Il primo orfismo. Il poeta secondo Apollinaire all'altezza del "Bestiaire"

Alessandro Metlica

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/9102>

DOI: 10.4000/studifrancesi.9102

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 juin 2008

Paginazione: 136-146

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Alessandro Metlica, «Il primo orfismo. Il poeta secondo Apollinaire all'altezza del "Bestiaire"», *Studi Francesi* [Online], 154 (LII | I) | 2008, online dal 30 novembre 2015, consultato il 15 février 2023. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9102> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9102>

Creative Commons - Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Il primo orfismo Il poeta secondo Apollinaire all'altezza del "Bestiaire"

Nella *Biblioteca storica*, laddove Diodoro parla di Ermete Trismegisto, si legge che egli «inventò anche una lira e la fece a tre corde con dei nervi, a imitazione delle stagioni dell'anno: egli stabili, infatti, i tre suoni di base – acuto, grave e intermedio – acuto, derivandolo dall'estate, grave dall'inverno, intermedio dalla primavera»¹. Questa fu la probabile ragione che spinse Apollinaire, quando egli si trovò a strutturare la prima raccolta organica dei propri versi,² a riservare un posto tanto importante a tale personaggio, che compare nel componimento d'apertura dell'opera, intitolato *Orphée*.

Ermete Trismegisto è figura mitica di una certa complessità, e tracciarne un profilo, anche riassuntivo, richiederebbe altri spazi. Alcune fonti, tendenti a conferire storicità al mito, lo ritengono il prediletto di Osiride, il gran sacerdote che portò la scienza iniziatica nell'antico Egitto, e ne fanno un antenato dell'Ermete che, in età ellenistica, fu considerato l'autore del *Corpus Hermeticum*.³ Ciò che appare indiscutibile è il legame che egli intrattiene con la scrittura, e dunque con la poesia. Secondo un'identificazione che risale almeno ad Erodoto, e che è presente anche in Platone⁴, Ermete fu associato dai Greci al dio egiziano della conoscenza, Thot. In definitiva, la sua figura si può considerare, con buona approssimazione, il risultato d'un fenomeno di sincretismo, sotto cui la cultura greca andò catalogando delle conoscenze che gli provenivano dal sapere egizio, le quali successivamente, tra I e II secolo d.C., vennero riordinate e trascritte in un insieme di opere.

Al *Corpus Hermeticum* Apollinaire fa riferimento quando, non limitandosi a nominare Ermete Trismegisto, ne cita, sempre nel medesimo testo, anche il *Pimandro*, che del *Corpus Hermeticum* è il primo libro. Ora, è interessante leggere come Marsilio Ficino, che nel 1463 compie la prima traduzione in latino dell'opera, presenti Ermete Trismegisto: «Egli è detto il primo degli autori di teologia; gli successe Orfeo, secondo fra i teologi dell'antichità»⁵. Non rientra nei nostri fini commentare l'attribuzione a Orfeo, da parte di Ficino, del titolo di teologo piuttosto che di poeta, né soffermarsi sulla genealogia che, partendo proprio da Ermete, arriva sino a Platone: elementi, questi, che sono del resto perfettamente chiaribili alla luce del pensiero del filosofo

(1) DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, a cura di G. CORDIANO e M. ZORAT, Milano, Mondadori, 1994, I, 15-16, p. 151.

(2) La prima edizione del *Bestiaire*, o *Cortège d'Orphée*, è del 1911, sebbene già prima, e più precisamente il 15 giugno del 1908, Apollinaire avesse pubblicato parte del materiale su «La Phalange», sotto il titolo di *La marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain*. Per un resoconto minuzioso delle varianti e dei cambiamenti intercorsi tra le due versioni dell'opera, rimando al commento di M. ADÉMA et M. DÉCAUDIN in APOLLINAIRE, *Œuvres*

poétiques, Paris, Gallimard, 1965, che è anche l'edizione di riferimento per i testi qui citati.

(3) Raccolta di scritti a carattere iniziatico, di cui nel 1618 il filologo Isaac Casaubon dimostrò l'origine ellenistica.

(4) Nel *Fedro*, con il mito di Theut, e nel *Cratilo*.

(5) MARSILIO FICINO, *Argumentum in librum Mercurii Trismegisti ad Cosimum Medicem patriae pater*, lettera dedicatoria premessa al *Pymander*, *Opera omnia*, vol. II, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962, p. 1836.

fiorentino. Tuttavia è possibile che questa “parentela” tra Hermes e Orfeo abbia agito su Apollinaire⁶.

Andiamo ora a leggere *Orphée*, il primo dei quattro componimenti della raccolta così intitolati, con cui si apre il *Bestiaire*:

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne:
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.

Il componimento inizia con un imperativo di seconda persona (*admirez*). Si tratta di un subitaneo richiamo al corteo di Orfeo, cui si contrappone, seppur implicitamente, il poeta stesso, in posizione di artefice anziché di ammiratore. L'oggetto della contemplazione del pubblico è infatti la facoltà stessa della creazione (*le pouvoir insigne*, v. 1). Al v. 2, che al v. 1 si rapporta per semplice coordinazione, questo potere viene qualificato da un punto di vista formale (*la noblesse*) che si potrebbe intendere, senza forzare eccessivamente il testo, come la perfezione classica di cui deve essere dotata la poesia.

Tuttavia, il complemento di specificazione di *noblesse* (*de la ligne*, sempre al v. 2) assume un ruolo ancor più caratterizzante. Lo conferma Apollinaire stesso, che vi dedica la prima delle *notes* all'opera: «Il loue la ligne qui a formé les images, magnifiques ornements de ce divertissement poétique»⁷. Il riferimento va ai disegni di Raoul Dufy, che aveva preso il posto di Picasso, originariamente eletto a illustratore del libro; ma il significato di questa affermazione è assai più profondo. In sostanza, Apollinaire è convinto che il potere creativo della parola possa spingersi sino a coinvolgere la sfera visiva⁸.

