

Quaderni della Casa Romena di Venezia

XI, 2016

**Memorialistica e letteratura
della Grande Guerra.
Parallelismi e dissonanze**

**Atti del Convegno di studi italo-romeno
Padova–Venezia, 8–9 ottobre 2015**

Revisione linguistica: LUCA CEGLIA, DAN OCTAVIAN CEPRAGA, FEDERICO DONATIELLO,
AURORA FIRȚA, ȘERBAN MARIN

Traduzioni: FEDERICO DONATIELLO, CRISTIAN LUCA

Cure tecnico-redazionali e realizzazione grafica: AURORA FIRȚA, ARUN MALTESE

Copertina: ALEXANDRU DAMIAN

Redazione: ALEXANDRU DAMIAN, RUDOLF DINU, AURORA FIRȚA, CRISTIAN LUCA,
ȘERBAN MARIN

Immagine di copertina: Telegrafista romeno nella Grande Guerra. Collezione Fototeca degli
Archivi Nazionali Storici Centrali della Romania, doc. FI 8755.

ISSN: 1583-9397

© 2016 Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia

Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia
Palazzo Correr, Campo Santa Fosca
Cannaregio 2214 – 30121 Venezia (VE)
Tel.: 041 5242309; fax: 041 715331
E-mail: istiorga@tin.it
<http://www.icr.ro/venezia/>



QUADERNI DELLA CASA ROMENA DI VENEZIA

XI, 2016

**MEMORIALISTICA E LETTERATURA
DELLA GRANDE GUERRA.
PARALLELISMI E DISSONANZE
Atti del Convegno di studi italo-romeno
Padova–Venezia, 8–9 ottobre 2015**

a cura di
**Dan Octavian Cepraga, Rudolf Dinu
e Aurora Firța**

Bucarest 2016

INDICE

KEITH HITCHINS <i>Romania's role in the First World War</i>	7
LORENZO RENZI <i>Lettere di soldati della Grande Guerra in Francia, Italia e Romania</i>	19
ANDI MIHALACHE <i>Dal testo memorialistico al monumento pubblico: la Prima Guerra Mondiale nella prospettiva romena</i>	39
NICOLAE CONSTANTINESCU <i>I romeni di Transilvania nella Grande Guerra, nei documenti orali e scritti</i>	49
TOADER NICOARĂ <i>Gli uomini e la morte nella Grande Guerra. Atteggiamenti e comportamenti</i>	59
GHEORGHE NEGUSTOR <i>L'esperienza della Grande Guerra nella letteratura romena. Una prospettiva comparata fra Transilvania e Regno di Romania</i>	71
MIHAI TEODOR NICOARĂ <i>Sextil Pușcariu e l'esperienza della guerra sul fronte italiano</i>	87
DOINA DERER <i>Guerra e prigionia. Carlo Emilio Gadda e George Topîrceanu</i>	97
OANA BOȘCA-MĂLIN <i>Scrivere di Caporetto, scrivere a Caporetto. Carlo Emilio Gadda e Ardengo Soffici.</i>	115
ALEXANDRA VRÂNCEANU <i>Prospettive femminili sul Primo conflitto mondiale nella narrativa romena e italiana. Hortensia Papadat Bengescu, Matilde Serao, Ada Negri</i>	125

- CONSTANTIN ARDELEANU
La Romania nella Grande Guerra nella letteratura memorialistica britannica 141
- EMILIA DAVID
La Prima conflagrazione mondiale nella corrispondenza epistolare di Tristan Tzara con scrittori futuristi antimarinettiani e con Guillaume Apollinaire 155
- LAURA JIGA ILIESCU
I wrote you low accents... The voice hidden in the letters from the Great War's soldiers. Documents stored in the Archive of «Constantin Brăiloiu» Institute of Ethnography and Folklore 179
- DAN OCTAVIAN CEPRAGA
Scritture contadine e censori d'eccezione: le lettere versificate dei soldati romeni della Grande Guerra 187
- AURORA FIRȚA
Le Ore romene di Guelfo Civinini. Autunno del 1915 a Bucarest 197

**LA PRIMA CONFLAGRAZIONE MONDIALE
NELLA CORRISPONDENZA EPISTOLARE DI TRISTAN TZARA
CON SCRITTORI FUTURISTI ANTIMARINETTIANI
E CON GUILLAUME APOLLINAIRE**

EMILIA DAVID
Università di Pisa

Introduzione

Gli scambi epistolari che presenterò in questo saggio rimandano ad un quadro ben più esteso, che si allarga a comprendere i molteplici rapporti culturali che Tristan Tzara, in veste di caposcuola dadaista e di direttore della rivista «Dada», ha stretto con interlocutori futuristi oppure con artisti che hanno accolto soltanto all'inizio del proprio percorso gli stimoli della corrente marinettiana. Per altri ancora, il movimento ha rappresentato una tendenza cui prestare attenzione all'interno di un insieme più vasto di interessi letterari, senza che ciò comporti un'adesione vera e propria.

In questa sede restringerò il discorso all'esame di soli tre carteggi, scelti anzitutto per una ricognizione del modo in cui ciascun partecipante al dialogo riflette all'appartenenza alla madre patria, indipendentemente dall'assenso o dal disappunto rispetto all'ideologia dominante che quella patria ha deciso di abbracciare.

D'altra parte, dalle lettere di Filippo De Pisis emerge la particolare intensità emotiva con cui si declina il travagliato rapporto tra l'impegno artistico, teso verso la completezza e la libertà di comunicazione, ad un livello che si auspica rimanga transnazionale. Per converso, ne vengono fuori anche le severe limitazioni imposte dalla censura.

Un aspetto che occorre mettere in chiaro fin da ora riguarda il fatto che assieme a Tzara ha avuto l'opportunità di pubblicare e di essere segnalato nelle riviste futuriste o semplicemente moderniste, uscite in Italia tra il 1916 e il 1920, anche Marcel Janco, quel pittore, architetto, illustratore, creatore di cartelli e scenari per le *soirées* dadaiste, che il più delle volte compare come secondo destinatario nella corrispondenza privata recapitata da diverse città italiane al suo compagno d'avventura artistica.

Ai fini di una più adeguata comprensione dello spirito che anima tali colloqui a distanza, è utile far notare che le convinzioni adottate da parte dei tre interlocutori italiani di Tzara sono antimarinettiane. Ad esempio, Francesco Meriano, il direttore

della pubblicazione periodica «La Brigata» (Bologna), legato all'inizio alle ricerche grafico-tipografiche del futurismo dal suo primo volume di versi, *Equatore notturno*¹, prenderà a breve le distanze da Marinetti, per scegliere un'apertura più decisa verso il dadaismo.

Come si potrebbe definire meglio un antimarinettiano, vale a dire uno scrittore o un artista futurista o con simpatie verso il movimento capitanato da Marinetti che, ad un determinato momento, giunge a superare o addirittura a negare siffatta esperienza estetica, maturata per lo più agli esordi della sua attività?

Gli autori dei carteggi che riassumerò di seguito – Francesco Meriano, Filippo De Pisis e Nicola Moscardelli – aderiscono al gruppo dei *metafisici*, composto inizialmente da Giorgio De Chirico e dal suo fratello Alberto Savinio, da Carlo Carrà e Ardengo Soffici, artisti peraltro molto apprezzati dai dadaisti di Zurigo. Gli influssi della loro arte sono riscontrabili nella maggior parte delle testate alle quali collaboreranno Tzara e Janco. La storia del gruppo inizia nel 1910 a Firenze, con le pitture di De Chirico, *Enigma dell'oracolo* e *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, e si conclude a Ferrara verso il 1920².

Ispirandosi alla filosofia irrazionalista di Nietzsche, alle dottrine esoteriche e alla filosofia mistica, la cerchia dei *metafisici* incarna le tendenze presurrealiste del futurismo fiorentino e poi ferrarese. Essi frequentavano all'epoca Apollinaire, con il quale condividevano una «certa visione malinconica della modernità» e, infine, la distanza critica nei confronti di Marinetti e della sua ideologia socioculturale³.

Filippo De Pisis si affianca anche ai cosiddetti «dadaisti italiani»⁴ negli ambienti dei quali incontrerà nello stesso torno di tempo, che va approssimativamente dal 1916 al 1920, Enrico Prampolini, ancora una volta i fratelli De Chirico e Maria D'Arezzo (condirettrice delle «Pagine», assieme a Moscardelli). A tal

¹ FRANCESCO MERIANO, *Equatore notturno*, Milano 1916. Il volume di Francesco Meriano si distingue per una ricerca tipografica molto coraggiosa, condotta tramite una diversità straordinaria di tipi di caratteri e la pluridimensionalità della loro disposizione sulla superficie delle pagine (*Caffè – Dopomezzeanotte, Piazza Schematizzata, Lampada X Vetro, Passeggiata bolognese*). Nella lunga dedica a Marinetti, prassi letteraria che era diventata una consuetudine dei poeti paroliberi, Meriano propone una definizione delle parole in libertà, cui occorre annettere la giusta importanza: «Parole in libertà sono non giochi associativi e dissociativi da dilettante in poltrona [...], ma un modo nuovo, spontaneo e naturale di accettare la vita, modificarla, viverla. Glorificare soprattutto la vita moderna», in *ibid.*, p. 7. Nella *Sentenza* reperibile alla pagina successiva, l'autore afferma che le parole in libertà sono l'unica modalità poetica in grado di esprimere l'intreccio tra «sensi di vista di tatto di udito di odorato di gusto», in *ibid.*, p. 11.

