che, come i "papiers-collés" di Picasso, erige la propria provvisorietà a statuto della nuova arte in via di elaborazione; si tratta di componimenti unici, soggetti alla logica del superamento continuo che vanifica ogni possibilità di sistematizzazione concettuale, sfidando continuamente le abitudini e le certezze del lettore. Apollinaire non si compiace tuttavia delle proprie acquisizioni, e dopo i "poèmes-conversation" procede ulteriormente nel suo gesto di liberazione dalla logica discorsiva; l'esito estremo è la dislocazione del testo sulla pagina secondo un ordine spaziale e visivo dove la simultaneità non si realizza solo sul piano concettuale ma anche su quello propriamente tipografico.

28. G. Apollinaire, *Les Méditations esthétiques*, in *Œuvres en prose complètes II*, cit., p. 9.

A differenza di quel che riteneva Tzara<sup>29</sup>, Apollinaire non cercava un'essenza comune a tutte le arti, come Wagner, ma ampliava il potere di creazione linguistica della poesia al di là del verso, al di là della parola stessa che interagisce con le immagini ed i suoni, riattivandoli. È come se la poesia eccedesse il linguaggio verbale per utilizzare le risorse espressive di altri linguaggi, in modo più audace di quanto si fosse fatto fin lì, concorrendo ad una visione sintetica del reale, riconfigurato nelle forme percettibili del bello.

Il titolo progettato per la raccolta di ideogrammi lirici di Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre!*, indica come il poeta abbia acquisito una capacità di rappresentare esteticamente il reale che gli permette infine di competere sullo stesso piano con le ricerche pittoriche più avanzate, in uno sforzo estremo per riportare alla letteratura, alla poesia, il ruolo che l'audacia delle realizzazioni pittoriche le andava sottraendo. Il superamento delle divisioni pratiche e concettuali che opponevano i generi era l'ultima categoria tradizionale da sovvertire per istituire la poesia in un sistema unicamente creativo, ed ebbe una traduzione concreta nella sintesi delle arti. "Il se constitue un art universel, où se mêleront la peinture, la sculpture, la poésie, la musique, la science sous ses apparences multiples. Et nombre de poèmes parus dans cette revue n'étaient que des efforts pour pénétrer les arcanes de cette synthèse"<sup>30</sup>, sostiene Apollinaire in una nota apparsa sull'ultimo numero della "Soirées de Paris" che designa esplicitamente la sua invenzione poetica. Più tardi, ripensando al proprio apporto all'elaborazione della nuova letteratura, Apollinaire ne rivendicherà tutte le potenzialità espressive; se in precedenza "on écrivait en prose ou l'on écrivait en vers"<sup>31</sup>, la sua originalissima pratica ha esteso le funzioni della poesia oltre i limiti ad essa tradizionalmente assegnati.

Da questo nuovo approccio discende anche una ridefinizione della funzione cognitiva della poesia che, privata del supporto delle coordinate mentali ed estetiche ordinarie, rinuncia anche al sapere che ne deriva. La negazione della conoscenza convenzionale ("j'ai le droit de saluer des êtres que je ne connais pas", «*Le Musicien de Saint-Merry*»), è un aspetto funzionale al nuovo lirismo apollinariano che impedisce alla rappresentazione poetica ogni normalizzazione all'interno dell'ordine preconstituito ("tu ne connaîtras jamais bien les Mayas", «*Lettre-Océan*»). Il poeta nuovo conosce "autrement", non più alla luce dell'intelletto, ma con i sensi e la sensibilità ("J'écris seulement pour vous exalter / O sens ô sens chéris", «*Liens*»), come prefigura «*Le Musicien de Saint-Merry*» "sans yeux, sans nez et sans oreilles", doppio del poeta che scompare nell'oscurità portando con sé la memoria del proprio passato. La conoscenza non è più allora un'acquisizione intellettuale

29. "Dada contre l'art", *Œuvres complètes*, V, Paris, Flammarion, 1982, p. 355.