Ciò trova conferma nei due versi seguenti. Il distico si articola sulla definizione della poesia come luce, tanto che parte della critica ha collegato questo testo con la metafisica della luce di Duchamp⁹. Benché la complicata ricerca di tale artista esuli da questa ricerca, sono necessari alcuni chiarimenti a riguardo.

Come è noto, Marcel Duchamp frequentò la cerchia cubista negli anni '10, entrando a far parte del gruppo di Puteaux, dove si andava sviluppando un'interpre-

(6) Pare assai probabile che Apollinaire avesse letto il *Pimandro* in una traduzione da Ficino. Il testo aveva goduto di ampia fortuna in Francia, dove era stato pubblicato già nel 1505 da Lefèvre d'Étaples, che vi aveva aggiunto l'*Asclepius* e un commento. L'alta diffusione delle opere di Ficino è ben documentata dal successo del *Banquet finicien*, anch'esso edito da Lefèvre d'Étaples e tradotto in francese già nel 1545; il testo conosce diverse edizioni anche nel corso del XIX secolo. Cfr. MARSILIO FICINO, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

(7) Simili accenti possedeva anche la *note* all'edizione del 1908: «Elle [la marchande] loue les images au trait, gravées sur bois, qui accompagneront, lorsqu'il paraîtra en librairie, le divertissement dont nous donnons ici un poétique fragment». *Œuvres poétiques*, cit., p. 1037. La dichiarazione edonistica di Apollinaire può leggersi, naturalmente, come una parziale *recusatio*. Senza nascondere l'intento giocoso dell'opera, evidente sin dalla scelta del genere “a indovino”, che da Simposio in poi si è sempre prestato ad una certa istanza ludica, i meriti

dell'opera sono altri, e di ciò Apollinaire era certo consapevole.

(8) Si tratta del primo abbozzo di una poetica delle immagini, in continuo dialogo con le arti figurative del tempo. Apollinaire fu regolare critico d'arte (cito almeno *Les peintres cubistes: méditations esthétiques* e le *Petites flâneries d'art*) e con l'arte mantenne sempre un rapporto vivo, dialettico, come dimostrano già i suoi primi libri, tutti illustrati: oltre al *Bestiaire*, ricordo anche l'*Enchanteur pourrissant*, con le incisioni di André Derain. Per rendersi conto dell'importanza di questo punto, è sufficiente pensare ai suoi sbocchi successivi, certamente più meditati, nell'ottica del *sur-realisme*, all'invenzione dell'*idéogramme lyrique*, o ancora a testi come *La blanche neige*, dove «è possibile riconoscere il tentativo di attuare la maggiore ambizione del cubismo», (...) M. RICHTER, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 19.

(9) Il collegamento è stato effettuato da uno studioso di Duchamp: cfr. M. NICOSIA, *La voce della luce*, in «Zenit. Rivista di cultura sapienziale», www.zen-it.com.

tazione del cubismo parallela ed alternativa a quella praticata dagli artisti di Montmartre, tra cui spiccava Picasso. Nel gruppo di Puteaux figurava anche Apollinaire, con cui Duchamp fu in stretto contatto nel periodo precedente l'uscita di *Alcools*, lo stesso, d'altronde, durante il quale prese corpo l'idea del *Grande vetro*¹⁰, opera centrale di tutta la produzione dell'artista figurativo.

Non è dunque un caso se, a livello formale, Duchamp definisce il proprio progetto come la ricerca di una «linea pura geometrica senza spessore», sottolineando che è stato «un fanciullo raro», dietro le cui spoglie non è difficile riconoscere Apollinaire, a suggerirgli l'operazione. All'interesse per la linea si sovrappone quello per la luce, concepita come «una metafora della conoscenza, [...] la manifestazione vivente di un ente metafisico o dell'intelligibile nel sensibile»¹¹. Come dichiara lo stesso Duchamp: «Fino a cento anni fa la pittura è stata tutta al servizio della mente. Questa caratteristica è venuta perdendosi a poco a poco nel corso dell'ultimo secolo».

In qualche modo, dunque, la ricerca di Duchamp può dirsi paradossalmente desueta quanto quella di Apollinaire, sebbene le posizioni di entrambi fossero, allo stesso tempo, decisamente all'avanguardia. Si tratta di un punto fondamentale, sul quale tornerò successivamente. Per ora, basti trattenere due elementi: la linea e la luce, laddove quest'ultima va concepita carica di valenze gnoseologiche e metafisiche.

A questo punto è Apollinaire stesso a venirci in aiuto, con la seconda delle *notes* all'opera: «“Bientôt, lit-on dans le *Pimandre*, descendirent des ténèbres... et il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière”. Cette *voix de la lumière*, n'est-ce pas le dessin, c'est-à-dire la ligne? Et quand la lumière s'exprime pleinement tout se colore. La peinture est proprement un langage lumineux». Qui, oltre a ribadire il legame tra poesia e disegno, Apollinaire si addentra maggiormente nella questione, proponendo la definizione di pittura come *langage lumineux*¹².

Non credo che il termine *langage* sia casuale. Esso risponde in modo preciso alla *voix de la lumière* di cui parla Ermete Trismegisto, e che Apollinaire fa coincidere con la *ligne*. In altre parole, si mira a costituire un polo “vocale” – o comunque concernente caratteristiche proprie della poesia: voce e linguaggio – da contrapporre a quello visivo. Alla creazione della luce ne viene anteposta una di tipo poetico; meglio ancora, i due orizzonti sono messi in stretta comunicazione, così che al *cri inarticulé*, grazie al quale vengono infrante le tenebre primigenie, segue necessariamente l'avvento della luce¹³.