² GIOVANNI LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Losanna 1983, p. 9-13.

³ *Ibid.*, p. 13-19.

⁴ G. LISTA, *Tristan Tzara et le dadaïsme italien*, in «Les Cahiers Tristan Tzara/ Caietele Tristan Tzara», n. 1, 1998, p. 134-144.

proposito, Lista asserisce in sostanza che un certo stadio del futurismo si apre direttamente sul dadaismo⁵. Lo studioso osserva che si tratta di una fase meno dogmatica e di tendenze certamente non marinettiane, bensì di artisti moderati, fiorentini ed emiliani.

L'encomio futurista della guerra vs. l'anti-interventismo e l'indipendenza intellettuale dei Dada

Prima di addentrarci nella lettura delle lettere, è opportuno fare un breve cenno alle prese di posizione politiche del futurismo marinettiano e rispettivamente del dadaismo. In sede critica, è un dato di fatto ormai ampiamente assodato che, mentre il movimento italiano, salvo la minoranza degli oppositori, ha rivendicato le sue fonti ideologiche nell'irrazionalismo, sia nella fase iniziale di esaltazione del superuomo nietzschiano, sia in quella mistico-sentimentale degli ultimi anni, quello dadaista si è fatto portabandiera del pacifismo, prima e durante la Grande Guerra.

La corrente marinettiana ha espresso la sua foga bellicista attraverso il teatro, la pubblicità, le campagne artistiche e le serate incendiarie intrise dei simboli della politica. Passando sul fronte Dada, si potrà notare che l'attività politica a Zurigo, nel biennio 1916-1918, è stata piuttosto limitata, giacché l'ambiente sociale in cui si sono trovati a operare i giovanissimi artisti era essenzialmente borghese. Eppure, all'epoca del dadaismo, Tzara collaborerà alle riviste del movimento pubblicate a Berlino («Dada Almanach») e a Colonia («Die Schammade»), laddove la componente politica era ben più attiva che a Zurigo.

In effetti, la situazione in Germania e, in particolar modo a Berlino, si presentava ben diversa. Il passaggio da una città raccolta e riparata – com'era Zurigo – e per di più situata in un paese neutrale, ad una Berlino attraversata dalla sconfitta e dalla rivoluzione spartachista, conferisce al dadaismo un'impronta più cruda e aspramente politica⁶. Sempre a Berlino si assiste tra il 1916 e il 1922 ad una fioritura di pubblicazioni periodiche a indirizzo politico, artistico e letterario, come la «Neue Jugend» (1916-1917), illustrate per lo più dal pittore George Grosz, l'artista che ha raffigurato con maggiore forza espressiva la protesta del Dada contro la guerra⁷.

Contestualmente, sarà opportuno rammentare che all'inizio dell'avventura Dada, almeno due iniziative testimoniano di questa determinazione politica: la

⁵ G. LISTA, *Encore sur Tzara et le futurisme*, in «Les Lettres Nouvelles», dicembre 1974 – gennaio 1975, p. 114-149: 118.

⁶ CLAUDIA SALARIS, *Dada in Svizzera, Germania e Francia attraverso le riviste*, in *Dada. L'arte della negazione*, a cura di ANNA GRAMICCIA, Roma 1994, p. 86.

⁷ BETH IRWIN LEWIS, *Parte seconda: Gli anni della rabbia (1919-1923)*, in G. Grosz. *Arte e politica nella Repubblica di Weimar*, Milano 1977, p. 87-218.

fondazione a Basilea, nel 1918, di un gruppo internazionale di Artisti Radicali (*Radikale Künstler*), ovvero di un organismo inteso a mettere al servizio della rivoluzione socialista il potenziale intellettuale del movimento dadaista e a cui hanno aderito Hans Arp, Hans Richter, J. Baumann, Viking Eggeling, Augusto Giacometti, Walter Helbig e Marcel Janco; e, in secondo luogo, occorre indicare la costituzione, nell'aprile del 1919, di un'associazione parallela (*Bund Revolutionärer Künstler*), sotto la direzione di Hans Richter, che operò durante il moto spartachista tedesco⁸.

Per quanto riguarda la dottrina nazionalistica e l'encomio dell'intervento bellico negli scritti teorici del futurismo, le rispettive basi concettuali e filosofiche derivano ancora una volta direttamente dall'irrazionalismo e, inoltre, dal vitalismo più aggressivo, sulla scia di Nietzsche, Sorel, Bergson, Stirner, D'Annunzio e Morasso. L'ideologia marinettiana comincia a definirsi intorno al 1909, in modo sommario e confuso, in una direzione che converge nella dottrina nazionalista. Il fascino bellico vi si radica saldamente.

Sarebbe utile ripercorrere alcuni dei punti salienti della medesima ideologia e analizzare nel contempo talune determinate prese di posizione espresse dagli artisti dadaisti durante le serate, le mostre, le *tournées* organizzate in Germania tra il 1917 e il 1920, per essere anche ribadite con coerenza nei loro scritti politici, che, sempre sul versante Dada, rappresentano altrettanti momenti di una militanza atta a legittimare in modo inequivocabile l'appartenenza dei loro autori alla famiglia degli intellettuali anti-interventisti di sinistra. Pertanto, presento in questa sede una serie piuttosto ristretta di dati di fondo cui va annessa la giusta rilevanza, mentre per gli approfondimenti tuttavia indispensabili, rimando a lavori precedenti, in cui ho trattato più distesamente l'argomento⁹.

Antisocialismo, militarismo, italianità, esaltazione più fervida della violenza sono nel periodo *eroico* del primo futurismo le linee guida lungo le quali si è costituita l'ideologia del movimento. In ordine cronologico, a decorrere dall'intervento militare in Libia (1911–1912) e fino all'ultimo (ossia la seconda conflagrazione mondiale), i futuristi associano con fantasia il fare politica bellica col carnevale, in una visione in cui la festa, pur essendo una «forma di *contropolitica*», si dimostra atta a sublimare proprio l'iniziativa politica¹⁰.

⁸ MICHEL SANOUILLET, *Dada à Paris. Histoire générale du mouvement Dada (1915–1923)*, Parigi 1965, p. 21-22.

⁹ EMILIA DAVID, *Avanguardie, nazionalismi e interventismo nei primi decenni del XX secolo*, Roma 2011, p. 20-30 e p. 87-98.

¹⁰ C. SALARIS, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna 2002, p. 158.

Il manifesto *Programma politico futurista*, uscito in «Lacerba» il 15 ottobre 1913, è una glorificazione della guerra quale migliore rimedio sociale. In effetti, l'interventismo futurista ha instaurato la percezione della guerra come evasione, come spettacolo irripetibile da vivere e, da questo punto di vista, la prassi grafico-tipografica impiegata nelle tavole parolibere con punte di notevole fantasia e creatività artistica è uno dei modi emblematici che documentano l'estetizzazione del conflitto bellico, riproducendone visivamente i suoni e i simboli.

Il ricco corpus della produzione parolibera è stato pubblicato in pieno conflitto mondiale, le sedi predilette essendo la fiorentina «L'Italia futurista» (1916–1918), «Vela latina» di Napoli (1913–1918), futurista e interventista dal 1915 in poi, nonché «Lacerba» (sempre fiorentina), che dall'entrata in guerra si è trasformata, a sua volta, in tribuna a favore dell'intervento. La rivoluzione estetica e la reazione politica trovano inoltre spazio in libri e in testi futuristi editi in volume e, forse, *Guerra Pittura* (1915) di Carlo Carrà è in tal senso il libro per eccellenza. Tra le riviste menzionate in precedenza, per «L'Italia futurista», in tutto l'arco della sua pubblicazione, l'elemento catalizzatore sarà l'apologia della guerra, mentre la presenza assidua di Marinetti come collaboratore permanente, sempre in contatto epistolare con la redazione, è determinante nell'imprimere al periodico una ferma impronta interventista.

Questi, partito volontario col Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti (e trasformato in un secondo momento in alpino), sarà coinvolto nell'ottobre del 1915 nei combattimenti sull'Altissimo e nella presa di Dosso Casina, a fianco di Umberto Boccioni, Antonio Sant'Elia, Luigi Russolo, Mario Sironi, Ugo Piatti e Achille Funi¹¹, dando in prima persona la più netta dimostrazione che la sua scuola non è pura accademia. Gli artisti-soldati e il vate stesso dedicheranno numerose parole in libertà a questa partecipazione *in diretta* nel teatro delle operazioni.

Ad esempio, di Ugo Cantucci, sotto il nome del quale compare la nota «caduto al fronte e decorato con medaglia d'argento», si pubblica il 1° giugno del 1916, nel primo numero dell'«Italia futurista», la tavola *Italia*¹², che era uscita nel mese di febbraio dello stesso anno anche in «Vela latina»¹³ insieme ad un medaglione fotografico dedicato al poeta-soldato prematuramente scomparso. L'illustrazione parolibera è incentrata sul tema del nazionalismo bellicista. Divisa in due parti simmetriche, l'opera visiva contiene nella metà sinistra, a orientamento multidirezionale, i vocaboli chiave che convergono a definire e ad esplicitare la

¹¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Cronologia di Marinetti e del futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di LUCIANO DE MARIA, Milano 2001, 1ª ed. 1968, p. CVII.

¹² UGO CANTUCCI, *Italia*, in «L'Italia futurista», n. 1, 1916, p. 3.