30. G. Apollinaire, *Expositions Natalie de Gontcharowa et Michel Larionov*, «Les Soirées de Paris», nn. 26-27, giugno-luglio 1914, p. 371.

31. *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose complètes II*, cit., p. 944.

o metafisica ma un'esperienza pragmatica, fondata sull'osservazione, sulla capacità dello sguardo e dell'ascolto ("Car je ne crois pas mais je regarde et quand c'est possible j'écoute, «*Sur les prophéties*»). Se il compito dell'artista è quello di "noter le mystère qu'il voit ou qu'il entend", secondo le indicazioni formulate in *Simultanisme-librettisme* ("Soirées de Paris", n. 25), l'unico modo di accedere al mistero che è il vero "orphisme de l'art" era quello di intraprendere un percorso di esplorazione in un territorio altro dalla soggettività e dal sapere tradizionale mediante la parola poetica ("je chante toutes les possibilités hors de moi-même et hors des astres", «*Le Musicien de Saint-Merry*»).

Nell'aprile 1914 Gaston Sauvebois si era interrogato sulla "fonction de l'art qui convient à notre époque"<sup>32</sup>. Nel 1921, considerando il ciclo letterario appena compiuto, riconosceva che la poesia aveva abbandonato "l'expression discursive des idées et de sentiments, des sensations pour se constituer en acte véritable de créateur"<sup>33</sup>. Il ruolo svolto da Apollinaire nel processo di costituzione della poesia moderna non può essere misconosciuto.

Con la sua pratica letteraria Apollinaire ha portato fino ad esiti estremi la funzione estetica del linguaggio poetico in composizioni singole ed irripetibili, che sostituiscono all'ordine delle "paroles dont il faudra changer le sens" un altro ordine estetico istituito dall'artista.

Si comprende come Apollinaire non muti la propria concezione rispetto ai principi esposti nel «*Poème lu au mariage d'André Salmon*» ma modifichi continuamente le strategie testuali per realizzarla. Assumendo fino in fondo la propria libertà, "liberté d'une opulence inimaginable" (*L'Esprit nouveau et les poètes*), sperimentando sino in fondo le proprie potenzialità creative, la letteratura può accogliere la sfida della modernità. In questa ricerca inesaurita della sua specificità la poesia ritrova una funzione per così dire pragmatica, etica e sociale, che la rende necessaria agli occhi nel mondo:

les grands poètes et les artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes. Sans les poètes, sans les artistes les hommes s'ennuieraient vite de la monotonie naturelle. L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse. L'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos. [...] Les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis<sup>34</sup>.

Durante la guerra, che rimette in gioco in modo ben altrimenti tragico il destino stesso della letteratura, Apollinaire continuerà a sviluppare tale progetto, insistendo ripetutamente sul ruolo sociale dell'arte, soprattutto nei co-

32. *Le Malaise*, «La Vie des Lettres», aprile 1914, p. 131.

33. *Les Progrès de la poésie*, «La Vie des Lettres», luglio 1921, p. 556.

34. *Méditations esthétiques*, in *Œuvres en prose complètes II*, cit., pp. 12-13.

siddetti testi profetici, in cui rinnova il suo appello affinché i poeti non abbandonassero alla scienza e alla tecnica l'esplorazione dell'ignoto e la conoscenza del futuro che ne sarebbe derivata («*Les Collines*», «*Les Mamelles de Tiréasias*», «*La Victoire*», *L'Esprit nouveau et les poètes*). Sino alla fine continua ad esorcizzare lo spettro di una poesia immobile, rinchiusa per sempre nella propria contemplazione narcisistica.

La generazione successiva non avrebbe potuto superare l'esperienza apollinairiana se non a patto di uno spettacolare rovesciamento di prospettiva, che spostava i termini del dibattito dal campo estetico a quello etico. In questo, i surrealisti si rivelarono gli eredi ideali di colui che aveva fatto del *dépassement* il principio stesso della propria ricerca poetica.

*Maria Dario*