Questa interpretazione emerge con chiarezza dalla costruzione del v. 3. Da un lato la ripresa dal *Pimandro* è abbastanza letterale, ma dall'altro l'assunto è sottilmente variato. Se infatti nella nota avevamo un'unica entità, e cioè quella *voix de lumière* cui il *cri inarticulé* era paragonato, qui assistiamo ad uno sdoppiamento: in sostanza,

(10) Originariamente intitolato *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* il “quadro”, rimasto incompiuto, è formato da due lastre di vetro che racchiudono lamine di metallo dipinto, polvere e fili di piombo. Per un tentativo di interpretazione si veda A. SCHWARTZ, *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Torino, Einaudi, 1974 e M. CALVESI, *Duchamp invisibile*, Roma, Officina, 1975.

(11) M. NICOSIA, *op. cit.*

(12) «J'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu». Apollinaire scrisse la celebre frase per il catalogo del pittore Robert Delaunay del 1912, dove fu pubblicata per la prima volta pure *Les Fenêtres*. Anche qui la luce è connessa al mito della creazione orfica, e anzi

assume un significato prometeico. Si ricordi che, secondo una variante del mito di Orfeo, il cantore era stato iniziato all'alchimia dai fabbri dell'isola di Vulcano.

(13) Il passo del *Pimandro* mostra dunque notevoli affinità con alcuni testi della tradizione biblica (*Gen.* I 1, e *Gen.* I 1) dove la lingua ha potere generativo. È possibile riconoscere, dietro tale ruolo, l'importanza che in epoca arcaica si riconosceva alla cultura orale, e dunque alla parola, che di quella cultura era l'espressione. La questione non assurgerebbe a decisiva se Apollinaire stesso, nel prosieguo dell'opera, non marcasse con forza alcuni riferimenti alla sfera religiosa, e alla figura di Cristo in particolare.

si passa da un complemento di specificazione ad una relativa (*la voix que la lumière fit entendre*). Ma allora siamo davanti ad una gerarchizzazione dei concetti: in primo piano rimane la sola *voix*, grazie a cui – e si tratta di un ausilio imprescindibile – si fa luce sul mondo. La poesia è luce; ma la luce, in quanto creazione, viene dalla parola, e dunque dalla poesia¹⁴. Non ci potrebbe essere modo più argutamente tautologico per esaltare la facoltà creatrice del poeta.

Nel 1913, su *Alcools*, quando l'orfismo sarà stato delineato in modo più netto e preciso, Apollinaire ribadirà il concetto scrivendo un verso come «La lumière est ma mère ô lumière sanglante»¹⁵. Nel *Pimandro*, come abbiamo visto, la luce viene a coincidere con il *voûs*, l'intelletto supremo. Non era la prima né l'ultima volta che Apollinaire dichiarava con orgoglio i propri nobili genetliaci¹⁶.

L'origine divina del poeta, nonché il suo destino di artefice, sono dunque il tema, quasi esclusivo, della raccolta. Vediamo ora come, dopo un inizio così carico di significati, Apollinaire organizzi l'argomento, dislocandolo nei vari testi dedicati al *cortège d'Orphée*.

È bene cominciare con un'indicazione di metodo. Benché siano presenti, talvolta, componimenti giocati per intero sul gusto del paradosso, del concetto arguto,¹⁷ i riferimenti alla sfera della poesia sono in netta maggioranza rispetto a tutte le altre tematiche. Tuttavia raramente Apollinaire scopre le proprie carte: egli preferisce l'allusione, in perfetta armonia con il carattere parzialmente ludico, nonché ermetico-misterico, dell'opera. Ciò è reso possibile anche dall'indole epigrammatica del *Bestiaire*, dove predominano nettamente le quartine (25 testi sui 30 totali) di metro vario. Prima di consegnarsi pienamente a tale pratica di citazione, però, Apollinaire inserisce almeno altri due testi dal forte valore programmatico: *La Tortue* e *Le Cheval*.

Du Thrace magique, ô délire!
Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
Les animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons.

Il componimento si configura come una sorta di secondo proemio: al credo poetico dell'autore, che in *Orphée* era espresso, per così dire, secondo linee generali, fa seguito un'introduzione dedicata più specificamente all'opera. Particolarmente eloquenti sono i vv. 3-4, con la doppia coppia *animaux/sons* e *tortue/chansons*, la quale mette in risalto il miracolo operato dal poeta, capace di "trasformare" gli animali in versi. Il riferimento va al mito dell'invenzione della lira, secondo il quale Ermete, precocissimo neonato, fu il primo ad adottare le corde al carapace vuoto di una tartaruga, per poi regalare una copia dello strumento ad Apollo, ad Anfione e ad Orfeo¹⁸.

(14) Molto bella, al riguardo, la traduzione di Giovanni Raboni: «Ne parla Ermete Trismegisto | nel suo Pimandro: è la voce | che ha dato suono alla luce», in APOLLINAIRE, *Bestiario*, Milano, TEA, 1996, p. 33.

(15) APOLLINAIRE, *Merlin et la vieille femme*, v. 3, in *Alcools*. Del resto, Merlino affianca spesso Orfeo come rappresentante del valore magico della poesia: «Comme Orphée, il est conduit au tombeau (sous terre, aux Enfers, comme l'on voudra) par l'amour qu'il voue à une femme [...] Pareil à la tête coupée d'Orphée, il rend des oracles.» (...) P. RENAUD, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969, p. 184. Il parallelismo tra le due figure si chiarisce ne *L'enchantement pourrissant*, dove il protagonista è appunto Merlino, e in *Alcools*, raccolta che ritrae «la

geste d'un héros qui se donne pour mage et Suprême savant, un fondé en poésie hanté par le désir de métamorphoser en *carmen* [...] Les données intuitives de l'inspiration et du mythe du Poète sont inséparables ici de la Fable», *ivi*, p. 21.