¹³ U. CANTUCCI, *Italia*, in «Vela latina», n. 6, 1916, p. 1.

parola d'ordine *intervento* («Intervento contro Germania, Austria, Turchia»), mentre la parte destra è completata in modo speculare da parole che ruotano intorno al concetto di *neutralità* («Socialisti–Preti») da mettere in relazione con la sequenza «Esaurimento–Vigliaccheria–Disprezzo generale»). Va aggiunto che in «Vela latina» *Italia* è affiancata a destra dalla tavola intitolata *Cannone*, variazione sullo stesso tema¹⁴.

Nel febbraio del 1917, il capofila futurista raggiunge il fronte presso Gorizia e a giugno è ferito all'inguine durante la battaglia del Monte Cucco (Kuk), nell'attacco alle Case di Zagora. La rivista ne informa debitamente i suoi lettori¹⁵, elogiando le eccelse qualità dell'impavido soldato e pubblicando contestualmente, in prima pagina, un telegramma dello stesso, redatto secondo gli stilemi più canonici della poetica futurista, come ulteriore riprova del suo immutato fervore militarista: «Sono ferito da granata ginocchio coscia sinistra gamba destra e faccia spero guarire presto e tornare al fuoco colle mie bombarde meravigliose Gloria all'Italia!»¹⁶.

Il secondo decorato dopo Cantucci, «parolibero futurista, caduto sul Carso», è stato l'architetto Sant'Elia¹⁷. E il bilancio sarà destinato a crescere. Come ultimo esempio, il frontespizio dell'«Italia futurista» del 25 agosto 1916 reca a fini celebrativi, vale a dire in memoria di un illustre scomparso (deceduto appena pochi giorni prima, il 17 agosto), il famoso disegno *Il pugno italiano di Boccioni* ad opera di Giacomo Balla¹⁸. *Scoppio di tre granate*, una delle tavole parolibere più spettacolari ospitate nel numero del 25 luglio dello stesso anno dell'«Italia futurista», è dedicata sempre a Boccioni, ma già prima della sua tragica fine, rivelandosi retrospettivamente una funesta premonizione da parte del fratello di Francesco Cangiullo, Pasqualino, l'autore di cui viene indicata sotto la firma anche la giovanissima età (13 anni!)¹⁹. La cifra 3, che rinvia per analogia visiva al titolo, compare ripetuta tre volte, in modo da raffigurare motivi pressoché floreali, inquadrati da segni esclamativi che piovono in tutte le direzioni di lettura. L'immagine è quella di uno scintillante fuoco d'artifici. La medesima tematica era stata inaugurata da Marinetti in *Zang Tumb Tumb*, la *plaque* di parole in libertà uscita nel 1914 come riassunto parolibero dell'assalto di Adrianopoli dell'ottobre 1912. Il titolo marinettiano è stato ripreso tale quale, in chiave intertestuale, dal discepolo Pasqualino.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ [LA REDAZIONE], *Marinetti ferito in guerra*, in «L'Italia futurista», n. 15, 1917, p. 1.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ [LA REDAZIONE], *Il futurista Sant'Elia decorato*, in «L'Italia futurista», n. 5, 1916, p. 1.

¹⁸ GIACOMO BALLA, *Il pugno italiano di Boccioni*, in «L'Italia futurista», n. 6, 1916, p. 1.

¹⁹ PASQUALINO CANGIULLO, *Scoppio di tre granate*, in «L'Italia futurista», n. 4, 1916, p. 4.

Sul versante Dada, un testo tra i più emblematici, posto in apertura del numero unico della rivista «Cabaret Voltaire», datato in calce 15 maggio 1916, è l'editoriale del direttore Hugo Ball, che espone le motivazioni con cui era nato lo spirito condiviso dall'intero nucleo di artisti che si erano rifugiati nella pacifica capitale della Svizzera tedesca, accomunati tanto da affinità artistiche, quanto soprattutto dall'avversione rispetto alla guerra. Poco prima di far uscire il periodico, i tedeschi Richard Hüelsenbeck e Hugo Ball, i romeni Tzara e Janco, l'alsaziano Hans Arp avevano costituito l'ambiente artistico denominato Cabaret Voltaire, quale momento precursore della genesi del movimento dadaista. L'articolo di fondo, a firma di Ball, riassume la concezione del primo direttore del nucleo attivo a Zurigo, il cui operato si esercita nei primi sei mesi dell'anno 1916²⁰. In effetti, dal giugno l'iniziativa passerà da Ball a Tzara. La rottura definitiva tra i due è avvenuta nel giugno 1917, tuttavia, al termine di una fruttuosa collaborazione all'apertura e all'affermazione della Gallery Dada²¹.

Non si tratta di un testo ideologico in senso stretto, tanto più che sul frontespizio il fascicolo si presenta dichiaratamente quale «recueil littéraire et artistique» e, in effetti, le ribellioni confluite nelle pubblicazioni periodiche dadaiste edite a Zurigo rimarranno prevalentemente di ordine estetico e solo implicitamente politico. Fin dall'incipit, il direttore afferma che l'approccio dei suoi collaboratori sorge dalla chiara consapevolezza, secondo cui all'artista spetta conservare la propria indipendenza intellettuale, e anche provarla attraverso prese di posizione concrete nel campo dell'arte: «Lorsque je fondis le *Cabaret Voltaire*, j'étais convaincu qu'il y aurait en Suisse quelques jeunes hommes qui voudraient comme moi, non seulement jouir de leur indépendance, mais aussi la prouver»²². Il *desideratum* che – secondo Hugo Ball – rivestiva primaria importanza, riassumibile, dunque, nella capacità dell'artista di restare al di sopra della mischia, nonostante la pressione dei nazionalismi locali che incombeva, è reiterato in chiusura di questa dichiarazione di intenzioni, unitamente alla ferma volontà di creare ponti al dialogo multiforme e multinazionale, l'unico ritenuto atto ad abolire i confini troppo circoscritti che ostacolavano la via verso una patria ideale della nuova cultura europea:

Aujourd'hui et avec l'aide de nos amis de France, d'Italie et de Russie nous publions ce petit cahier. Il doit préciser l'activité de ce Cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui

²⁰ M. SANUILLET, *Dada à Paris* cit., p. 18.

²¹ *Ibid.*, p. 18-19.

²² HUGO BALL, [editoriale], in «Cabaret Voltaire», n. unico, 1916, in *Dada Zurich Paris 1916–1922*, Parigi 1981, p. 21.

vivent d'autres idéals. L'intention des artistes assemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom DADA Dada Dada Dada Dada²³.

Le intenzionalità così proclamate si riflettono, in effetti, nella rosa dei nomi e nella scelta dei contributi accolti in questo *recueil*, di cui taluni sono per l'appunto quelli dei corifei delle avanguardie storiche – Apollinaire, Vassilij Kandinsky, Pablo Picasso e lo stesso Marinetti – a riprova del fatto che il direttore predilige non soltanto il lato estetico, a scapito di quello politico, ma ancor di più l'apertura internazionale del suo Cabaret e il cosmopolitismo che animeranno d'ora innanzi lo sperimentalismo del loro approccio, rivelando nella prima fase una piena apertura persino verso il futurismo marinettiano, naturalmente, con l'esclusione degli esiti ispirati all'interventismo.

Il carteggio Meriano – Tzara – Janco. «Un amour précis pour une idée humanitaire et grande: la guerre qui doit finir par notre victoire»

Venendo alla corrispondenza epistolare annunciata nel titolo del contributo, va detto che il carteggio Meriano – Tzara – Janco, uscito di recente anche in romeno, ha dato luogo a uno scambio perfettamente equilibrato dal punto di vista numerico: diciassette epistole sono a firma dell'artista romeno e altrettante del suo interlocutore²⁴.

Il primo numero del mensile bolognese «La Brigata» esce nel giugno 1916, a distanza di un mese dal «Cabaret». La rivista sarà per un certo lasso di tempo la tribuna privilegiata dell'*arte metafisica* e oscillerà tra l'adesione al dadaismo, di cui segue attentamente gli sviluppi, e l'apertura verso più tendenze della ricerca artistica internazionale. Oltre ai rapporti con colui che era destinato a diventare il massimo esponente del Dada, Meriano aveva avviato contatti anche con Apollinaire e con Pierre Albert-Birot²⁵.

Lo stadio attuale delle ricerche condotte sulle tematiche dell'avanguardia storica ci consente di affermare che il dialogo epistolare dei due poeti porta alla luce lo scambio più cospicuo di idee e di iniziative culturali che Tzara abbia mai condiviso con uno scrittore italiano. La mole di proposte e domande di collaborazione che i corrispondenti si rivolgono a vicenda delinea un'ampiezza di

²³ *Ibid.*

²⁴ Per la versione originale della corrispondenza Meriano–Tzara–Janco, si veda la sezione *Documents*, in G. LISTA, *De Chirico et l'avant-garde* cit., p. 87-117. Per la versione in romeno, si veda: *Dada. Corespondență inedită 1916–1920, Meriano–Tzara–Janco*, a cura di MICHAEL ILK, s. l. 2002. Le lettere inviate da Tzara sono conservate alla Fondazione Primo Conti di Fiesole, mentre quelle di Meriano alla Biblioteca Jacques Doucet di Parigi.

²⁵ G. LISTA, *De Chirico et l'avant-garde* cit., p. 87.

propositi, da attuare tra l'Italia e la Svizzera, tale da esaurire pressoché tutti i possibili indirizzi: dallo scambio di testi letterari e opere pittoriche alla comune necessità di trovare un editore, per far sì che il proprio operato venga diffuso nell'altro paese. Tutti e due si impegnano a procurare nuovi collaboratori tra i propri amici. Naturalmente, si regalano a vicenda i loro libri. Talune fra queste proposte si riscontrano nella lettera di Mariano dell'8 gennaio 1917²⁶, redatta in italiano (lingua poco nota al destinatario), in cui, in un passo apposito, si rivolge anche a Marcel Janco, avvisato con l'occasione che uno dei suoi disegni sarà riprodotto nella «Brigata», ciò che accadrà però appena in un numero del giugno 1919²⁷.