(16) «Voie lactée ô soeur lumineuse», APOLLINAIRE, *La chanson du mal-aimé*, str. 13, in *Alcools*.

(17) Un esempio piuttosto chiaro, in questo senso, è rappresentato da *La Souris*: «Belles journées, souris du temps | Vous rongez peu à peu ma vie. | Dieu! Je vais avoir vingt-huit ans | Et mal vécus, à mon envie». Siamo di fronte a un testo che esplicita, sia nel tema che nella costruzione metaforica, un gusto sottilmente celebrare, che non esiterei a definire barocco.

(18) «Orphée était natif de la Thrace. Ce sublime poète jouait d'une lyre que Mercure lui avait don-

Il fatto di citare un mito di tale importanza – quello della nascita della poesia stessa – non intimidisce affatto Apollinaire (*mes doigts sûrs*, v. 2) che può così proporsi come nuovo Orfeo. C'è però dell'altro. Il ponte tra le due figure, quella moderna e quella mitica, è ulteriormente rafforzato dalla rima, peraltro *derivative*, tra la *lyre* suonata dal poeta (v. 2) e il *délire* di Orfeo (v. 1). I due termini denotano al meglio questa prima fase della poesia di Apollinaire¹⁹.

Sorge persino il sospetto che quel *délire* voglia significare, almeno incidentalmente, un indirizzo preciso del fare poetico. Siamo di fronte a quella che Platone chiamava *μανία* e che lo Pseudo-Longino definisce, nel *Del sublime*, come una forza «sovrana e invincibile», che nasce «sotto l'effetto di una forma di follia e di un soffio carico di entusiasmo, e riempie quasi di afflato divino il discorso»²⁰. È appunto la poesia nella sua forza primigenia e mitica, la poesia che è anche teologia e magia²¹. Tale interpretazione si regge soprattutto sulla ripresa dei medesimi temi che Apollinaire fa in *Le Cheval*, il testo successivo della raccolta:

Mes durs rêves formels sauront te chevaucher,
Mon destin au char d'or sera ton beau cocher
Qui pour rênes tiendra tendus à frénésie
Mes vers, les parangons de toute poésie.

Se il v. 1, la cui aggettivazione (*durs, formels*) pare rimandare all'ambito stilistico, ha come protagonisti i *rêves*, il v. 2 introduce un soggetto del tutto inaspettato: il cocchiere del carro, infatti, non è Apollinaire stesso, ma il suo *destin*. Ciò comporta, ancora una volta, l'affermazione delle origini soprannaturali del poeta, chiamato ad essere creatore dal fato stesso. Tale concezione aristocratica e quasi sacrale della poesia, vista come un dono ricevuto alla nascita, non si risolve certo in un mero episodio di forma, e anzi rimarrà sempre il punto focale dell'avventura poetica di Apollinaire, persino nelle sue fasi più travagliate²².

Vale la pena citare ancora una volta l'Anonimo, laddove egli afferma che, tra le cinque fonti del sublime, il ruolo più importante è svolto dalla capacità di tendere a pensieri elevati (*ἀδρεπήβολον*) e che questa qualità, a differenza delle abilità tecniche di cui il trattato discute in seguito, fa parte delle doti innate (*αὐθιγενεῖς*)²³. In altre parole è un dono degli dei, esattamente come la lira che Orfeo ricevette da Hermes. Alla luce di simili considerazioni, è possibile valutare nella giusta prospettiva la rima tra *poésie* (v. 4) e *frénésie* (v. 3)²⁴ – peraltro enfatizzata dall'*enjambement* di *mes vers* – nonché la scoperta, nelle *Notes*, che il cavallo di cui si parla altri non è che Pegaso²⁵.

Delirio, magia, destino: ecco chiariti gli elementi mitici della poesia di Orfeo. È grazie a questa profonda consapevolezza delle proprie origini di poeta che Apollinaire, nel momento in cui di tale mito si fa successore e interprete, osa proporre i propri versi come *les parangons de toute poésie*.

née. Elle était composée d'une carapace de tortue, de cuir collé à l'entour, de deux branches, d'un che-valet et de cordes faites avec des boyaux de brebis. Mercure donna également de ces lyres à Apollon et à Amphion». *Notes*.

(19) «Juin ton soleil ardente lyre | Brûle mes doigts endoloris | Triste et mélodieux délire», *La chanson du mal-aimé, Voie lactée II*, str. 7.

(20) PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, a cura di F. DONADI, Milano, Rizzoli-BUR 1991, p. 157.

(21) «Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts», *Notes*.

(22) «Ailés et tournoyants comme Icare le faux

| Des aveugles gesticulant comme des fourmis», APOLLINAIRE, *La victoire*, vv. 3-4, in *Calligrammes*. Benché pronto ad una nuova discesa nell'inferno della modernità, Apollinaire non poteva, neppure nel 1917, accettare una poetica di gruppo come quella delle nuove avanguardie, secondo cui tutti avevano la possibilità di essere poeti, indipendentemente dal loro «destino».

(23) PSEUDO-LONGINO, cit., p. 152.

(24) Inutile sottolineare che anche qui la terminologia ammicca a Platone.

(25) «Le premier qui monta Pégase fut Bel-léphron», *Notes*.