Nella risposta di Tzara, datata Zurigo, 15 gennaio 1917, malgrado non si possa identificare con precisione nella missiva del poeta italiano un qualche rimprovero o sospetto mosso nei confronti del destinatario, il futuro direttore della rivista «Dada» avverte l'urgenza di giustificare la sua posizione privata, ma anche giuridica, vale a dire quella di un intellettuale rifugiato in un paese neutrale, e che, per giunta, non si trova, come tanti altri compagni di ideale, a combattere in guerra. Con discrezione laconica, nella lettera citata in precedenza, il direttore della «Brigata» aveva fatto, tuttavia, la considerazione seguente:

Qui la vostra attività è stata accolta con un po' di diffidenza: non so se conoscete quanto è stato scritto sugli «Avvenimenti», la nostra lussuosa rivista settimanale. La colpa spetta un po' al vostro propagandista signor De Pisis, che vi ha fatto una propaganda assai poco intelligente, destando l'antipatia e spesso il ridicolo. Io ho cercato di fare quanto m'è stato possibile: e vi auguro la migliore fortuna²⁸.

All'epoca i contatti tra il pittore e il poeta romeno avevano preso avvio, poiché la prima missiva di De Pisis risale al 22 settembre del 1916. Ma la laconicità del contesto rende poco comprensibili le affermazioni di Meriano. Eppure, a Tzara preme chiarire la propria posizione, e addirittura dichiarare la sua nazionalità romena, rivelando al destinatario un'identità insospettabile, ossia quella del cittadino di un paese alleato:

Il me semble que vous avez mal compris mes intentions concernant la politique. Je suis roumain et souffre intensivement de ne pas pouvoir partir pour le front, étant réformé, et du sort de mon pays. Je crois que cela éclaircit ma position. Le «Cab. Volt.» fut publié avant la déclaration de notre fraternité latine pour une cause sacrée. J'ai entretenu des relations avec certains artistes et lettrés qui manifestèrent un

²⁶ Lettera di Francesco Meriano a Tristan Tzara, 8 gennaio 1917, in *ibid.*, p. 90-91.

²⁷ MARCEL JANCO, Disegno senza titolo datato «1916», in «La Brigata», n. 14, 1919, p. 292.

²⁸ Lettera di Francesco Meriano a Tristan Tzara, 8 gennaio 1917, in G. LISTA, *De Chirico et l'avant-garde* cit., p. 90.

renoncement héroïque et un amour précis pour une idée humanitaire et grande. La guerre qui doit finir par notre victoire²⁹.

D'altronde, la raccolta nominata da Tzara (ed edita da Ball) recava sulla penultima pagina delle esplicite *Note redazionali*, stilate in versione bilingue, francese e tedesca, in cui si specificava in modo inequivocabile: «Pour éviter une interprétation nationaliste, l'éditeur de ce recueil déclare qu'il n'a aucune relation avec la *mentalité allemande*»³⁰, ossia quella mentalità dominante, della classe media, borghese, che aveva fatto sua la posizione ufficiale. Per una sorprendente coincidenza, Meriano stesso sarà riformato definitivamente nel 1918, per insufficienza toracica³¹.

C'è da presupporre che Tzara fosse incline ad immaginare l'origine di un ulteriore dubbio, mai espresso come tale dal poeta italiano, nel fatto che nella cerchia del Cabaret avessero trovato accoglienza anche artisti tedeschi come Ball, il pittore austriaco Max Oppenheimer e Hans Arp, nato a Strasburgo, in Alsazia, allora parte dell'impero germanico, che tornerà alla Francia giusto alla fine di questa medesima guerra. Tale composizione etnica della redazione era forse suscettibile di generare «diffidenza», a dirla con Meriano. Sta di fatto che nella stessa lettera chiede anche in nome di Oppenheimer e di Arp in quale misura le loro opere visive fossero ammesse alla pubblicazione: «Pour les mêmes causes oppositionnelles, que vous comprendrez, Mopp (Oppenheimer) et Arp me prient de vous demander si vous publierez de leurs dessins dont ils vous enverront les clichés (inédits)»³². Ma l'intellettuale di grandissimo spessore che fu Meriano non vi trova niente di stonante nel legame con gli artisti del Cabaret internazionale e lo prova con la stessa discrezione nella lettera del 12 febbraio 1917, in cui i suoi saluti sono diretti per l'appunto ai due pittori di origini germaniche che, con l'occasione, invita a collaborare alla sua rivista³³.

Fino al 26 marzo 1920, quando i colloqui epistolari finiscono, gli appellativi conquistano man mano tonalità famigliari: Tzara appare designato dalle formule «Mon cher ami»³⁴, «Carissimo Signor Tzara»³⁵, «Cher ami»³⁶ e «Mio caro

²⁹ Lettera di Tristan Tzara a Francesco Meriano, 15 gennaio 1917, in *ibid.*, p. 91.

³⁰ *Notes rédaction[n]elles/Redactionelle Notizen*, in «Cabaret Voltaire», n. unico, 1916, in *Dada Zurich Paris* cit., p. 48.

³¹ Note al carteggio Apollinaire–Meriano, in *Guillaume Apollinaire 202, Bd. Saint Germain, Paris*, vol. 2, a cura di FRANCA BRUERA, presentazione di MICHEL DÉCAUDIN e SERGIO ZOPPI, Roma 1991, p. 37.

³² Lettera di Tristan Tzara a Francesco Meriano, 15 gennaio 1917, in G. LISTA, *De Chirico et l'avant-garde* cit., p. 92.

³³ Lettera di Francesco Meriano a Tristan Tzara, 12 febbraio 1917, in *ibid.*, p. 98.

³⁴ *Ibid.*, lettera del 30 giugno 1918, p. 112.

³⁵ *Ibid.*, lettera del 5 giugno 1917, p. 103.

³⁶ *Ibid.*, lettera del 5 agosto 1917, p. 107.

amico»³⁷. Da parte sua, questi risponde con «Cher Monsieur et ami»³⁸ e il più delle volte con «Cher Monsieur Meriano». Secondo tutti gli indizi, tra i due si era stabilito uno splendido sodalizio intellettuale, rafforzato da una forte amicizia, sorretta dalla reciproca fiducia nei loro rispettivi giudizi artistici.

Due lettere di Guillaume Apollinaire. L'inconveniente di essere «un naturalizzato, tenuto di conseguenza in gran sospetto»

Prima di contattare Tzara, Meriano aveva instaurato un rapporto epistolare con Apollinaire, nel maggio del 1914, che si protrarrà fino in prossimità della morte dell'autore dei *Calligrammi* (il 9 novembre 1918). A differenza del suo estimatore italiano, Apollinaire manifesta una diffidenza aperta nei confronti della rivista «Dada», ma insiste a puntualizzare che ciò non riguarda affatto la persona di Tzara, nei cui confronti nutre l'apprezzamento letterario più sincero e una totale disponibilità intellettuale, come si legge nella missiva scritta il 14 dicembre 1916: «mi piace il vostro talento da molto e mi piace tanto più perché mi avete fatto l'onore di indirizzarlo per una strada dove vi precedo ma non vi supero». Chiudeva con l'augurio fraterno «Viva la Francia! Viva gli Alleati! Viva la Romania!»³⁹.

Quale più generosa dichiarazione di riconoscimento? Nel «Cabaret» era tuttavia uscito il suo poema *Arbre* e nella lettera appena citata, Apollinaire aveva promesso di inviare alcuni suoi componimenti per il primo numero di «Dada», che inizierà le sue pubblicazioni nel luglio 1917. Ma, a leggere la sua missiva del 6 febbraio 1918 si perviene a comprendere *a posteriori* le motivazioni del suo ritegno. In sostanza, come aveva intuito Tzara, in dialogo con altri intellettuali europei, l'accoglienza a cosiddetti disertori o perlomeno a rifugiati pacifisti, per di più di origini ufficialmente ritenute nemiche, destò più di un sospetto:

Notate che non incrimino affatto l'atteggiamento della rivista. [...]. La tendenza generale mi pare conforme alle vedute e al patriottismo dei rumeni e voi appunto siete rumeno, le vostre vedute e il vostro patriottismo sono quelli dell'Intesa. E d'altra parte non ho lezioni da darvi⁴⁰.

Apollinaire condivideva senza riserve la linea editoriale di «Dada», ma i

³⁷ *Ibid.*, lettera del 6 novembre 1917, p. 109.

³⁸ Lettera di Tristan Tzara a Francesco Meriano, 28 maggio 1917, in *ibid.*, p. 102.

³⁹ Lettera di Guillaume Apollinaire a Tristan Tzara, 14 dicembre 1916, in *Gli anni di Apollinaire*, a cura di PASQUALE ANIEL JANNINI, Milano 1972, p. 145-146. Il testo epistolare è tradotto dal francese. Il curatore indica nelle note al suo volume che la lettera è reperibile in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 4, a cura di M. DÉCAUDIN, Parigi 1965-1966, p. 885 [d'ora in avanti: OC4].