Avevo accennato, in precedenza, alla costruzione per frammenti dell'opera, grazie alla quale un medesimo tema – ovvero il ruolo del poeta – viene ripreso e variato secondo direttrici diverse, tese a far risaltare i particolari. Adoperando una metafora pittorica, si potrebbe dire che Apollinaire, una volta individuato il soggetto nelle sue linee fondamentali, avvii un complesso gioco di sfumature e trapassi di tono.

Prendiamo ad esempio *La Chèvre du Tibet*. L'intero componimento si struttura attorno al bisticcio, che è quasi paronomasia, *chèvre/cheveux*. Con ciò si instaura un rapporto tra il manto della capra e i capelli della donna, il quale viene giocato, oltre che sul piano fonico, anche su quello materico (*les poils/des cheveux*). Tuttavia, ai vv. 2-3 apprendiamo che il vello di cui si sta parlando è quello d'oro strappato da Giasone ad Eeta. Ne risulta che anche la chioma della donna è d'oro, in consonanza perfetta con i moduli della tradizione lirica.

Questo passaggio è più importante di quanto sembri. In pratica, esso consente di riportare al centro della scena il soggetto poetante, che finora ne era rimasto escluso. Ciò è testimoniato dalla chiusa del componimento (v. 4):

Des cheveux dont je suis épris.

La donna amata dal poeta, della quale non sono nominati che i capelli, viene lasciata appositamente nel vago: a mio modo di vedere, infatti, essa si identifica con la poesia lirica²⁶, con uno di quei *parangons* che Apollinaire ha orgogliosamente rivendicato come suoi nella pagina precedente²⁷.

Altre due caratteristiche che Apollinaire assegna alla propria poesia sono la perfezione formale e la ricchezza: la prima viene vista come una prerogativa necessaria per raggiungere la seconda. Così si legge infatti ne *La Chenille* (vv. 1-2):

Le travail mène à la richesse.
Pauvres poètes, travaillons!

Naturalmente Orfeo non è solo *μῶνις* ditirambica: è anche bellezza apollinea e *labor limae*, elementi fondamentali per arrivare alla *richesse*. Quest'ultima si configura decisamente in senso simbolista, anche perché Apollinaire pare concepirla soprattutto sotto l'aspetto fonico²⁸.

Tale interpretazione si basa su *L'Éléphant*, testo che ora prenderemo in considerazione.

Comme un éléphant son ivoire,
J'ai en bouche un bien précieux.
Pourpre mort!... J'achète ma gloire
Au prix des mots mélodieux.

In soli quattro versi Apollinaire concentra un numero altissimo di termini inerenti alla sfera della ricchezza: *ivoire* (v. 1), *précieux* (v. 2), *pourpre*, *acheter* (v. 3), *prix*

(26) Mi azzardo ad identificare la donna con un genere preciso, piuttosto che conservare il suo statuto di simbolo della poesia tutta, incoraggiato d'un lato dall'antitesi amata/Giasone (poesia epica) e conscio, dall'altro, che in orbita simbolista lirica e poesia tendono a coincidere completamente. Non vi è nessun dubbio, comunque, sul fatto che l'obiettivo di Apollinaire sia più genericamente quello di ammiccare alla tradizione poetica in generale.

(27) *Le Cheval*, v. 4.

(28) Questo non esclude, ovviamente, una ricchezza di tipo contenutistico. Viceversa, proprio ad una molteplicità d'idee sembra riferirsi Apollinaire quando scrive, in *Le Lièvre*: «Mais que toujours ton cerveau soit | La hase pleine qui conçoit»; laddove la fertilità prolifica del cervello può ricordare, pur in assenza di calchi diretti, BAUDELAIRE, *La mort des artistes*, vv. 13-14: «C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau | Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!».

(v. 4). Il significato di questa operazione parrebbe trasparente: il poeta è in grado di acquistare la gloria attraverso i propri versi. Tuttavia un secondo livello di lettura pone in evidenza altre due parole: *mélodieux* e *bouche*.

La prima, oltre ad essere in posizione privilegiata (fine del v. 4) rima con *précieux*, che all'interno del lessico della *richesse* è l'unico aggettivo: i primi tre versi costituiscono così una sorta di trampolino, che consente ai *mots mélodieux* di assumere il rilievo, anche prosodico, che compete loro. Il significato di *mélodieux* è infatti centrale nella definizione del lirismo sintetico del primo Apollinaire, ancora "fedele" alla libertà musicale del simbolismo²⁹. Qui non stiamo parlando di un significato sotteso al testo, ma di una seconda dichiarazione di poetica, che è contenuta eppure varia sottilmente rispetto alla prima, con un meccanismo che potrebbe ricordare le scatole cinesi.

Persino più emblematico è il caso di *bouche*. Se infatti la presenza del termine si spiega nel contesto del gioco poetico (il parallelo zanne/parole come fonti di ricchezza) è impossibile dimenticarne il valore di archetipo, legato ancora una volta alla parola e quindi alla poesia. La bocca è la sede del linguaggio, la fucina dove il mito orfico si rinnova eternamente.

Apollinaire non poteva certo immaginare, a questa data, le condizioni che nel 1917 lo avrebbero spinto a rivolgere proprio alle bocche un disperato appello, nel tentativo di scongiurare il mutismo propugnato dalle nuove avanguardie³⁰. Per ora, il regno di Orfeo è ben saldo.

Partiamo, per una volta, dalle conclusioni. L'ultimo componimento della raccolta, *Le Bœuf*, tratta un tema che, per quanto già accennato in alcuni dei testi precedenti, potrebbe lasciare sbigottito il lettore. I versi in questione recitano:

Ce chérubin dit la louange
Du paradis, où, près des anges
Nous revivrons, mes chers amis
Quand le bon Dieu l'aura permis.