⁴⁰ Lettera di Guillaume Apollinaire a Tristan Tzara, 6 febbraio 1918, in *Gli anni di Apollinaire* cit., p. 147. Per il reperimento del testo originale dell'epistola, si vedano i riferimenti indicati nella nota precedente, G. APOLLINAIRE, OC4 cit.

suoi timori – sostiene – sorgevano da motivazioni piuttosto personali, dettate da una prudenza che doveva fare i conti con il suo status di cittadino naturalizzato francese, ovvero con una nazionalità acquisita, anziché ereditata alla nascita:

Per quanto riguarda me, quantunque soldato e ferito, quantunque volontario, sono un naturalizzato, tenuto di conseguenza in gran sospetto. Credo che potrebbe essere compromettente per me, soprattutto al punto in cui siamo in questa multiforme guerra, collaborare a una rivista che, per buono che possa essere lo spirito, ha per collaboratori tedeschi, per quanto dell'Intesa. Devo ciò alle mie opinioni e alla stessa mia condotta, ma sarei imprudente se agissi altrimenti⁴¹.

Siffatte dichiarazioni assumono una rilevanza cruciale per una comprensione adeguata delle dinamiche personali, ma anche sovraindividuali, che hanno determinato le prese di posizione, in questo caso, la netta preclusione dei rapporti fra due personalità tra le più illustre dell'avanguardia storica europea, quali furono Apollinaire e Tzara. Impressiona l'onestà intellettuale con cui il mittente spiega, seppure tardivamente, il silenzio di prima. Il tono della lettera è diventato cupo, l'urgenza con cui l'autore dei *Calligrammi* annunciava nel 1916 l'immediata spedizione dei suoi testi mutò in cautela e in disillusa consapevolezza, a seguito dell'esperienza diretta del fronte, compiuta in prossimità concreta della morte.

Nelle prime righe inviate in quel febbraio del 1918, l'infelice reduce ringraziava il direttore di «Dada» della lunga nota che gli era stata riservata nel secondo fascicolo⁴², appena uscito nel dicembre dell'anno precedente. Tra poema in prosa e taglio giornalistico, il testo ragguaglia sulle opere pubblicate tra il 1916 e il 1917, tra cui *Le poète assassiné* (1916), raccolta di novelle e racconti, ispirati alle vicende autobiografiche sul fronte francese, dove lo scrittore aveva combattuto col grado di sottotenente ed era stato ferito alla testa, dovendo subire un intervento di trapanazione del cranio. La rivista fa notare che *Il poeta assassinato* è apparso mentre il suo autore si trovava ricoverato all'ospedale per le ferite riportate.

A dispetto delle contese e delle polemiche che segnarono più volte i suoi rapporti col futurismo marinettiano che, in veste di critico d'arte, Apollinaire aveva tacciato di essere in pittura un'imitazione dei *foves* e dei cubisti⁴³, dalle due lettere citate e, del resto, le uniche a testimoniare del rapporto tra i due capofila, sembra

⁴¹ La medesima lettera in traduzione italiana in G. APOLLINAIRE, OC4 cit., p. 147.

⁴² *Notes*, in «Dada», n. 2, 1917, in *Dada Zurich Paris* cit., p. 133.

⁴³ G. APOLLINAIRE, *Pittori futuristi italiani*, in «L'intransigeant», 7 febbraio 1912, riprodotto in OC4 cit., p. 227-228 e riproposto in *Gli anni di Apollinaire* cit., p. 260-262. Il critico d'arte riprende ulteriormente l'idea dell'imitazione nel suo articolo *Il futurismo*, in «L'intermédiaire des chercheurs et des curieux», 10 ottobre 1912, riprodotto in OC4 cit., p. 272-273 e riproposto in trad. italiana sempre in *Gli anni di Apollinaire* cit., p. 263-264.

si possa desumere che tra il teorico dell'*esprit nouveau* e quello del dadaismo la stima reciproca si sia instaurata fin dal principio e che sia rimasta durevole, nonostante il silenzio del primo. Va ancora ricordato contestualmente il necrologio lirico a firma di Tzara, intitolato con luminosa semplicità *Guillaume Apollinaire* e incluso nel numero di dicembre del 1918 – il terzo di «Dada» – che è di poco posteriore alla scomparsa del dedicatario:

*Guillaume Apollinaire est mort. [...] Vont les trains, les dreagnoughts, les variétés et les usines hissent le vent du deuil pour le plus vivace le plus alerte le plus enthousiaste poète français; sa saison aurait dû être la joie de la victoire, de la nôtre. Celle des nouveaux travailleurs de l'obscur, du verbe, de l'essence*⁴⁴.

Il tema dell'orrore bellico affiora oltre che nelle prose del *Poète assassiné*, anche nei *Calligrammes*, raccolta dal sottotitolo *Poèmes de la paix et de la guerre 1913–1916*, stampata nel 1918. La specie poetica annunciata nel famoso titolo svela gli stimoli cubisti e futuristi a cui Apollinaire aveva attinto per trasformarli poi in un prodotto letterario originale.

Oltretutto, la differenza rispetto al futurismo di Marinetti è ben più manifesta nel modo in cui l'autore intende rappresentare la guerra, come mostrano i suoi versi di *Chant de l'honneur* e soprattutto quelli degli ultimi tre cicli del volume, *Lueurs des tirs*, *Obus couleur de lune*, *La tête étoilée*. Infine, conclude questo breve elenco la lirica *À l'Italie*, con dedica ad Ardengo Soffici, l'artista italiano cui Apollinaire è stato maggiormente legato. In Italia il componimento ha trovato un percorso proprio di diffusione e ricezione fin dal maggio del 1917, allorquando è stato ripreso dalla rivista «Avanscoperta», diretta da Giuseppe Raimondi, egli stesso uno dei corrispondenti che frequentavano anche Tzara⁴⁵.

Filippo De Pisis: «Hélas que la guerre est grande ennemie de l'art!»

Fra temi svariati, quello della pubblicazione del volume *Le Poète assassiné* viene riproposto anche in alcune lettere di Filippo De Pisis indirizzate al poeta romeno-francese. Secondo l'ipotesi avanzata da Franca Bruera, è verosimile che il rapporto epistolare del pittore con quest'ultimo sia nato grazie a Raimondi⁴⁶.

Come interpretare le diciotto missive dell'artista ferrarese, inviate a partire dal 22 settembre 1916, dopo che dalle dichiarazioni di Meriano è trapelato l'indizio che forse all'origine della mancanza del buon nome con cui «Dada» è stata recepita

⁴⁴ T. TZARA, *Guillaume Apollinaire*, in «Dada», n. 3, 1918, in *Dada Zurich Paris* cit., p. 149.

⁴⁵ G. APOLLINAIRE, *À l'Italie*, in «Avanscoperta», n. 4-5, 1917, p. 53. Si veda anche F. BRUERA, *Introduzione a Guillaume Apollinaire* 202 cit., p. 10.

⁴⁶ Si vedano le note di F. BRUERA al carteggio De Pisis – Apollinaire, in *Guillaume Apollinaire* 202 cit., p. 164.

in alcuni *milieux* editoriali dell'Italia vi fosse la vena polemica dell'estroso pittore? In sede critica e storico-letteraria le risposte da Zurigo non risultano fino ad ora reperibili.

Seppure nelle riviste dadaiste non sia mai uscito un solo contributo di De Pisis, né tantomeno fotografie delle sue tele o di altre opere visive, ritenute presumibilmente troppo divergenti dai programmi del gruppo di artisti costituito in Svizzera, le sue lettere intestate a Tzara e ugualmente a Janco presentano indubbiamente un grande interesse.

Un primo rilievo da fare riguarda il fatto che l'inizio di questo rapporto è dovuto in pari misura alla mediazione di Alberto Savinio, nome d'arte di Andrea De Chirico, che aveva fatto conoscere a De Pisis la rivista «Cabaret Voltaire». La prima lettera prende spunto da questa scoperta. Il pittore desidera già farne parte dei collaboratori e, pertanto, invia tre delle sue prose brevi a Tzara⁴⁷. Al riguardo, lancerà ripetutamente strali polemici. Dopo avere iterato il tema in tutte le sue comunicazioni precedenti, in quella del 9 ottobre 1918, redatta in italiano, come pure le ultime cinque del carteggio, De Pisis arriva a scrivere seccato, ma con parole che destano nel lettore un senso di divertita gradevolezza: «Voi riguardo ai miei mss., del resto di buone cose, 'mi conducete bellamente il can per l'aia' come si dice in Italia. Era meglio forse che me li restituiste subito. Pubblicate nel N° 3 di "Dada" dei mss. ricevuti anche prima dei miei? Ma sapete che saranno quasi due anni!»⁴⁸.

Ed è indicativo che verso la fine del testo epistolare dichiarò la sua completa alterità rispetto al futurismo marinettiano, ovvero milanese, specificando con orgoglio che tali scritti sono invece esiti di quell'arte metafisica, dissidente rispetto al futurismo (quello inteso in senso canonico), nata a Ferrara pochi anni prima (già nominata in precedenza): «Badate di non equivocare su queste prose che vi mando senza aver nulla a che fare con il banale *futurismo milanese*. Sono qualcosa di ben più alto e nuovo. Queste cose, son frutto della grande arte metafisica»⁴⁹. Non senza connessione con questo credo artistico, nelle righe conclusive De Pisis gli forniva l'indirizzo dell'amico Savinio, altro esponente dei metafisici, che, in quel lasso di tempo, era egli stesso soldato dell'esercito italiano, in missione a Salonico.