La svolta religiosa appare tanto più bizzarra in un libro che si apre nel segno del misticismo egizio, e che alla cultura ermetica si richiama in vari modi³¹. Per comprenderla, dobbiamo rivolgerci alle *Notes* dell'opera, che in questo caso, come accade solo per il primo *Orphée*, sono addirittura due. Se nella prima apprendiamo, in sostanza, che il cherubino del v. 1 non è altro che un bue alato³², fatto che giustifica lo spunto del componimento, sarà bene citare la seconda per intero:

(29) Non a caso ci si è avvalsi dell'etichetta "mélodieux délire" (che è citazione da *La chanson du mal-aimé*, cfr n. 19) per indicare la prima fase poetica di Apollinaire, e cioè quella antecedente al *sur-naturalisme*. Cfr. M. RICHTER, *op. cit.*, pp. 41-78.

(30) «O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage», *La victoire*, v. 21.

(31) Addirittura, in una lettera all'editore Deplanche, Apollinaire propose di pubblicare in copertina il marchio Δ, attraversato da un unicorno e con a fianco il motto *J'émerveille* (che significa "stupisco" ma anche "incanto"). «Le Δ signifie le delta du Nil, ce qui est l'emblème de tout ce qu'il y a d'égyptien dans la vie de Deplanche [...]». La licorne est une marque excellente se prêtant au dessin et fort sonore comme un mot. Il doit en être venu en

Égypte et le Père Lobo prétend avoir vu en Éthiopie des troupeaux de ces bêtes fabuleuses», *Œuvres poétiques*, cit., p. 1038. Tuttavia, va sottolineato come già nel suo *Bestiaire* del XII secolo Philippe de Thaün interpretasse l'unicorno e la strategia per catturarlo come un simbolo della Trinità, nonché dell'Immacolata concezione. In Apollinaire, che certo era ben coscio di questo significato figurativo, il corno dell'animale, posto attraverso un triangolo, viene a costituire una chiara allusione sessuale: si tratta di un inestricabile sincretismo religioso, dove si intrecciano favola e cristianesimo, erotismo e misticismo, e di cui avremo modo di parlare più avanti. Cfr. P. RENAUD, *op. cit.*, p. 172.

(32) Simbolo tradizionale dell'evangelista Matteo. Per il legame tra simbologia orfica e cristiana, vedi la successiva n. 36.

Ceux qui s'exercent à la poésie ne recherchent et n'aiment rien autre que la perfection qui est Dieu lui-même. Et cette divine bonté, cette suprême perfection abandonneraient ceux dont la vie n'a eu pour but que de les découvrir et de les glorifier? Cela paraît impossible, et, à mon sens, les poètes ont le droit d'espérer après leur mort le bonheur perdurable que procure l'entière connaissance de Dieu, c'est-à-dire de la sublime beauté.

Anche la religione viene messa in rapporto con la poesia, all'interno di una più generale convergenza tra etica ed estetica. Per Apollinaire, infatti, la *suprême perfection* – che è quella di Dio, naturalmente, ma che appartiene anche alla poesia del *Bestiaire* – si identifica con la *divine bonté*³³; anzi, da questa bizzarra fusione pare generarsi un nuovo elemento, la *sublime beauté*, con cui il libro si chiude. Il poeta non si accontenta di incantare il creato: intende paragonarsi direttamente al Creatore, a Dio stesso.

Sarà bene riflettere per un momento sulla serietà di questa affermazione. Certo nella memoria di Apollinaire era ben vivo l'esempio del Verlaine di *Sagesse*, e di tutti quegli autori tardo-simbolisti che al maestro si richiamavano; ragione per cui, di per sé, la presenza di temi sacri all'interno dell'opera non dovrebbe risultare straniante. Tuttavia, l'intento ludico mi sembra qui più forte che altrove, forse proprio per rimare una conversione che Apollinaire, a differenza di Verlaine, non considerava certo seriamente. Risulta arduo interpretare diversamente un testo come il terzo *Orphée*, che recita:

Que ton coeur soit l'appât et le ciel, la piscine!
Car, pêcheur, quel poisson d'eau douce ou bien marine
Egale-t-il, et par le forme et la saveur
Ce beau poisson divin qu'est JESUS, Mon Sauveur?

Tutto, in questi versi, depone a favore di una lettura nell'ambito del divertimento erudito: la struttura ad "indovinello", qui più compiuta che in altri passi della raccolta, con tanto di interrogativa finale; il bisticcio al v. 2, dove *pêcheur* non può che evocare il quasi omografo *pêcheur*, peraltro più adatto al contesto; il tema del componimento, dedicato all'acronimo di Cristo (ιχθύς)³⁴ attraverso cui lo stesso Salvatore, posto in rima con una parola tutt'altro che nobilitante (*saveur*, v. 2) finisce per rientrare nella fauna del corteo di Orfeo. Tale atteggiamento giocoso e quasi parodico caratterizza anche altri testi, dedicati solo in apparenza alla tematica religiosa³⁵.

Non voglio negare la presenza, dietro questo espediente, di una nuova esaltazione del poeta, ammesso in paradiso per il semplice fatto di essere tale, né si può dire che l'operazione manchi di profondità culturale³⁶. La sensazione, però, è che il

(33) La sovrapposizione di tali concetti è evidenziata, a livello stilistico, dal fatto che essi sono entrambi soggetto della frase: il secondo si sostituisce al primo con una sorta di *correctio* (*Et cette divine bonté, cette suprême perfection* [...]).

(34) Già in E.R. CURTIUS, *La letteratura europea e il Medioevo latino*, viene dimostrato come l'identificazione tra Orfeo e Cristo fosse assai comune in epoca medievale. In molti testi Cristo compare come colui che suona lo strumento del mondo: la sua lira è costruita con il legno della croce, e il suo canto attira il genere umano verso la salvezza.