Ma assume il rilievo centrale in questo carteggio la constatazione accorata del pittore, secondo cui la guerra gli preclude la possibilità di far arrivare le sue opere a Zurigo. Ben quattro lettere trattano del mancato invio, a causa della

⁴⁷ Lettera di Filippo De Pisis a Tristan Tzara, 22 settembre 1916, in FILIPPO DE PISIS, *Futurismo Dadaismo Metafisica e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, a cura di BONA DE PISIS e SANDRO ZANOTTO, Milano 1981, p. 85.

⁴⁸ Lettera di Filippo De Pisis a Tristan Tzara, 9 ottobre 1918, in *ibid.*, p. 96.

⁴⁹ *Ibid.*

censura, di due dei suoi quadri, che egli auspicava fortemente venissero esposti alle mostre dadaiste. Nella lettera del 26 dicembre 1916 l'autore delle tele racconta a Tzara che stava ritentando di spedire i due *passepapouts*, confidando nell'aiuto del sindaco di Ferrara e della Camera di Commercio per ottenere l'apposito permesso⁵⁰. L'esito negativo è comunicato con diversi particolari nella missiva successiva, in cui esordisce con la frase «Je suis vraiment désespéré!»:

Cher Monsieur,

Je suis vraiment désespéré!

J'avais préparé dans une caisse pour vous les envoyer les deux passepapouts avec deux tableaux des quels [sic!] je vous ai envoyé la photo. Il ne m'a été possible de trouver quelqu'un qui ait voulu se prendre le soucis de la spedition. Je vous avez envoyé [sic!] par poste cinq tables à l'acquerelle [sic!] très remarquables desquelles je vous parlais dans ma dernière. Mais la *Censure* m'a renvoyé tout ça. Hélas [sic!] que la guerre est grande ennemie de l'art!⁵¹.

De Pisis scrive la parola *censura* con maiuscola e in caratteri corsivi, ciò che si potrebbe decodificare come impulso inconscio dell'interlocutore a identificare nella medesima i poteri di un'istituzione repressiva a tutti gli effetti, di un meccanismo inespugnabile e implacabilmente dogmatico. Nella lettera inviata ad altre tre settimane di distanza il famigerato vocabolo appare scritto in italiano e tra virgolette, sempre al fine di evidenziarlo nel contesto, benché tutta la parte restante dell'epistola fosse stesa in francese. Il pittore si dice di nuovo disperato⁵². In effetti, la guerra – di cui la censura fu uno dei mezzi più ferrei di privazione della libertà – ha impedito in misura considerevole l'affermarsi dell'arte europea a livello transnazionale.

Lo scambio epistolare tra i direttori di «Dada» e «Le Pagine»: «Je dis avec vous vive l'Italie et surtout la pauvre et malheureuse petite Roumanie»

Per quel che riguarda il rapporto di Tzara con Nicola Moscardelli (il direttore delle «Pagine», edita prima all'Aquila, dal giugno 1916, e dopo, fino a novembre 1917, a Napoli)⁵³, Giovanni Lista ha messo alla disposizione degli studiosi un

⁵⁰ *Ibid.*, lettera del 26 dicembre 1916, p. 89.

⁵¹ *Ibid.*, lettera del 11 gennaio 1917, p. 91.

⁵² *Ibid.*, lettera del 2 febbraio 1917, p. 91.

⁵³ *Il dizionario del futurismo*, vol. 2, a cura di EZIO GODOLI, Firenze 2002, p. 824-825. Nelle righe seguenti si propone un riassunto della voce riservata alle «Pagine» nel dizionario appena citato. Il foglio inizialmente mensile è pubblicato all'Aquila (Via S. Bernardino 23, come si legge anche sul frontespizio), dal n. 1 del giugno 1916, e poi a Napoli (redazione Vomero, a Villa Giovane), dal n. 3 del novembre 1916 fino al n. 13 del 15 novembre 1917. È diretto per i primi due numeri da Nicola Moscardelli e Titta Rosa, e per i seguenti da Maria D'Arezzo. Tra i collaboratori, figurano anzitutto

carteggio che ha per principio il 29 novembre del 1916, data alla quale la rivista era appena diventata napoletana, e che si conclude al 1° luglio del 1918, riunendo venti lettere scritte in francese, tra le quali sei sono di Tzara. La corrispondenza epistolare comincia poco dopo la fondazione della pubblicazione periodica, che risale al giugno del 1916, pressoché in concomitanza con il passaggio della direzione (sempre nel novembre di quell'anno) da Moscardelli, gravemente ferito al fronte, a Maria D'Arezzo, il primo essendo costretto dapprima a partire al fronte e dopo a curare la salute seriamente compromessa dalle ferite di guerra. Nelle «Pagine» trovano ottima accoglienza artisti con affinità esplicite per il dadaismo, quali Prampolini e lo stesso De Pisis, Maria D'Arezzo – eletta da Tzara «Presidente Dada» in una nota comparsa sulla rivista eponima –, nonché Janco e lo stesso capofila del movimento nato in Svizzera. Ma si confrontano, fianco a fianco, anche il futurismo (rappresentato da Buzzi, di nuovo da Prampolini in veste di illustratore, dal primo Meriano, da Piero Gigli e altri paroliberi) e quel filone, a cui abbiamo accennato ripetutamente, a metà strada tra metafisica e futurismo moderato, illustrato da Moscardelli, De Pisis, Titta Rosa ecc.

Fin dalla prima lettera inviata da ciascuno dei due protagonisti del carteggio, si percepisce man mano che, oltre a vere affinità artistiche, la loro amicizia era sorretta, da un legame affettivo speciale. Moscardelli racconta che si trovava all'ospedale, dopo che l'esplosione di un obice l'aveva ferito alla bocca. Dato che egli si congeda con un fervido «Vive la France et vive l'Italie!»⁵⁴, da cui Tzara ipotizza probabilmente che l'interlocutore gli stia attribuendo origini francesi, il poeta, allora più romeno che non francese, decide di fare chiarezza al riguardo della sua identità, collegando la propria risposta all'auspicio del sopravvissuto, citato in precedenza: «Je dis avec vous vive l'Italie et surtout la pauvre et malheureuse petite Roumanie. Je vis des instants d'angoisse pour ce vaillant pays».

E a riprova dell'affetto profondo dichiarato con franchezza nelle stesse righe, Tzara spinge la tonalità confessiva, tanto da giungere a spiegare anche a

Enrico Prampolini, Piero Gigli, Ugo Tommei, Francesco Meriano, Paolo Buzzi, Filippo De Pisis, Arturo Onofri. «Le Pagine» diventa in breve tempo l'eco degli estesi interessi culturali di Maria D'Arezzo, che, tramite i suoi numerosi corrispondenti, procura prestigiose collaborazioni alla rivista. Si tratta di una pubblicazione programmaticamente elitaria e raffinata, che si apre a documentare attentamente l'eccezionale potenziale di novità e di sperimentalismo messo in circolazione dai movimenti d'avanguardia attivi sulla scena internazionale della cultura europea del momento: il futurismo, il dadaismo e l'*arte metafisica*. Il periodico adotta lo stesso programma eclettico di sintesi tra le diverse tendenze artistiche, attuato parallelamente da Enrico Prampolini in «Noi», con una quasi totale comunanza di collaboratori fra le due riviste, come asserisce Domenico Cammarota, nella voce riservata alle «Pagine» nel dizionario citato all'inizio di questa medesima nota.

⁵⁴ Lettera di Nicola Moscardelli a Tristan Tzara, 29 novembre 1916, in G. LISTA, *De Chirico et l'avant-garde* cit., p. 152.

Moscardelli – come ancora soltanto a Meriano – le ragioni per cui egli non si trovava al fronte: «Tenez-moi au courant de l'état de votre blessure. Si je n'aurais pas été réformé, et dans l'impossibilité de partir pour le front, je vous aurais vengé, je vous assure». E conclude: «Recevez les souhaits et les meilleurs sentiments de la part d'un alié roumain»⁵⁵. Visibilmente impressionato dalla fiducia riposta in questo rapporto, il ferito, che riceverà la medaglia al valore, replica:

Je ne savais pas que vous êtes roumain: soyez certain avec moi que votre belle patrie sera plus belle encore et plus digne après avoir donné autant de son noble sang. La confiance dans la victoire aujourd'hui est plus ferme que jamais: quelqu'un parmi nous la chantera, o mes amis!⁵⁶.

Le lettere si succedono a ritmo serrato con richieste di collaborazione da entrambe le parti. Come ad altri interlocutori italiani, l'artefice del dadaismo aspetta da Moscardelli contributi letterari e visivi di «hommes de lettres doués et avancés», per un'antologia in cui aspirava sintetizzare le ricerche e gli approcci più sperimentali dell'arte recente e in cui auspicava che l'Italia vi fosse rappresentata adeguatamente⁵⁷.

A leggere le confessioni dell'ex combattente, si arriva a comprendere che le sue condizioni erano davvero gravissime, poiché il 30 luglio 1917, vale a dire dopo più di un anno dall'invio della prima lettera, egli scrive con cauta speranza di una possibile guarigione: «J'espère de guérir: mais, certainement, je guérirai bien peu: parce que ce que fu perdu, je l'ai perdu pour toujours»⁵⁸. Tanto che ad agosto Tzara lo consola con parole di profonda vicinanza, addirittura poetiche: «Avec beaucoup de douleur j'ai lu votre dernière lettre. [...]. Il semble que vous avez dans l'âme un astre et de la neige»⁵⁹. Eppure, nel mese di giugno dell'anno successivo, il direttore delle «Pagine» annunciava lo stato tuttora immutato della sua convalescenza: «Ma santé est toujours la même: j'ai été touché et il faut avoir patience, beaucoup de patience et de rassegnation. Ça est bien triste, mais encore une fois, patience. Ça ne sera pas en vain: je le crois»⁶⁰.

Nelle pagine del periodico escono quattro componimenti di Tristan Tzara e un'incisione di Marcel Janco. Dell'alfiere del dadaismo, *La grande complainte de mon obscurité*⁶¹ nel n. del 15 febbraio 1917, seguito alla pagina successiva da

⁵⁵ Lettera di Tristan Tzara a Nicola Moscardelli, 11 dicembre 1916, in *ibid.*, p. 153.

⁵⁶ Lettera di Nicola Moscardelli a Tristan Tzara, 20 dicembre 1916, in *ibid.*, p. 154.

⁵⁷ Lettera di Tristan Tzara a Nicola Moscardelli, 3 marzo 1917, in *ibid.*, p. 159.

⁵⁸ Lettera di Nicola Moscardelli a Tristan Tzara, 30 luglio 1917, in *ibid.*, p. 160.

⁵⁹ Lettera di Tristan Tzara a Nicola Moscardelli, 24 agosto 1917, in *ibid.*, p. 161.

⁶⁰ Lettera di Nicola Moscardelli a Tristan Tzara, 9 giugno 1918, in *ibid.*, p. 164.

⁶¹ T. TZARA, *La grande complainte de mon obscurité*, in «Le Pagine», n. 6, 1917, p. 85-86. Per i

*Mouvement*⁶². Nella prima lirica si notano alcune differenze poco significative riscontrabili tra la variante uscita nella rivista e quella apparsa nell'edizione Béhar⁶³. Nel volume, dagli ultimi due versi manca la sequenza «mon obscurité mon métal». Nella stessa parte conclusiva compare un sintagma in romeno: «nu mai plânge» [non piangere più]. I ricordi, le nostalgie e la solitudine traspaiono nelle tonalità di un lirismo discreto e delicato, seppure lo stile sia a tratti telegrafico, cortocircuitato, privo di punteggiatura, come nei versi posti in apertura: «froid tourbillon zigzag de sang / je suis sans âme cascade sans amis et sans talent seigneur / je ne reçois pas régulièrement les lettres de ma mère»⁶⁴.

Mouvement, che presenta sul periodico cambiamenti minimi rispetto alla versione inclusa nelle *Œuvres complètes*, è una poesia più esuberante e ludica, priva di ogni rilievo sentimentale («quand tu peignes consciencieusement tes intestins ta chevelure intérieure / tu es pour moi insignifiant come un faux-passeport») e nonconformista perfino sotto l'aspetto formale⁶⁵. Le ripetizioni dei verbi e la frequenza delle onomatopée imprimono dinamismo ai versi. Nelle «Pagine» il componimento è datato «Morges–Février 1916».

Nel numero successivo, apparso il 15 marzo, si può leggere *Le géant et le lépreux du paysage*⁶⁶, che nel volume reca il titolo leggermente cambiato, *Le géant blanc lépreux du paysage*⁶⁷. Dalla variante ospitata nel periodico traspare una notevole diversità, soprattutto in confronto a quella meno nota, riportata da Béhar in *Notes*⁶⁸. In quest'ultima la forma tipografica assume un aspetto più sperimentale. Esiste un personaggio, Berthe, dinanzi al quale il poeta confessa la sua fragilità. Nel mezzo di un paesaggio montano terribile – che è un panorama in fiamme, persino infestato –, e di una vegetazione in continua metamorfosi, l'io rende manifesta la propria alienazione. Sono ricorrenti ancora una volta le costruzioni onomatopoeiche, che ricordano le sonorità dei *poèmes nègres* di Tzara⁶⁹:

contatti preliminari via lettera fra Tristan Tzara e Maria D'Arezzo, nonché per le risposte che lei dà circa la pubblicazione dei contributi dei due artisti romeni in «Le Pagine», si rimanda a E. DAVID, *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena: Contaminazioni fra culture europee (1909–1930)*, Torino 2006, p. 173.

⁶² *Ibid.*, p. 87.

⁶³ T. TZARA, *La grande complainte de mon obscurité*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, a cura di HENRI BÉHAR, Pargi 1975, p. 90-91.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁵ T. TZARA, *Mouvement*, in *Œuvres complètes* 1 cit., p. 89.

⁶⁶ T. TZARA, *Le géant et le lépreux du paysage*, in «Le Pagine», n. 7, 1917, p. 101-103.

⁶⁷ T. TZARA, *Le géant blanc lépreux du paysage*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 cit., p. 87-88.

⁶⁸ *Ibid.* [variante], p. 649-650.

⁶⁹ T. TZARA, *Note sur l'art nègre*, in *Œuvres complètes*, vol. 1 cit., p. 394-395.

le sel se groupe en constellations d'oiseaux sur la tumeur de ouate / dans ses
poumons les astéries et les punaises se balancent halo bleu / la conjonctivite le lézard
vibre dans l'oreille / les microbes se cristallisent en palmiers de muscles balançoires
/ bonjour sans cigarette tzantzàntza ganga⁷⁰.

Mouvement Dada – Marcel Janco, l'ultimo componimento di Tzara apparso nelle «Pagine», si costituisce in un ritratto del pittore compagno di avventure antiartistiche e sintetizza in chiave poetica la visione e le caratteristiche della sua opera pittorica: «pour lui: / l'art est stable sensibilité sérieux compte du temps / feuilles / et points / sérieux des nécessités immuables dans la fantaisie / rangée / grande règle / vif règle»⁷¹.

Questi testi assieme a quelli usciti nello stesso biennio (1916–1918) in altre riviste italiane, futuriste o semplicemente aperte al modernismo oppure in periodici piuttosto dissidenti rispetto all'estetica e all'ideologia marinettiana, convergono a delineare un quadro più preciso sulla produzione in versi dell'autore nel periodo compreso tra lo scoppio dell'insurrezione Dada e la pubblicazione del *Manifeste Dada 1918* (marzo 1918), che segna una svolta decisiva non soltanto per la poetica di Tzara – contraddistinta da punte di notevole originalità sotto l'aspetto fonico e tuttavia disponibile ai suoi inizi ad accogliere stimoli del paroliberismo futurista – bensì per l'evolversi complessivo del movimento.

Sempre in un numero del prolifico 1917 è reperibile l'*Incisione* di Marcel Janco, con dedica a Nicola Moscardelli, il primo direttore delle «Pagine» e l'interlocutore di eccezione dei dialoghi epistolari con Tzara, in cui l'infelice ex combattente si era dichiarato fin dall'inizio convinto estimatore del pittore romeno⁷².

Conclusioni

Emerge dalle lettere esaminate la misura in cui le dichiarazioni del caposcuola dadaista ma, per altre ragioni, anche quelle degli antimarinettiani con cui ha condiviso interessi artistici, comportino una testimonianza completa di sé stessi e dei loro valori più cari, insieme privati e civili, sociali e politici in senso lato. Insomma, vi si coglie una vera e propria professione di fede sul modo in cui la maggior parte dei partecipanti a questi dialoghi epistolari giunge ad esprimere il proprio pensiero e i sentimenti più intimi rispetto alla personale appartenenza identitaria, in stretta connessione con la novità sconcertante delle situazioni in cui la guerra li costringe ad agire e a relazionarsi l'uno rispetto all'altro.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 649.

⁷¹ T. TZARA, *Mouvement Dada–Marcel Janco*, in «Le Pagine», n. 11, 1917, in *Œuvres complètes*, vol. 1 cit., p. 178-179.

⁷² M. JANCO, *Incisione*, in «Le Pagine», n. 8, 1917, in *Œuvres complètes*, vol. 1 cit., p. 121.

A dispetto delle barriere di comunicazione, concrete e talvolta invalicabili, poste dalla censura, questi artisti sono riusciti a instaurare rapporti autentici, di collaborazione e di affetto, in nome della vittoria strenuamente auspicata degli Alleati e di un internazionalismo dell'arte nuova, fertile, potente ed intenso più che mai che, già nelle loro intenzionalità, si era dato il compito di superare le limitazioni e le chiusure di ogni genere, imposte dalla guerra.

La rilevanza dei carteggi presentati in questo contributo è accresciuta dal fatto che gli scambi di idee e di propositi condivisi dai protagonisti di allora della cultura europea hanno accompagnato in stretta concomitanza temporale la definizione stessa dei principi dell'anti-arte nell'opera di Tristan Tzara, in un lasso di tempo altrettanto cruciale per la costituzione e per la diffusione internazionale dell'avanguardia storica fondata a Zurigo.

DADA 2

RECUEIL LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE
DÉCEMBRE 1917



1. Copertina della rivista «Dada», I, n. 2, dicembre 1917,
in *Dada Zurich Paris 1916–1922*, edizione anastatica, Jean Michel Place, Parigi 1981.

NOTES

GUILLAUME APOLLINAIRE.

Pour ce poète la vie est un jeu tournant et sérieux de farces, de tristesse, de bonhomie, de naïveté, de modernisme tour à tour. Le doigt visse dans tous les chairs jusqu'à l'intérieur qui crie et vibre, où il devient fleur et rit. L'imprévu est l'étoile explosive de partout et la vitesse se marie au conteur tranquille curieux en affirmation naturelle et constante nouveauté. Ce choc enfanta le burlesque. Le passé mis dans une glace reflétante et jetée quelques siècles en avant. Avec la sûreté du cow-boy. La tournure élégante et grotesque. Impulsive capricieuse fine. Au galop au dessus de la vie; l'homme est ridicule.