(35) «Comme vous j'aime une Marie / Qu'avec elle je me marie», *La Colombe*, vv. 3-4.

(36) «La figura di Gesù Cristo, simbolo per eccellenza della reale essenza divina delle cose, unisce

e raccoglie in sé tutto il creato», L. GALLESSE, *Prefazione* a L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo*, Roma, Arkeios, 1994, p. 7. La formidabile enciclopedia curata da Charbonneau-Lassay chiarisce i molteplici orizzonti su cui si struttura l'iconografia cristiana: come lascia intuire il titolo stesso, gli animali vi hanno un ruolo fondamentale, poiché in ognuno di essi si riflette una parte della Creazione. Senza addentrarsi nei particolari, basti pensare ai simboli dei quattro evangelisti (leone, aquila, bue, angelo) i quali sono a loro volta ripresi dalla visione che Ezechiele ebbe presso il fiume Chebar (*Ez* 1, 5-13). È su queste basi che il "bestiario" di Cristo viene accostato – e poi sottilmente sovrapposto – a quello di Orfeo.

parallelo tra le due figure sia stato inserito da Apollinaire – piuttosto che per aggiungere qualcosa agli assunti precedenti – al fine di testimoniare la propria straordinaria capacità di fondere in prospettiva tradizioni mitiche differenti³⁷.

Del resto lo stesso accade con l'intero *Bestiaire*, dove si incontrano mirabilmente «la stupenda, nullificante fatuità del Mallarmé minore» – quello dei *petits poèmes de circonstance* – e «la gustosa sapienzialità dei bestiari medievali, [...] le sinuose eleganze dell'Art nouveau e la solida concretezza delle scomposizioni cubiste»³⁸.

Per concludere, prenderò in esame alcuni testi composti da Apollinaire per l'edizione in volume del 1911; componimenti, cioè, che non erano presenti nel *Bestiaire mondain* stampato su «La Phalange», e che pertanto si riallacciano ancor più strettamente al mito di Orfeo³⁹. Prima, però, diamo una rapida occhiata al quarto *Orphée*:

La femelle de l'alcyon,
L'Amour, les volantes Sirènes,
Sauvent de mortelles chansons
Dangereuses et inhumaines.
N'oyez pas ces oiseaux maudits,
Mais les Anges du paradis.

Alla luce delle considerazioni precedenti, il messaggio della lirica, in apparenza assai chiaro, finisce per diventare ambiguo. In primo luogo, suscita qualche perplessità il fatto che al polo religioso, termine positivo dello «scontro canoro», sia riservato un solo verso, sui sei del componimento (*Mais les Anges du paradis*, v. 6). Inoltre in altri testi del *Bestiaire* Apollinaire sembra tornare sulla questione, prendendo con decisione le parti degli *oiseaux maudits*. Ciò avviene già nel testo successivo, intitolato appunto *Les Sirènes*:

Saché-je d'où provient, Sirènes, votre ennui
Quand vous vous lamentez, au large, dans la nuit?
Mer, je suis comme toi, plein de voix machinées
Et mes vaisseaux chantants se nomment les années.

Nel brusco passaggio dal *vous* al *je*, a cavallo dei vv. 2-3, è impossibile non riconoscere un parallelo tra poeta e sirene, legame che viene ribadito, del resto, dalla similitudine successiva (*Mer, je suis comme toi*, v. 3). Cosa sono, infatti, le *voix machinées* di cui è pieno il poeta, se non il corrispettivo delle *mortelles chansons* conosciute delle sirene? Anche la sfera semantica mostra delle affinità notevoli, per quanto ovvie (*chantants*, v. 4). Infine, è la presenza stessa del mare, simbolo eterno della poesia ma anche del pericolo e dell'infedeltà⁴⁰, a legittimare una simile interpretazione.

(37) «Voie lactée ô soeur lumineuse | Des blancs ruisseaux de Chanaan | Et des corps blancs des amoureuses», *La chanson du mal-aimé*, str. 13. In questi tre versi Apollinaire concentra tre miti provenienti da tradizioni diverse: quello pagano della Via Lattea, quello biblico della terra promessa, quello moderno di Ofelia. Cfr. M. RICHTER, *op. cit.*, pp. 47-48.

(38) G. RABONI, *Introduzione* a APOLLINAIRE, *Bestiario*, cit., p. 8.

(39) Probabilmente Apollinaire concepì il progetto del *Bestiaire* già nel 1906, nell'atelier di Picasso, che a quel tempo aveva scolpito nel legno un certo numero di animali. La figura di Orfeo non era

legata a questo abbozzo, e anzi si impose sul materiale solo progressivamente, tanto che i 18 componimenti pubblicati su «La Phalange» nel 1908 erano riuniti, come ho già ricordato, sotto il titolo di *La marchande des quatre saisons*.

(40) «Écoutez la mer || La mer gémit au loin et crier toute seule | Ma voix fidèle comme l'ombre | Veut être enfin l'ombre de la vie | Veut être ô mer vivante infidèle comme toi || La mer qui a trahi des matelots sans nombre | Engloutit mes grands cris comme des dieux noyés [...] O voix je parle le langage de la mer», *La victoire*, vv. 65-71, 79. «La mer» ha una connotazione ovviamente complessa nel sistema di immagini della poesia apollinairiana.