Le sous-lieutenant Apollinaire grièvement blessé à la tête resta au lit, à l'hôpital; son livre de contes: „Le poète assassiné“ (l'Édition) parut en même temps et le poète Croniamantal en redingote dans un berceau rose jaillissait simultanément à Munich dans de diverses caves fréquentées par les princes.

Le théâtre. Puisqu'il reste toujours à une imitation romantique de la vie, à une fiction illogique, donnons-lui toute la vigueur naturelle qu'il eût premièrement: qu'il soit amusement ou poésie.

Les petites sensibilités tortuées dans des psychologies variables, théorie déclamatoire, ne peuvent pas découvrir une Vérité qui restera à jamais obscure, comme toutes les actions qui sont vaines et les résultats: relatifs.

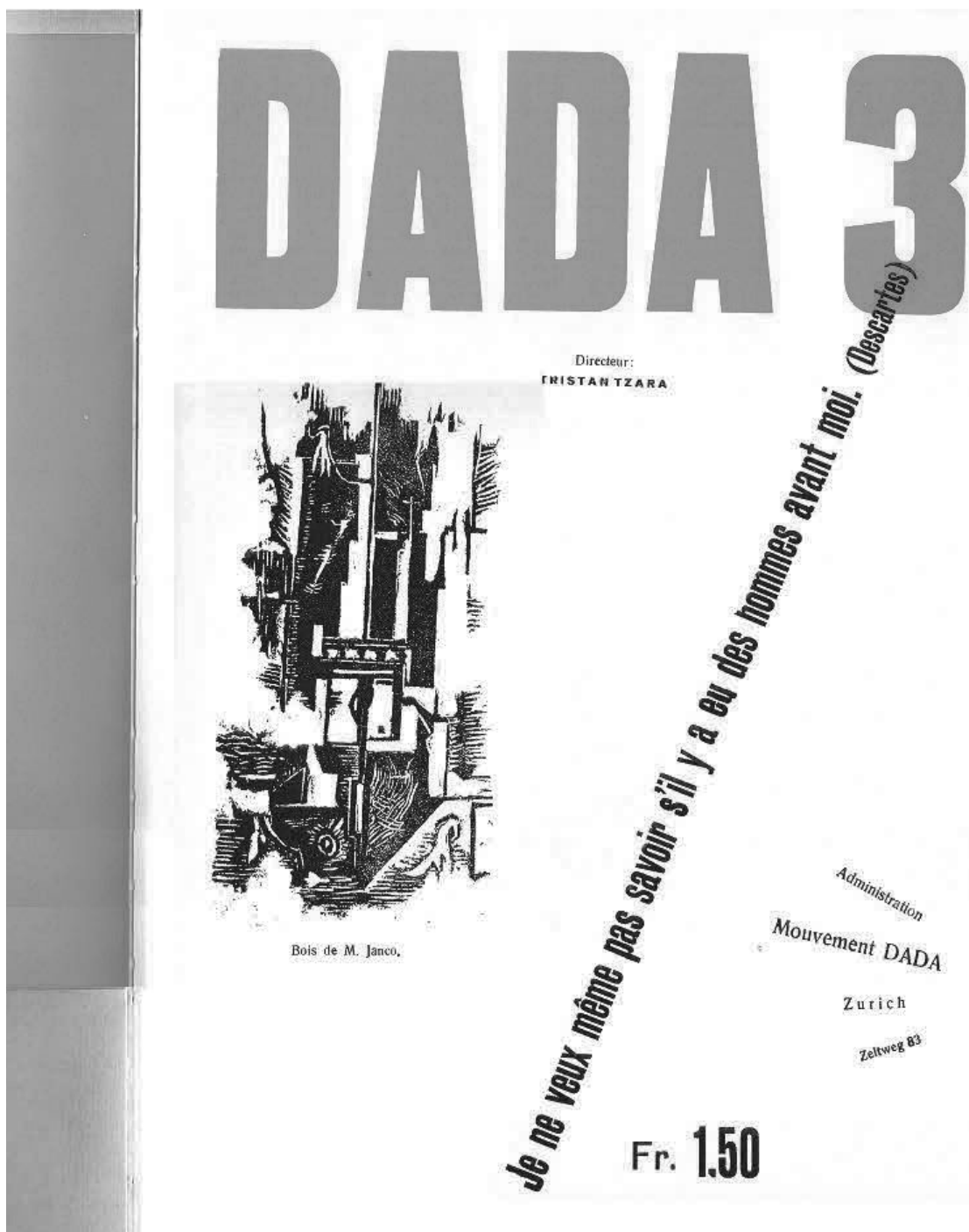
A la manifestation de la revue Sic du 24 Juin, Apollinaire fit jouer son drame sur-réaliste „LES MAMELLES DE TIRÉSIAS“. Que les femmes fassent des enfants — leur devoir et leur destination. C'est raisonnable et correct.

Il paraît qu'on s'est bien amusé en écoutant ce que Apollinaire racontait si clairement dans des décors en lambeaux de journaux et dans des masques qui auraient dû être: la fièvre coupée en marge d'une étoile multicolore et suprême. Le rire: c'est la bonté des hommes.

Chercher des médicaments et la sagesse parmi les chansons et recommençons.

PIERRE REVERDY: LE VOLEUR DE TALAN, roman.

Un livre inattendu, presque le roman qu'on a rêvé. Depuis la Renaissance l'art fut: l'anecdote comme centre, comme principe; c'est-à-dire histoire racontée au richard pour éveiller en lui un „sentiment“; 64 % de pitié, le reste: humilité etc. + l'oubli d'un instant incommode où l'on a fait une bonne affaire. La moitié des écrivains sait cela et en profite, l'autre moitié tente encore à chauffer l'œuf de l'anecdote pour en faire de l'art — elle spéculé sur la courte tradition de quelques siècles. Mais elle sert le même ventre, qu'elle n'a pas désiré ni prévu.



3. Copertina della rivista «Dada», II, n. 3, dicembre 1918, in *Dada Zurich Paris 1916–1922*, edizione anastatica, Jean Michel Place, Parigi 1981.

CRAYON BLEU

Poème à trois voix simultanées

il fait beau dans mon cœur
pan - pan - pan pan - pan - pan - pan

cinéma demapensée quejetourneenpleinair
krii krii **merci bonsoir**

des forêts des forêts des forêts
Atchou **je lui dirai**

des monts des mers des villes
pron - pron - pron drrrrr **Jean viens ici**

allons va va mais va donc
rououououououou

des monstres va

vendredi

des mondes va
toc-toc toc-toc
tu dors

des soleils va
zzzzzzzzzz

o diaphanes réalités

de l'autre côté

luminosités

si tu veux

des étés
clac clac

où avez-vous été
vrirrron — vrirrrrrrron — vrirrrrrrron

donnez-moi de la matière

veux-tu te taire

que je chante à pleine pâte
Edgar

que mon poème ait une âme
houi — houi — houi

et des tripes

offensive

Je pars et je suis revenu

ah ma pauv' dame

c'est un ballon captif
whou — whou — whou — whou

que ne puis-je aboyer un poème
 les 3 voix à l'unisson (imitatif) $\left\{ \begin{array}{l} \textit{whou} \text{ — } \textit{whou} \text{ — } \textit{whou} \\ \textit{whou} \text{ — } \textit{whou} \text{ — } \textit{whou} \\ \textit{whou} \text{ — } \textit{whou} \text{ — } \textit{whou} \end{array} \right.$

Pierre Albert-BIROT

GUILLAUME APOLLINAIRE

est mort — descendit comme cette „plvi.“ fiévreuse qu'il avait composée avec tant de soins pour une revue parisienne ; vont les trains, les dregtnoughts, les variétés et les usines hisser le vent du deuil pour le plus vivace le plus alerte le plus enthousiaste poète français? — la brume ne suffit, ni la clameur majeure ; — sa saison aurait du être la joie de la victoire, de la nôtre, celle des nouveaux travailleurs de l'obscur, du verbe, de l'essence : — il connaissait le moteur de l'étoile, la dose exacte du tumulte et du discret, et avait compris qu'elle doit venir. — Son esprit était galop de clarté et la grêle des paroles fraîches l'escortent de leurs noyaux hyalins (les anges).

Il rencontrera Henri Bonssac — Apollinaire est mort ?

tzara

A paraître
 prochainement
 (Éditions „SIC“)
 P. A. BIROT :

Larountala
 (polydrame)
Poèmes cotidiens
La joie des sept couleurs
 (poème)
Matoum & Tévibar
 (drame pour marionnettes)

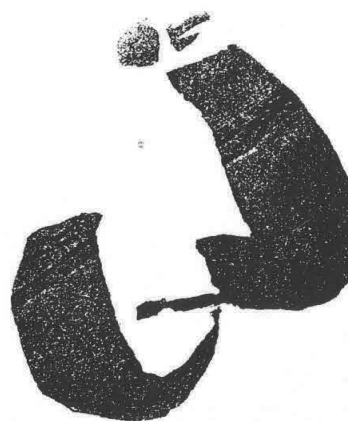
Derniers livres parus

de
 VINCENTE HUIDOBRO :

Poemas articos
 (en langue espagnole)

Tour Eiffel
 (avec peintures par
 R. Delaunay)

Hallali



BOIS de H. RICHTER

4. Tristan Tzara, testo poetico – necrologio in memoria di G. Apollinaire, in «Dada», II, n. 3, dicembre 1918, in *Dada Zurich Paris 1916–1922*, edizione anastatica, Jean Michel Place, Parigi 1981, p. 148.