Gli angeli finiscono anch'essi per prendere parte a questo stormo disumano. Non sto negando quanto affermato in precedenza. Semplicemente, l'idea centrale di Apollinaire non è una contrapposizione tra mito pagano e mito cristiano: battaglia, questa, tutta di maniera, che si limita a costituire la facciata del componimento. Il confronto, semmai, è quello consueto tra cantore e pubblico (*N'oyez pas*, v. 5 di *Orphée*) dal momento che il poeta, come abbiamo avuto modo di appurare, non è altro che uno di questi *oiseaux maudits*⁴¹.

La conferma dell'appartenenza di Orfeo a questa schiera di "mostri" ci viene fornita da un altro componimento, vera chiave di volta dell'opera tutta, *Le Poulpe*:

Jetant son encre vers les cieux,
 Suçant le sang de ce qu'il aime
 Et le trouvant délicieux,
 Ce monstre inhumain, c'est moi-même.

Il v. 4, specie nella scelta dell'aggettivo (*inhumain* echeggia *inhumaines*, v. 4 di *Orphée*) non lascia dubbi in proposito. Ma tale idea è rafforzata e definita, verrebbe da dire una volta per tutte, nei tre versi precedenti.

Innanzitutto, è fondamentale la presenza dell'*encre*. Certo essa è ben motivata dal titolo del testo, ma non bisogna dimenticare che l'inchiostro porta con sé tutta una rete di significati connessi alla scrittura⁴². Va poi considerato attentamente il luogo dove il poeta posa la propria penna: *les cieux*, ovvero il simbolo per eccellenza della poesia e della sua natura divina⁴³. Il tutto si compie in un moto ascensionale (*jetant*, v. 1) che non può che far pensare ad un'elevazione, ad un ricongiungimento dell'anima orfica con la sua sfera celeste d'appartenenza.

Questo per quanto riguarda il primo verso. Al secondo assistiamo alla definizione di un altro concetto, non meno importante, che integra necessariamente quanto detto fin qui. Tale complementarietà è sottolineata dal sostanziale equilibrio del discorso, dove un secondo participio (*suçant*, v. 2) legato per asindeto al primo, dipende, proprio come questo, dalla principale al v. 4.

A mio modo di vedere, al v. 2 Apollinaire allude alla propria passione per il gusto simbolista. La bizzarra opera di vampirismo del polipo viene ad identificarsi con quella del poeta che, costruendo i propri versi, non può che partire da quelli altrui, e in particolare da quelli che ama maggiormente (*ce qu'il aime*, v. 3). In altre parole, e su un piano più vasto, siamo davanti all'eterno mistero della poesia, capace di rinnovarsi continuamente senza, in fondo, cambiare nella sua essenza⁴⁴.

Sembra tuttavia imporsi il simbolo della femminilità, sicché la donna e la *mer* sono figure in qualche modo complementari e spesso si fondono a rappresentare la vita nella sua infedeltà, nella sua incostanza». M. RICHTER, *op. cit.*, pp. 317-318.

(41) La simbologia del volo, legata alla superiorità naturale del poeta, è ricca di riferimenti, dall'*Albatros* baudelairiano ad Apollinaire stesso. Cito ancora da *La victoire*: «Et la mer au soleil ne supporte que l'ombre | Que jettent des oiseaux les ailes éployées», vv. 80-81.

(42) «Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre», BAUDELAIRE, *Le voyage*, str. 8, e anche «Ombre, encre du soleil | Écriture de ma lumière», APOLLINAIRE, *Ombre*, vv. 18-19, in *Calligrammes*. Nel secondo testo, quello di Apollinaire, è interessante notare come l'*encre* della scrittura, che viene evocato attraverso l'*ombre* dei compagni morti in guerra, sia messo in rilievo dalla *lumière* del poeta. Il rapporto

tra gli opposti (assenza/presenza, ricordo/presente, ombra/luce) può essere risolto solamente nell'orizzonte dell'orfismo poetico («Les poèmes divins que je chante», v. 12 sempre di *Ombre*). «La lumière d'Apollinaire est le pouvoir poétique et ses compagnons ne survivent que par l'écriture, le poème. [...] Le poème (*écriture de ma lumière*) est l'ombre du demi-dieu qu'est le poète.», P. RENAUD, *op. cit.*, p. 127.

(43) «Je suis le ciel de la cité», *La victoire*, v. 64.

(44) «Nous irons plus loin sans avancer jamais», APOLLINAIRE, *Toujours* v. 2, in *Calligrammes*. Certo alla data dei *Calligrammes* l'affermazione di Apollinaire avrà ben altro peso, dal momento che avrà sfidato imperterrita le "discese all'Inferno" rappresentate dal Futurismo, dalla guerra e dalle nuove avanguardie. Ciò non inficia, naturalmente, il valore che l'assunto possiede nel *Bestiaire*, che di quell'atteggiamento è la prima, necessaria pietra angolare.

È questo il significato più profondo dell'orfismo. I miti, gli archetipi della poesia sono, per Apollinaire, sempre gli stessi. Sta al poeta, individuo cui il destino ha concesso il magico dono della lira, recuperarli dal pozzo senza fondo della simbologia dove essi giacciono. Poco importa che si tratti di Omero piuttosto che della Bibbia, di Orfeo piuttosto che di Cristo: la frenesia della lingua, il delirio della parola possono, in nome della propria origine divina, riportare alla luce qualsiasi mitologia.

Per questo l'unica strada in avanti concessa al poeta è quella del ritorno⁴⁵, alla maniera dei gamberi, che avanzano

À reculons, à reculons⁴⁶.

ALESSANDRO METLICA

(45) «Qui entriamo in quel fondamentale paradosso che, nella concezione di Apollinaire, sembra costituire la realtà della vita, sempre nuova eppure sempre la stessa, avventura e rinnovamento, certo,

ma anche, e insieme, ritorno», M. RICHTER, *op. cit.*, p. 50.

(46) *L'Écrevisse*, v. 4.